

В. Откидач

МЕТОДИКА РОБОТИ З ОРКЕСТРОМ

навчально-методичний посібник

Харків-2019

УДК 785.12.091.2(073)

Харківська державна академія культури

Рекомендовано кафедрою
інструментів духового та естрадного оркестрів
(протокол № 6 від 28 січня 2019 р.)

Друкується за рішенням
ради факультету музичного мистецтва
(протокол № 6 від 28 січня 2019 р.)

Рецензенти:

Лошков Ю.І., доктор мистецтвознавства,
проф., перший проректор ХДАК

Цицирєв В.М., заслужений артист України,
доцент, зам. декана ф-ту театрального мистецтва ХДАК

Откидач В. Методика роботи з оркестром : навч.-метод. посіб. — Х. :
ХДАК, 2019. — 125 с.

Навчально-методичний посібник «Методика роботи з оркестром» спрямований в першу чергу на підготовку бакалаврів-диригентів зі спеціальності «Музичне мистецтво» спеціалізацій «Духові та ударні інструменти» та «Музичне мистецтво естради». В посібнику висвітлюється історія, теорія та функціонування оркестрового виконавства, методика роботи з оркестрами різного рівня професіональної підготовки.

Може бути використаний студентами, магістрами, аспірантами, викладачами, слухачами системи підвищення кваліфікації та післядипломної освіти, а також керівниками та педагогами різноманітних оркестрових колективів як в умовах навчальних закладів, так і в різноманітних форматах аматорського музикування.

УДК 785.12.091.2(073)

© Харківська державна академія культури, 2019 р.
© Откидач Володимир Миколайович, 2019 р.

Зміст

Вступ.....	4
Розділ 1. Методика як наука.....	8
Розділ 2. Історія розвитку оркестрового виконавства.....	15
Розділ 3. Технологічні аспекти роботи оркестрового колективу.....	40
Розділ 4. Музично-теоретична підготовка оркестрантів.....	48
Розділ 5. Диригування як процес і система керування колективним ви- конавством.....	57
Розділ 6. Клас ансамблю.....	65
Розділ 7. Оркестровий клас.....	73
Розділ 8. Концертна діяльність оркестру.....	95
Розділ 9. Соціально-психологічні відносини в оркестровому колективі.....	109
Розділ 10. Самостійна робота студента.....	118
Додатки.....	121
- Теми рефератів та методичні рекомендації по їх виконанню.....	121
- Орієнтовні питання до форми контролю.....	122
- Школи гри на окремих інструментах.....	123

Вступ

Одним із дієвих засобів естетичного виховання людини і зокрема підлітків є сучасна музика, яка практично заповнила все наше життя. Однак ще рано скидати з рахунку оркестрову музику, в тому числі й у виконанні духовими оркестрами. Особливо це важливо в дитячих духових оркестрах, де становлення особистості ще тільки починається, і перше завдання дорослих, в тому числі і керівника творчого колективу, забезпечити належні умови для повноцінного навчально-виховного процесу. Зазвичай значна частина керівників дитячих духових оркестрів ще не готова до продуктивної музично-педагогічної діяльності, зорієнтована передусім на виконавський аспект і не надає значення організаційно-педагогічним та психологічним чинникам.

Духові та естрадні оркестри є поширеною формою залучення не тільки школярів, підлітків та студентів навчальних закладів до музичної культури, а й всіх небайдужих до виконавства на духових і ударних інструментах, мають виховувати естетичний смак та відчуття колективізму.

У цьому зв'язку перед закладами культури і мистецтва висувається завдання щодо підготовки таких фахівців – майбутніх керівників дитячих, дорослих, аматорських тощо духових та естрадних оркестрів, спроможних здійснювати поліфункціональну творчу діяльність.

Особливістю, зокрема, духового оркестру, основу якого складає родина мідних духових інструментів, є здатність потужно звучати, створюючи святковий настрій не тільки в приміщеннях, а й на вулицях, стадіонах, у садах та парках. У таких умовах оркестр головним чином виконує музичні твори прикладного характеру – марші та танці. Однак ці творчі колективи здатні також і до втілення великих художніх програм на різноманітних концертних майданчиках.

Сучасний рівень і умови роботи самодіяльних оркестрів і ансамблів, а також музично-педагогічна діяльність в культурно-освітніх установах вимагає від майбутніх фахівців різноманітних і глибоких знань, музичної ерудиції та навичок організаційної та навчально-виховної роботи.

Керівник духового та естрадного оркестру має бути ґрунтовно обізнаним стосовно особливостей музичних інструментів, оскільки без цього неможливо ефективно проводити репетиційний процес, особливо тоді, коли відбувається вивчення нового твору і коли, що є цілком природним, виконавці припускаються помилок. У цих випадках керівник повинен швидко зорієнтуватися, і враховуючи особливості певного інструмента, надати виконавцю відповідні поради. Окрім того, складання партитур, а цим висококваліфікований керівник повинен володіти задля створення репертуару, також вимагає належної обізнаності стосовно інструментів оркестру.

Враховуючи, що практична діяльність керівника оркестру досить різноманітна, володіння широким спектром професійних навиків надає йому можливості з успіхом вирішувати проблеми, що виникають у роботі з оркестром. Одним із таких навиків є володіння інструментовкою та аранжуванням. Практика доводить, що успішна діяльність оркестру дуже великою мірою залежить від вміння його керівника створити інструментовку з урахуванням складу оркестру, його окремих виконавців.

Курс методики роботи з оркестром ставить за мету ознайомити учнів з теорією виконавства на духових та ударних інструментах, з основами педагогічного процесу, методикою та практикою викладання, з усією багатогранною діяльністю керівника аматорського та професіонального інструментального колективу.

До опанування курсу методики роботи з оркестром передбачається, що студент має певних знання та навички, отримані на заняттях з основ педагогіки, в класах «Спеціального музичного інструмента», «Вивчення оркестрових інструментів», «Оркестровому класі», а також у процесі диригентської практики.

Особливу увагу слід звернути на систематичне закріплення теоретичного матеріалу прикладами з досвіду роботи кращих професіональних і аматорських оркестрових колективів, а також на використання різноманітного ілюстративного матеріалу та різноманітних технічних засобів.

Слід передбачити й використання різноманітних форм занять з учнями, включаючи організацію дискусій, виконання музичного твору або його фрагмента з критичним розбором і як індивідуальною, так і колективною оцінкою. Певне місце приділяється домашнім завданням, вправам, а також питанням вивчення, узагальнення та поширенню творчого досвіду.

Отже, **метою** викладання навчальної дисципліни «Методика роботи з оркестром» є:

- підготовка майбутніх викладачів-диригентів для продовження практичних занять з оркестрового класу у навчальних закладах різного рівня, а також практичного втілення отриманих знань з оркестровими колективами різного рівня професіональної підготовки;
- формування стійких компетенцій керівника оркестрового колективу в організації роботи творчого колективу в соціально-культурній сфері;
- формування системи знань по методиці роботи з творчим колективом;
- розвиток творчого підходу до уміння проведення репетиційних занять;
- створення основи для подальшої самостійної роботи.

Крім того, **метою** є опанування керуванням оркестровим колективом засобами дій на всіх етапах диригентського процесу; засвоєння музичного твору диригентом і формування виконавського задуму в уявленні в підготовчий період; звукове втілення виконавського задуму на оркестровій репетиції; розкриття теоретичних, практичних, естетичних, психологічних аспектів творчого процесу диригування, поглиблення знань у галузі

особливостей керівництва спільним виконанням; публічне виконання музичного твору, виховання естрадно-виконавської волі диригента та учасників оркестру.

Поданий посібник також може бути використаний і в умовах аматорського музикування, в колективах при будинках культури, центрах естетичного виховання підлітків тощо. В таких умовах головною метою може слугувати виховання музичної культури та розвинення творчої особистості оркестранта в процесі навчання гри в оркестрі.

Основне завдання курсу – підвищення рівня теоретичних знань і методичних навичок у галузі музичної педагогіки, а також підготовка учнів до майбутньої діяльності керівником творчого колективу.

Найважливіші моменти в цій діяльності:

- навчання колективній (оркестровій) формі виконання музики;
- розвинення навичок ансамблевої гри та сприйняття ролі своєї партії в оркестрі;
- знайомство з вітчизняною та світовою музичною культурою через виконання певної музики в оркестрі;
- вивчення студентами форм та методів роботи з оркестром;
- знайомство студентів із загальними закономірностями проведення практичних занять з оркестром;
- розвиток організаторських здібностей студента для роботи з творчим колективом;
- виховання комунікативних навичок інструментального колективу;
- формування навичок сприйняття диригентського жесту;
- розуміння сутності репетиційного процесу;
- виховання естетичного смаку, уміння розбиратися в художніх достоїнствах музичного твору;
- формування навичок добору репертуару для аматорського колективу;
- підвищення рівня теоретичних знань студентів по методиці самостійної роботи диригента;
- організація та проведення концертних виступів.

Крім того, до завдань входять розширення уявлень студентів про предмет диригування та оркестровий клас, їх співвідношення з іншими спеціальними та теоретичними дисциплінами; формування активного ставлення студента до своєї майбутньої професії артиста оркестру та викладача оркестрового класу; розвинення музичних, організаційних і педагогічних здібностей; виховування художнього смаку та музичної культури; оволодіння технікою диригування та всім комплексом керівництва оркестровим колективом; виявлення та сприяння вихованню емоційно-вольових навичок; пояснення необхідності повсякденного підвищення загальної та музичної освіченості; вивчення нових творів; формування власного практичного досвіду щодо застосування основних положень теорії та методики роботи керівника творчого колективу.

У результаті вивчення навчальної дисципліни студент повинен

знати: розвиток оркестрового музикування в країні та за кордоном, склади оркестрів, їх різноманітність; сутність основних категорій щодо визначення понять диригентського виконавства, інтерпретації, фактури та форми оркестрового твору; етапи зародження та розвитку як диригентського мистецтва, так і становлення оркестрового виконавства; естетичні складові диригентського мистецтва; кращі зразки оркестрових творів світової диригентської літератури; зміст, принципи та методи діяльності керівника творчого колективу; основи педагогіки, психології та етики, необхідні як для організації творчого колективу, так і для репетиційного спілкування.

вміти: самостійно та вільно орієнтуватися в теоретичних засадах диригентського виконавства; застосовувати знання керування спільним виконавством; розумітися на мові диригування; діагностувати помилки оркестрового виконавства; знаходити психолого-педагогічний підхід до оркестрантів із різним рівнем оркестрово-ансамблевої підготовки; розуміти іноземні терміни щодо музичного інструментарію та позначок темпу й характеру виконання в партитурах; самостійно та вільно орієнтуватися в музичних стилях; обґрунтовувати власну думку щодо концепції виконання різних оркестрових творів; застосовувати теоретичні та практичні знання щодо трактування різноманітних оркестрових творів; володіти методикою роботи з творчим колективом, навичками гри на музичних інструментах.

Навчально-методичний посібник підготовлений з метою надання допомоги студентам вищих навчальних закладів культури та мистецтв у доскональному вивченні теоретичного матеріалу та набуття відповідних навичок з курсу «Методика роботи з оркестром». Посібник спрямований на формування у студентів здатності опановувати навчальний матеріал і засвоювати теоретичні знання з історії та теорії оркестрового виконавства, диригування, надає можливості заздалегідь готувати тези своїх виступів на семінарських заняттях, виконувати завдання з аналізу партитури, розв'язувати проблемні ситуації та здійснювати самоконтроль своїх знань.

Матеріалом наповнення посібника слугували знані праці як методистів, інструменталістів, теоретиків диригування, так і інших провідних майстрів, які ділилися своїм практичним досвідом у різноманітних виданнях.

Маючи ігрову та диригентську практику в різноманітних оркестрових колективах (симфонічних, духових та естрадних), не один десяток років викладацької роботи, автор також ділився й своїм власним досвідом.

Розділ I

Методика як наука

Методика – це складова частина педагогічної науки про зміст, форми, засоби та методи навчання. В педагогічній науці вона характеризується як сукупність різноманітних методів у формуванні знань, умінь та практичних навичок по конкретному навчальному предмету. Методика – слово грецького походження, що означає «шлях до чогось». На основі досвіду вітчизняних й зарубіжних педагогів і методистів, диригентів і виконавців поступово викристалізовувалося подібне учення.

Таким чином, можна запропонувати розрізнити два розуміння терміна «методика»: 1. У широкому сенсі – сукупність способів, прийомів виконання певної роботи (дослідницької, навчальної, виховної тощо), тобто певна «технологія» діяльності викладача; 2. У вузькому – педагогічна наука, вчення про засоби викладання того чи іншого предмета.

Звичайно, не можна обійти увагою й термін метод (від грецького *methodos* – шлях дослідження, теорія, вчення) – тобто засіб досягнення якої-небудь мети, рішення конкретного завдання; сукупність прийомів або операцій практичного чи теоретичного освоєння (пізнання) дійсності. Метод навчання – це спосіб діяльності викладача, спрямований на досягнення навчально-виховних цілей при активному ставленні учнів.

У кожному навчальному процесі цілі навчання досягаються не одним яким-небудь методом, а їх сукупністю. На будь-якому рівні навчання, від школи до ВНЗ, методика є найважливішим педагогічним механізмом, без якого не може здійснюватись будь-яка форма пізнавальної діяльності. У своїй теоретичній основі багатоманітна методика спирається на вироблену в педагогіці систему дидактичних принципів. Найважливіші з них: науковість і доступність досліджуваного матеріалу, наочність, свідомість засвоєння, міцність знань, умінь і навичок, активність пізнавальної діяльності учнів, їх самостійність, зв'язок навчання з життям. Ґрунтуючись на цих принципах, методика встановлює різні методи й прийоми, розробляє науково-обґрунтовану систему викладання. Від рівня методики та відповідності її сучасним вимогам педагогіки залежать ефективність будь-якого навчального процесу.

У конкретному виді кожна методика – це науково-методична праця, в якій викладаються:

- цілі та зміст навчання й виховання з даної дисципліни;
- місце і роль даної дисципліни в системі підготовки фахівців;
- структура навчального процесу;
- розподіл часу за видами занять як під керівництвом викладача, так і для самостійної підготовки;
- норми контролю ефективності навчання і звітності.

Методика роботи з оркестром – це дисципліна, яка почала розвиватися та удосконалюватися, в першу чергу, на методиці навчання на окремих інструментах. Тому цілком зрозуміло, що необхідно хоча б побіжно торкнутися деяких позицій цієї науки. Методика навчання на окремих інструментах вивчає прийоми індивідуального навчання гри на окремому музичному інструменті і, відповідно, має можливість безпосередньо впливати на якісний аспект підготовки музикантів, в тому числі й оркестрових.

Методика навчання гри на духових інструментах є складовою частиною музично-педагогічної науки, що розглядає загальні закономірності процесу навчання на різних духових інструментах, досягла нових рубежів, сприйнявши і розвинувши все краще, що було властиво вітчизняної школі гри на духових інструментах. Свого часу композитор О. Гедіке писав: техніка гри на духових інструментах пішла вперед настільки, що якби кращі виконавці, особливо на мідних, жили 50-70 років тому, почули наших духовиків, то не повірили б своїм вухам і сказали б, що це неможливо. Слід визнати, що теорія методики навчання на духових інструментах як частина педагогічної науки серед інших методик є наймолодшою. Кожне покоління духовиків вносить свій внесок в методіку.

До 1930 рр. теорія навчання музикантів-духовиків у колишньому Радянському Союзі фактично була відсутня, навчання набувало скоріше ремісницького характеру, передачі знань та накопленого досвіду від викладача до учня.

Початок був покладений в другій половині ХІХ ст., спочатку в Петербурзі (1862), а згодом у Москві (1866) відкриттям перших консерваторій, де починалось становлення духового інструментального мистецтва.

До 1917 р. в музичних навчальних закладах викладали в основному іноземці. Клас флейти в Петербурзькій консерваторії очолював італійський флейтист Чезаре Чіарді, клас кларнета – Ернесте Кавалліні, згодом Карл Нідман. Клас труби та валторни вів Густав Метцдорф, пізніше – Вільгельм Вурм. З кінця 60-х рр. ХІХ ст. класи духових інструментів поповнились новими професорами: гобой викладав Василь Шуберт, клас фагота вів Курт Кутшбах, клас тромбона та туби – Франц Тюрнер. Слід згадати й таких музикантів – флейтистів Федора Ватерстраата, Федора Степанова, кларнетиста Василя Бреккера, валторніста Яна Тамма, тромбоніста Петра Волкова, гобойста Василя Геде, трубача Олександра Гордона та ін.

У Московській консерваторії першими професорами були Фердинанд Бюхнер, Вільгельм Кречман (флейта), Едуард Медер, Віктор Денте (гобой), Вольдемар Гут, Франц Ціммерман, Йосиф Фрідріх (кларнет), Генріх Езер, Вільгельм Крістель, Франц Шмідт (фагот), Максиміліан Бартольд, Йосиф Сханілець, Фердинанд Еккерт (валторна), Федір Ріхтер, Карл Брант, Михайло Адамов (труба), Христофор Борк (тромбон, туба).

Саме ці педагоги й виховали відомих музикантів, в подальшому основоположників вітчизняної школи гри на духових інструментах – С. Розанова, В. Цибіна, М. Табакова, В. Блажевича, М. Буяновського та ін.

Музичне виконання – це активний творчий процес, в основі якого лежить складна психофізіологічна діяльність музиканта. Граючий на духовому інструменті повинен координувати дії цілого ряду компонентів: зору, слуху, пам'яті, рухового почуття, музично-естетичних уявлень, вольових зусиль. Саме ця різноманітність психофізіологічних дій, виконуваних музикантом в процесі гри, і визначає складність музично-виконавської техніки.

Наявність і знання теоретичної бази дозволяє підняти викладання гри на духових інструментах на новий якісний рівень.

Видатним виконавцем і педагогом, що поклав початок розвитку свого часу радянської методики, був Сергій Васильович Розанов (1870-1937). Його робота «Основы методики преподавания игры на духовых инструментах», була першою працею, поставленою на наукову основу, де він сформулював принципи, що стали основними в методичній школі на духових інструментах. У цьому посібнику вперше були поставлені питання навчання духовиків на наукову основу та сформовані основні принципи навчання на духових інструментах.

У своїй праці С. Розанов запропонував такі розділи:

- Психофізіологічні основи виконавського процесу на духових інструментах;
- Процес гри на музичному інструменті як один з видів трудової діяльності людини;
- Акустичні основи звукоутворення на духових інструментах;
- Розвиток музичних здібностей в процесі виховання музиканта-професіонала;
- Музичний слух;
- Виразні засоби при грі на духових інструментах;
- Виконавський апарат і техніка звукодобування на духових інструментах;
- Виконавське дихання, його сутність, значення та методи розвитку;
- Характерні недоліки постановки у початківців-музикантів.

Починаючи з 1916 р. С. Розанов вів педагогічну роботу в Московській консерваторії, був організатором і керівником оркестрового факультету, а згодом і першим завідувачем кафедри духових інструментів. Під його керівництвом в 1920-1930-ті рр. активізується науково-методична робота кафедри, створюються перші методичні посібники. В першу чергу це Школи гри на окремих інструментах М. Платонова (флейта), Г. Орвіда (труба), В. Блажевича (тромбон), М. Назарова (гобой), С. Розанова (кларнет).

У подальшому питанні, що були порушені в цій методичній праці, набули подальшого розвитку в працях професорів Московської консерваторії М. Платонова, Б. Дикова, А. Усова, А. Федотова та ін.

Ці методичні напрацювання поставили питання, що окрім набуття технічних можливостей, важливою музичною здібністю виконавця на духових інструментах є також рівень його розумової діяльності, в першу чергу активність й розвиток музичного мислення. Основою техніки гри на будь-якому музичному інструменті є безперервність розумового процесу музиканта, яка забезпечує, з одного боку, сприйняття реального звучання, а з іншого – уявлення, передбачення звучання в даний момент і в його подальшому розвитку. Таке активне, цілеспрямоване та послідовне музичне мислення необхідно музикантові для того, щоб упевнено будувати та контролювати виконавський процес.

До праць так званого другого напрямку, в яких надається диференційований виклад питань методики навчання на конкретному духовому інструментові відносяться: «Вопросы теории и практики игры на валторне» та «Пути совершенствования исполнительской техники валторниста» А. Усова, «Методика обучения игре на флейте» М. Платонова, «Методика первоначального обучения игре на фаготе» Г. Ерьомкіна, «Методика обучения игре на гобое» Є. Носирєва, «Теоретические основы обучения игре на кларнете» К. Мюльберга, «Методика обучения игре на тромбоне» Б. Манжори, «Методика обучения игре на валторне» І. Якустіді, «Методика обучения игре на трубе» Ю. Усова, «Методика обучения игре на кларнете» Б. Дикова. Широкого застосування в музично-педагогічній практиці віднаходить збірка окремих методик під назвою «Основаи начального обучения на инструментах военного оркестра». Вона була виконана колективом викладачів кафедри Військово-диригентського факультету (Б. Диков, В. Плахоцький, А. Седракян, О. Лебедев та ін.). Згодом була видана ще низка науково-методичних робіт.

Власне, на цих позиціях виконавського процесу має будуватися й методика роботи з оркестром, оскільки в оркестрі знаходяться музиканти, які свого часу навчалися на різних інструментах.

За нашого часу з'являються навчальні посібники, що висвітлюють питання роботи не тільки з духовим оркестром (М. Терлецький), а с колективами естрадно-джазового спрямування (В. Кузнецов, А. Мохонько). Радимо ознайомитися з якомога більшою кількістю подібних книг, оскільки кожний автор бачить цей предмет зі своєї точки зору. На порівнянні та власному досвіді майбутній фахівець випрацює свою методику роботи з творчим колективом, виходячи з реальних умов та конкретного оркестру.

Рекомендована література

Абдуллин Э., Николаева Е. Методика музыкального образования. — М. : Музыка, 2006. — 334 с.

- Абрамов Р. Методика обучения игре на тромбоне. — Петрозаводск : Изд-во Петрозав. гос. ун-та, 2002. — 139 с.
- Алиева З. Методика преподавания профессиональных дисциплин. — Симферополь : Хотеева Л.В., 2016. — 123 с.
- Арчажникова Л. Методика музыкального воспитания. — М. : МГЗПИ, 1990. — 50 с.
- Безбородова Л. Теория и методика музыкального образования. — М. : Флинта : Наука, 2014. — 235 с.
- Безбородова Л., Алиев Ю. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 512 с.
- Бергер Н. Современная концепция и методика обучения музыке. — СПб. : КАРО, 2004. — 358 с.
- Броун А. Очерки по методике игры на виолончели. — М. : Музыка, 1967. — 87 с.
- Бушуев В. Методика обучения игре на ударных инструментах. — Кемерово : КемГУ-КИ, 2006. — 142 с.
- Великое искусство управлять оркестром / сост. Ф. Босенко. — СПб. : СПбГАК, Б.г. — 83 с.
- Гержев В. Методика обучения игре на духовых инструментах. — СПб. : Планета музыки, 2015. — 112 с.
- Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача : історія, теорія, методика, практика. — Львів : Акад. сухопут. військ, 2010. — 182 с.
- Гладких А. Методика навчання гри на духових інструментах. — Х. : ХДАК, 2008. — 106 с.
- Гладких А. Формування професіонального виконавства на духових інструментах. — Х. : ХДАК, 2008. — 115 с.
- Гозуло Г. Методика роботи із самодіяльним оркестром. — К. : Муз. Україна, 1983. — 136 с.
- Григор'єв Г. Оркестрова майстерність та методика роботи з оркестром. — К. : Логос, 2015. — 268 с.
- Григор'єв Г. Работа диригента з духовим оркестром. — К. : Б.в., 2004. — 216 с.
- Демчишин М. Методика формування художньо-творчої особистості засобами музичного мистецтва. — Суми : Мрія-1 ЛТД, 2004. — 106 с.
- Диков Б. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музгиз, 1962. — 116 с.
- Диков Б. Методика обучения игре на кларнете. — М. : Музыка, 1983. — 192 с.
- Диков Б. О дыхании при игре на духовых инструментах. — М. : Музгиз, 1956. — 101 с.
- Диков Б. Школа игры на кларнете системы Т. Бема. — М. : Сов. композитор, 1975. — 180 с.
- Дьяченко И. Теория и методика музыкального воспитания. — Тюмень : Изд-во Тюмен. гос. ун-та, 2014. — 91 с.
- Евтихийев П. Теория и методика музыкальной инструментальной коррекционной технологии. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2005. — 221 с.
- Еремкин Г. Методика первоначального обучения игре на фаготе. — М. : Музгиз, 1963. — 78 с.
- Єременко О. Підготовка магістрів музичного мистецтва : теорія і методика навчання. — К. : Вид-во НПУ ім. М. Драгоманова, 2009. — 432 с.
- Здібності, творчість, обдарованість : теорія, методика, результати досліджень / за ред. В. Моляко, О. Музики. — Житомир : Рута, 2006. — 319 с.
- Квашнин К. Эволюция музыкальной семиотики и актуальные задачи музыкально-исполнительской педагогики. — Самара : Порто-принт, 2012. — 177 с.
- Ковалів В. Методика музичного виховання на релятивній основі. — К. : Муз. Україна,

1973. — 149 с.
- Крылов Д. Методика последовательного развития техники игры на ударной установке. — М. : Реал Тайм, 2009. — 111 с.
- Кузнецов В. Методика работы с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. — М. : МГИК, 1993. — 49 с.
- Кузнецов В. Организация и методика учебно-воспитательной работы в самодеятельных эстрадных музыкальных коллективах. — М. : Б.и., 1979. — 31 с.
- Кузнецов В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. — М. : Музыка, 1986. — 150 с.
- Кузнецов В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. — М. : Музыка, 2000. — 244 с.
- Леонов В., Палкина И. Методика обучения игре на духовых инструментах. — Ростов на/Д : РГК, 2012. — 239 с.
- Луб В. Методика обучения в самодеятельности трубачей и корнетистов. — М. : Музыка, 1982. — 80 с.
- Манжора Б. Методика навчання гри на тромбоні. — К. : Муз. Україна, 1976. — 111 с.
- Марценюк Г. Методика викладання гри на духових інструментах. — К. : КНУКіМ, 2006. — 60 с.
- Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. — К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. — 351 с.
- Методологическая культура педагога-музыканта / Э. Абдуллин, О. Ванилихина, Н. Морозова и др. — М. : Изд. центр «Академия», 2002. — 272 с.
- Мохонько А. Методика работы с эстрадным оркестром. — Кемерово : Кузбассвуиздат, 2013. — 121 с.
- Мохонько А. Методика репетиционного процесса. — Кемерово : Кузбассвуиздат, 1995. — 158 с.
- Носирев Є. Методика навчання гри на гобої. — К. : Муз. Україна, 1971. — 83 с.
- Пляченко Т. Методика роботи з музично-інструментальними колективами. — Кіровоград : Імекс, 2009. — 231 с.
- Посвалюк В. Теорія і методика виконавства на трубі. — К. : НМАУ ім. П. Чайковського, 2010. — 162 с.
- Пушечников И. Искусство игры на гобое : история, теория, методика, педагогика. — СПб. : Композитор, 2005. — 308 с.
- Сбітнева Л. Методика музичного виховання. — Луганськ : Альма-матер, 2005. — 171 с.
- Скрынников А. Теория и методика развития исполнительской техники учащегося-музыканта на художественном материале. — Волгоград : Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2005. — 109 с.
- Стецюк К. Методика музичного виховання. — Луганськ : Етлон-2, 2011. — 222 с.
- Сумеркин В. Методика обучения игре на тромбоне. — СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2005. — 310 с.
- Тазарачев Ю. Основы методики обучения игре музыканта-трубача. — Самара : СГАКИ, 2009. — 72 с.
- Терехин Р., Апатский В. Методика обучения игре на фаготе. — М. : Музыка, 1988. — 207 с.
- Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром. — Рівне : Перспектива, 2000. — 153 с.
- Ткачова Н. Методика музичного виховання. — Бердянськ : Ткачук О.В., 2013. — 247 с.
- Третенков В. Методика обучения игре на инструменте (дух. инструменты). — Кемерово : КГИК, 2017. — 62 с.
- Усов Ю. Методика обучения игре на трубе. — М. : Музыка, 1984. — 215 с.

- Федотов А. Методика обучения игре на духовых инструментах. — М. : Музыка, 1975. — 159 с.
- Хабибулин Р., Панов Д. Вопросы методики работы с эстрадным инструментальным ансамблем. — Челябинск : Челяб. гос. акад. культуры и искусств, 2011. — 168 с.
- Халабузарь П., Попов В. Теория и методика музыкального воспитания. — СПб. : Лань, 2000. — 222 с.
- Якимчук С. Методика музичного виховання. — Рівне : Б.в., 2003. — 160 с.
- Якустіді І. Методика навчання гри на валторні. — К. : Муз. Україна, 1977. — 80 с.

Розділ II

Історія розвитку оркестрового виконавства

У давній Греції оркестрою (*orchestra*) називалося місце перед сценою, на якому під час вистав трагедій розташовувався хор. Він супроводжував вистави своїм співом та ритмізованими виразними жестами.

Поринувши в історію, згадаємо, що у IX ст. до нової ери в Палестині в урочистостях освячення храму царя Ізраїльсько-Іудейського царства Соломона брало участь 120 трубачів. Можна припустити, що це був перший в історії людства оркестр.

Традиційний оркестр Китаю включав до себе близько ста видів інструментів, причому переважали струнна й ударна групи, що налічували кілька десятків видів. Багато було металевих інструментів з воронкоподібними мундштуками і без них, що використовувалися, головним чином, для військових цілей. До групи ударних інструментів входили інструменти типу тамбурина, одностороннього малого барабана, набір дзвонів і багато ін.

Пізніше, під час розквіту музичного мистецтва в Європі, оркестром будуть називати великі ансамблі музикантів, які сумісно виконували інструментальні музичні твори. Склад таких оркестрів довгий час не був постійним. Як правило, такі колективи були у заможних вельмож. Саме від багатства та смаків хазяїна залежала кількість музикантів та вибір інструментарію.

Спільне виконавство завжди цікавило людство, і склад різноманітних угруповань, які ще не можна було назвати оркестром в сучасному розумінні слова, всіляко розвивалися й складалися з тих музичних інструментів, які на той час побутували. Безумовно, найдосконалішим оркестром є симфонічний, який увібрав до себе найкращі здобутки композиторської, інструментальної, гармонічної, поліфонічної тощо думок.

У Древній Русі до появи сигнальних інструментів слов'янські племена під час полювання використовували крик і свист. Але свист не міг зрівнятися зі звуком рогу, ні за гучністю, ні за радіусом поширення. За допомогою рогу можна було подавати сигнали різної висоти, гучності та ритму. Під час бою воїни також самі сурмили в ріг, подаючи сигнал до атаки. Але з плином часу на зміну рогу приходить досконаліший інструмент – труба.

Звуки музики чинили на воїнів емоційно-психологічний вплив: вона їх надихала, бадьорила, а на противника діяла страхітливо. З давніх пір військова музика використовується на полі бою в поєднанні з вигуками та криками.

Музика та спів широко використовувалися й в побуті князя й знатних дружинників. Під час князівських бенкетів і тризн звучали не тільки гусли й органи, але й інші інструменти, зокрема духові.

В епоху раннього Середньовіччя церква заохочувала лише хорову музику, отже, певний час музичні інструменти відійшли до побуту простих громадян.

У XII-XIII ст. у Західній Європі встановилися музично-виконавські принципи, що отримали назву *Ars antiqua*. Ці принципи, безумовно, лягли в основу методики навчання грі на духових інструментах. Духові інструменти не брали участі в церковній службі, але під час бенкетів і вуличних свят вони грали в унісон зі співаками, допомагаючи хору підтримуватися інтонаційної стійкості. Звучання духових інструментів, без сумніву, надавало музиці особливі міць і блиск.

У XIV ст. утвердилися нові музично-виконавські принципи, що набули назви *Ars nova*. Поступово долалося зневажливе ставлення керівників християнської церкви до виконавства на духових інструментах. Гра на них стала використовуватися не тільки в приватних будинках і на площах, духові інструменти почали застосовуватися й в церковній службі.

Отже, шлях від майданчика античного театру до сучасного оркестру – це фактично шлях історії європейської музики та її оркестру.

Поступово в музичній практиці почали складатися певні види оркестрів. Музиканти-інструменталісти об'єднувалися для музикування або виконання урочистої музики задовго до того, як оркестр сформувався як колектив. Це відбулося лише в XVII ст., коли виникла необхідність інструментального супроводу вокальних жанрів: опери та ораторії.

Розвиток оркестру в першу чергу безпосередньо пов'язаний із постійним удосконаленням музичного інструментарію. Але не тільки нові жанри та інструменти формували цей новий феномен музичного мислення. Насправді оркестр красивий та цікавий передусім гармонією та поліфонічними пластами. Саме в XVII ст. гармонія та поліфонія досягли розквіту, органічно доповнюючи одна одну. Оркестр, як і хор, надавав великих можливостей для складання творів у цьому новому, збагаченому стилі.

Само слово «оркестр» на той час ще означало лише місце для музикантів, а інструментальні колективи називалися концертами, капелами, хорами та ін. Лише в XVII ст. ці два поняття зійшлися в одній назві. Того ж часу сформувався інструментальний кістяк оркестру – струнно-смичкова група, дерев'яні та мідні духові (ще в неповному складі), ударні. За чембало сидів капельмейстер, який, власне, і керував оркестром, який поділявся на оперний, концертний, церковний. Від цього, відповідно, й варіювався їх склад і чисельність, від 30 до 50 осіб.

Щодо функцій духових оркестрів, то у першій чверті XVIII ст. вони остаточно складаються як колективи військової музики. Сюди відносяться ігри на марші, в поході, на навчаннях і в бою. Важливе місце як і раніше приділяється сигнальній службі. Зростає роль військових оркестрів під час проведення військових ритуалів, які тепер постійно супроводжуються полковою музикою. В цей період надзвичайно пишними стають тріумфа-

льні ходи, що представляють собою розвиток ритуалу зустрічі переможців та військові паради. Урочистими та багатолюдними стають похоронні обряди, де чільне місце у церемонії посідає духовий оркестр.

У 70-ті роки XVIII ст. помітно підвищується роль військових оркестрів у суспільному житті. Властиві дворянській імперії помпезність, блиск і розкіш віднаходили вираз у численних приватних святах і розвагах. Урочисті ходи, бали, маскаради, вистави стають невід'ємною складовою частиною повсякденного побуту знатних вельмож й імператорського двору. До участі в подібних святах, крім придворного оркестру та співочої капели, постійно залучаються й військові музиканти.

До середини XIX ст. в репертуарі духових оркестрів з'являються твори самих різних жанрів, оркестри беруть участь у концертних програмах, розширюється їх слухацька аудиторія. Без подібної музики не обходиться жодна значима подія.

Однією з причин використання саме духових оркестрів стало те, що духові та ударні інструменти, що становлять основу оркестрів, добре чути на відкритому повітрі.

Не можна переоцінити й використання духового оркестру в різноманітних церемоніях. Подібна музика надає патетичності та урочистості, використовується разом з артилерійським салютом, ескортом, маршем. Спочатку духовий оркестр використовували тільки для вищих військових чинів, а пізніше він стає атрибутом будь-якого військового ритуалу.

Особливий вид духового оркестру – так звана «банда» (італ. *banda* – загін). Це ансамбль мідних духових та ударних інструментів, який інколи уводять додатково до симфонічного оркестру в оперних спектаклях. Він з'являється на сцені або звучить поза нею під час урочистих церемоній або ходи. Бувають випадки появи банди і в симфонічних творах (увертюра П. Чайковського «1812 рік»).

Протягом XIX–XX ст. оркестр інтенсивно розвивався. До складу поступово додавалися нові інструменти, збільшувалася й чисельність оркестрантів. Сучасний великий симфонічний оркестр містить до 100 і більше осіб. Стало більше й самих оркестрів. Якщо у XVIII ст. вони були тільки в Європі та обчислювалися кількома десятками, то тепер вони є тисячами в усіх частинах світу.

Розглядати історію розвитку оркестрового виконавства доцільніше із симфонічного оркестру, найдосконалішого винаходу людством музичного утворення. Саме такий оркестр має практично необмежені можливості для втілення будь-яких ідей композитора.

Симфонічний оркестр є найповнішим і досконалішим за звучанням творчим угрупованням. Такому колективу під силу виконання найрізноманітніших музичних творів – симфоній, фантазій, інструментальних концертів, супроводів спектаклів та озвучування кінофільмів. Нині до складу симфонічного оркестру входять три основні групи: струнно-смич-

кові, духові (дерев'яні та мідні) та ударні інструменти. Інколи до такого складу додаються й інші інструменти – арфа, рояль, орган, солісти, хор, різноманітні електронні інструменти.

Найбільша та найпотужніша група в оркестрі – це струнно-смичкові інструменти. Перших скрипок налічується від десяти до вісімнадцяти, других – від восьми до шістнадцяти, альтів – від шести до чотирнадцяти, віолончелів – від шести до дванадцяти, контрабасів – від чотирьох до восьми. Навіть у зменшеному складі струнних інструментів може бути понад тридцять осіб. А пояснюється це цілком природно-акустичним чином: скрипка ніяк не може за звучністю перекрити трубу чи тромбон. Отже, для рівноваги й необхідна в симфонічному оркестрі велика група струнних інструментів, яка до того ж надає загальному звучанню оркестру надзвичайну красу та м'якість. Через те, що струнні інструменти мають малу гучність, вони розташовуються завжди ближче всіх інструментів до диригента та слухачів.

З духовими інструментами справа виглядає по-іншому. Дерев'яних в оркестрі буває частіше по два основних (флейта, гобой, кларнет, фагот) або ще по одному додатковому (флейта-пікколо/мала флейта, англійський ріжок, бас-кларнет та контрафагот). В залежності від цього склад оркестру називають подвійним або потрійним.

Починаючи з середини ХІХ ст. до складу симфонічного оркестру почали залучати саксофон, який можна було почути спочатку в операх (Мейєрбер, Деліб, Массне, Сен-Санс), згодом в балетах (Мійо) та симфонічних творах (Бізе, Равель та ін.). В музиці ХХ ст. саксофон стає практично постійним учасником музичних творів (Хіндеміт, Шостакович, Прокоф'єв, А. Хачатурян, Рахманінов та ін.).

Із мідних інструментів в оркестрі зазвичай чотири валторни, дві труби, три тромбони та одна туба. Проте в деяких випадках число мідних духових може змінюватися як в бік зменшення, так і збільшення.

Ударна група в оркестрі не має постійного складу. До неї в кожному випадку включаються ті інструменти, які значаться в партитурі даного твору. Зазвичай тільки литаври є незмінним учасником кожного концерту, за виключенням шкільних та дитячих оркестрів, з причин відсутності цього інструмента в творах для таких колективів.

Ще раз зазначимо, що у сучасному оркестрі до традиційного складу можуть додаватися саксофони, електронні та народні інструменти, ударна установка, перкусія, різноманітні клавішні і навіть звукозапис.

Витоки симфонічного оркестру можна простежити в європейському інструментальному музикуванні з ХVІ ст., пов'язуючи його історію з удосконаленням струнних інструментів. Ще в епоху бароко оркестр не можна було уявити без клавесина, лютні, мандоліни.

В історії становлення інструментальних жанрів і розвитку виконавства зокрема на струнно-смичкових інструментах зміна музичних принципів і

концепції сталася, в першу чергу, у виконавській практиці, дещо випередивши теоретичне осмислення. У зв'язку з процесами розвитку інструментальної музики XVIII ст. стало епохою бурхливого зростання симфонічних оркестрів у придворних капелах, які стали осередками музичної професійної культури. Придворні капели поступово витісняють міські музичні цехи, колегії та напівлюбительські гуртки.

Соціокультурний розвиток Західної Європи другої половини XVIII ст. стимулював нове емоційно-творче самовираження та комунікативне спілкування в музичному середовищі. Із виникненням нового класу буржуазії, розквітом нотовидавництва та концертування, як форми виконавства, чимало композиторів звертаються до написання творів концертних жанрів для широкої публіки.

Музикознавець Тамара Ліванова зазначала, що протягом XVIII ст. формуються ті умови і те середовище, в яких тільки й можливий розвиток великих інструментальних жанрів узагальнюючого значення.

Так званий «класичний» склад симфонічного оркестру почав поступово складатися у XVIII ст. у творчості віденських класиків. Якщо струнно-смичкова група була постійною (скрипки, альти, віолончелі та контрабаси), то духові інструменти поступово додавалися до основного складу і вже в партитурах Л. Бетховена можна споглядати парний склад дерев'яних духових інструментів (2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети, 2 фаготи). Група мідних інструментів також поступово набула такого вигляду: 2-4 валторни, 2 труби та 3 тромбони. З ударних інструментів обов'язковими були литаври. Такий склад оркестру в музикознавчій літературі набув назви «бетховенський».

У другій половині XIX ст. «бетховенський» оркестр уже класифікувався як малий симфонічний; великий склад оркестру, початок якому також поклав Бетховен у своїй Дев'ятій симфонії (1824), відрізнявся від малого не тільки розширеним складом кожної секції, але й деякими додатковими інструментами: флейта-піколо, контрафагот, тромбони, трикутник, тарілки та великий барабан.

Пізніше, в епоху романтизму, в симфонічному оркестрі з'явилися арфа, туба, англійський ріжок, дзвони. Г. Берліоз у Великому трактаті про інструментування описав оркестр великого складу, який був необхідний для виконання його власних партитур. Ще більшу кількість інструментів включає до себе оркестр Р. Вагнера.

Якщо до початку XIX ст. диригенти під час виконання музичних творів грали зазвичай на клавесині або на скрипці, то поступово вони відмовилися від такого поєднання, присвятивши себе лише процесу диригування та інтерпретації.

Напевно, віденські класики не розвинули б симфонічний жанр і власне симфонічний оркестр, якби не мали таких чудових попередників у особі так званої мангеймської школи – німецький творчий та виконавський

напряма, що склався в середині XVIII ст. в м. Мангеймі. Вона відіграла важливу роль у формуванні симфонії та камерного ансамблю. Композитори цієї школи виробили чотиричастковий симфонічний цикл, підготувавши таким чином класичну симфонію. Найбільш помітний вплив мангеймська симфонія справила на В. Моцарта.

Мангеймська придворна капела об'єднала низку першокласних музикантів – композиторів і виконавців (головним чином скрипалів та віолончелістів), що визначили характерний виконавський стиль оркестру і значною мірою створили для нього новий репертуар. У 1745-1757 рр. керівником капели був скрипаль і композитор чеського походження Ян Стаміц. Мангеймський оркестр вирізнявся зіграністю, своєрідністю прийомів виконання, підпорядкованих завданням нової експресивності. Сучасники відзначали особливі «мангеймські манери»: характерне підкреслення динамічних контрастів, пристрасть до динамічних *crescendo* та *diminuendo*, а також виділення певних мелодійних оборотів і улюблених типів прикрас. Ці виразні засоби підкреслювали головним чином чутливо-патетичні начала в інструментальній музиці.

Стаміцу вдалося домогтися рідкісної для того часу зіграності. Оркестр відрізняли невідомі найтонші градації динамічних відтінків. Він оточив себе талановитими музикантами, які зуміли продовжити та розвинути закладену ним традицію складання та виконання музики.

У той час, коли Я. Стаміц очолив мангеймський оркестр, симфонією ще називали оперну увертюру, що вже цілком відокремилась від опери і виконувалася окремо в концертах. Спираючись, з одного боку, на італійську скрипкову сонату, з іншого – на введений А. Скарлатті ще в кінці XVII ст. тричастковий тип увертюри (алегро, адажіо, алегро), мангеймські композитори випрацювали чотиричастковий симфонічний цикл (алегро, анданте, менует, фінал), підготувавши таким чином класичну симфонію.

У дусі світогляду епохи Я. Стаміц «переплавив» у своїй творчості попередній досвід італійських, німецьких, австрійських композиторів, оригінальні риси чеських музикантів. Народні побутові та інші джерела вільно впліталися в драматургію його симфоній і концертів. Завдяки створенню композиторами школи великої кількості творів, ними були «освоєні» практично всі інструментальні жанри XVIII ст. – симфонії, концерти для соліста з оркестром, камерна музика.

Досліджуючи композиторську спадщину Я. Стаміца, німецький музикознавець Гуго Ріман писав, що він видатний представник раннього класицизму, один з тих композиторів, у чийй творчості відбувся перехід від італійської увертюри до симфонії, став першим, хто регулярно писав симфонічні твори з чотирьох частин. Крім того, Ріман свого часу довів, що саме мангеймська симфонія слугувала фундаментом для симфонічної музики Й. Гайдна, В. Моцарта та Л. Бетховена.

Розвиток мангеймцями барвистості звучання оркестру, особливо тембру кларнета і поєднання кларнета з валторнами, гобоями та трубами, надихнуло К. Вебера до роботи в жанрах концерту і варіацій для кларнета з оркестром. Створюючи перші сорок симфоній, Й. Гайдн свідомо спирався на інструментальний концертний стиль мангеймців.

Мангеймська школа зробила особливий внесок у розвиток музичної культури Європи в цілому, справивши вплив на формування творчості багатьох чеських, німецьких, австрійських, французьких та італійських композиторів. Ретельний відбір мангеймцями засобів музичної виразності сприяв формуванню нового творчого напрямку, ведучого до класицизму.

Щодо **духового оркестру**, він також має свою історію, багато в чому схожу з симфонічним. У цьому колективі також існує груповий принцип побудови оркестрових груп. Вони майже співпадають із симфонічним: спільними є групи дерев'яних та ударних інструментів. Подібні мідні інструменти симфонічного оркестру перетворилися на характерні в духовому. Туба перетворилася на «бейний» (B) Бас II, маючи молодшого брата – «есний» (Es) Бас I. Основна група симфонічного оркестру – струнно-смічкові інструменти – представлені малим мідним у духовому. Це – корнети, альти (які практично зникли зі складів і замінені валторнами), тенори, баритон і баси.

Як відомо, оркестр – це колектив музикантів. Оркестри створюються для публічного виконання музики – концертів, а також для супроводу театральних вистав, інших публічних заходів. Духовий оркестр – це незмінно живе звучання музики духових інструментів.

Духові оркестри в основному призначені не для концертів в закритих приміщеннях. Вони супроводжують ходи, марші, а під час святкових гулянь звучать на естрадах, розташованих на відкритому повітрі – на площах, у садах і парках. Звучність їх особливо потужна та яскрава. Такий оркестр створює бадьору та святкову атмосферу вже на перших підступах до місця проведення заходу, і продовжує це почуття до його завершення. У технічному плані в багатьох випадках духовий оркестр не потребує звукопідсилювальної апаратури.

З 70-х рр. XVIII ст. значно підвищується роль маршу у військовому побуті, що суттєво посилює зацікавленість до духового оркестру. Марш набуває сучасних рис: у ньому поєднуються ритмічні, мелодійні та гармонійні начала. Встановлюється традиція чергувати виконання маршів повним складом оркестру з барабанним дробом.

Протягом XIX та XX ст. духовий оркестр стрімко розвивався. До нього потрапляли нові інструменти, збільшувалася кількість музикантів. Стало більше й самих оркестрових колективів. Якщо в XVIII ст. вони були лише в Європі та налічувалися декількома десятками, то згодом їх чисельність нараховувалася тисячами по всьому світові.

На початку XIX ст. для духових оркестрів починають робити перекладення симфонічних та оперних творів, оскільки оригінальних творів для нього практично не існувало. Один із небагатьох відомих випадків застосування духових оркестрів «серйозної» музики XIX ст. – опера Д. Верді «Аїда», де для виконання знаменитого тріумфального маршу на сцену виводився духовий оркестр. Згодом виникає велика кількість героїко-патріотичних музичних творів і серед них – військовий марш. Марші писали видатні композитори того часу: Й. Козловський, В. Тітов, К. Кавос, Ф. Антоноліні, Д. Штейбельт із використанням народних наспівів, популярних оперних мелодій.

З початку XX ст. деякі композитори звернули увагу на своєрідність складу та звучання духового оркестру, створивши для нього низку оригінальних творів. Першим твором такого роду вважається Сюїта №1 Es-dur Г. Холста, написана в 1909 р. Серед інших композиторів, що писали для духового оркестру – М. М'яковський, І. Стравінський, П. Хіндеміт й ін.

У колишньому Радянському Союзі духові оркестри з 1930-х рр. створюються в Палацах культури, клубах, на заводах, фабриках, у військових частинах, навчальних закладах. Окрім класичної музики та святкових творів репертуар таких колективів поповнювався різними перекладеннями, увертюрами, попури тощо.

Щодо витоків довготривалого оркестрового історичного шляху, то вони сягають у глибоку давнину, де й зародилися духові інструменти. Матеріалом для них слугували шматок очерету, кістка або ріг тварини, морська раковина і т.п. Первісна людина використовувала їх у своєму повсякденному житті – на полюванні, війні, в обрядових церемоніях. Ці примітивні інструменти поступово розвивалися й удосконалювалися впродовж тисячоліть. Уже тоді намітилися три види духових інструментів:

- флейти (поздовжні, поперечні та багатостовбурні);
- духові язичкового типу (прототипи сучасного кларнета);
- мідні духові (з воронкоподібним мундштуком).

У музично-виконавській культурі стародавніх держав були численні духові інструменти – від простих флейт до високорозвинених язичкових інструментів. При багатьох арміях існували спеціальні оркестри, оснащені військовими трубами та ударними інструментами.

Найраніші відомості про існування духових та ударних інструментів на вітчизняних теренах, використанні їх перед боєм і під час бойових дій можна віднайти в давніх літописах: «Повісті временних літ», «Слові о полку Ігоровім», «Сказанні про Мамаєве побоїще» та ін. За часів Київської Русі бойові походи супроводжувалися звуками сурм, барабанів, бубнів і труб.

Інструментальний склад духового оркестру поступово удосконалювався. Сучасний духовий оркестр має три основні різновиди, що являють собою оркестри змішаного типу: малий, середній і великий.

Вирішальною відмінністю між малим мідним і малим змішаним оркестром є фактор висоти: завдяки участі флейт і кларнетів з їх різновидами, оркестр набуває доступу до «зони» високого регістру. Отже, змінюється загальна об'ємність звучання, яка залежить не стільки від абсолютної сили, скільки від регістрової широти. Крім того, виникають можливості зіставлення звучання мідного оркестру з дерев'яною групою. Завдяки зрослим технічним можливостям дерев'яних, мідні «звільняються» від ігрової техніки, загальне звучання оркестру стає полегшеним.

Усе це разом узятє надає можливості розширити межі репертуару: малому змішаного оркестру доступне широке коло творів різних жанрів.

Вищою формою духового оркестру є великий змішаний духовий оркестр, який здатний виконувати твори значної складності, аж до великих увертюр, попури, перекладень симфонічних творів.

Цей склад характеризується насамперед введенням трьох тромбонів, трьома партіями труб, чотирма партіями валторн. Крім того, великий оркестр має значно повнішу групу дерев'яних духових, яка складається з трьох флейт (двох великих і *piccolo*), двох гобоїв (із заміною другого гобоя англійським ріжком), великої групи кларнетів з їх різновидами, двох фаготів (іноді з контрафаготом) і групи саксофонів. До такого складу можуть залучатися також бас-гітара та різноманітні клавішні інструменти.

Очевидно, що великий оркестр порівняно з малим має значно яскравіші та динамічні можливості. Для нього типово застосування різноманітних прийомів гри – широке використання технічних можливостей дерев'яних, застосування сурдин у мідній групі, різноманітні темброві та гармонійні поєднання інструментів.

У великому оркестрі особливо доцільно протиставлення труб і корнетів, а також широке використання прийомів *divisi* у кларнетів і корнетів.

Продовжуючи розмову про духовий оркестр, необхідно хоча б побіжно розглянути музичний інструментарій, з якого він складається (детальніше з цими інструментами можна познайомитися в спеціальних виданнях). Отже, розглянемо кожну з груп, що входять до складу духового оркестру, окремо.

Дерев'яні духові інструменти

Важливим доповненням до основного мідному складу духового оркестру є група дерев'яних духових інструментів.

На початок XVIII ст. до складу духових оркестрів увійшли нові дерев'яні духові інструменти. Введення до оркестру цих інструментів (переважно флейти та кларнета) дозволило суттєво розширити його діапазон: наприклад, мелодія (а також гармонія), виконувана корнетами, трубами та тенорами, може бути подвоєна на одну або дві октави вище. Крім цього, значення дерев'яних духових полягає в тому, що вони сприяють барвистості, яскравості та м'якості оркестрового звучання.

Значення дерев'яних духових інструментів у всіх видах сучасних оркестрів безперечно, і, володіючи дорогоцінною здатністю витримувати звук, вони мають перед струнно-смичковими навіть деяку перевагу. Що стосується технічних властивостей, володіючи безсумнівними достоїнствами, вони все ж поступаються струнним, складність мелодичних побудов у них менш хитромудра. Якщо всі смичкові інструменти якоюсь мірою наділені здатністю грати «багатоголосно» і в цьому сенсі вони поліфонічні, то дерев'яні духові інструменти не здатні видавати більше одного звука одночасно, що дає право назвати їх монофонічними. Щоправда, нині багато виконавців на духових інструментах навчилися застосовувати технічні нововведення, в тому числі грати та співати одночасно. Однак це найчастіше застосовується у сольній, а не в оркестровій практиці.

За способом вдування струменя повітря дерев'яні духові інструменти поділяються на два типи:

Губні (лабіальні), в яких повітря вдувають через спеціальний отвір у голівці інструмента. Струмінь повітря розсікається об гострий край отвору, завдяки чому починає коливатися стовп повітря всередині трубки (флейта).

Язичкові/очеретяні (лінгвальні), в яких повітря вдувають через тростину, укріплену у верхній частині інструмента, що є збудником коливання повітряного стовпа всередині трубки інструмента (гобой, кларнет, фагот, саксофон).

З усіх відомих нині музичних інструментів, *флейта* належить, безперечно, до числа небагатьох, історія яких сягає глибокої давнини. Саме слово «флейта» застосовувалося стародавніми досить обширно, і цим поняттям вони зазвичай визначали взагалі всі духові інструменти без відмінності їх природних особливостей і властивостей.

Друге сімейство об'єднання дерев'яних духових інструментів становить *гобой* з усіма своїми численними родичами. В історії музичних інструментів гобой відомий з незапам'ятних часів. Легко припустити, що прообразом сучасного гобоя була найпростіша очеретяна сопілка, в яку вдували повітря через бічний отвір або через наконечник з відповідним пищиком, прилаштованим до верхнього кінця трубочки. Отвори, які згодом з'явилися, слугували для зміни висоти звука.

Третій представник сімейства дерев'яних духових інструментів – *кларнет*, належить до числа наймолодших учасників цього об'єднання. Він виник у Німеччині близько 1700 р., коли інструментальний майстер Іоганн Деннер удосконалив старовинну французьку сопілку *chalumeau*.

Таким чином, кларнет у своєму первісному вигляді існував з давніх пір як «народна дудочка» в контурі короткої, циліндричної трубочки. Ці прості дудочки були відомі або з язичком, вирізаним з очерету, або з підв'язаним до дзьоба окремим язичком.

Ці старовинні сопілки були надзвичайно популярні в оркестрах Франції аж до кінця XVIII ст., зазвичай будувалися у вигляді цілої родини, яка в

подальшому переросла в сімейство кларнетів (кларнет-сопрано, кларнет-альт, альт-кларнет, басетгорн, бас-кларнет).

Представник об'єднання дерев'яних духових інструментів – *фагот*, із давніх пір залишається постійним і незмінним співчленом сучасного оркестру. У XVI ст., ще задовго до винаходу фагота, всі басові голоси духових язичкових інструментів забезпечувалися різними видами низьких інструментів. Ці інструменти в своїй переважній більшості належали сімейству сопілок чи гобоїв і були відомі в тодішньому музично-інструментальному побуті під ім'ям «бомбард» або «померів».

Одним із видатних відкриттів у галузі «інструментального будівництва» першої половини XIX ст. було створення нового духового інструмента – *саксофона*, в якому певною мірою поєдналися характерні особливості мідних та дерев'яних духових інструментів. Думка створити новий духовий інструмент уперше зародилась у Франції, де аж до 1840 р. оркестри, складені лише з духових інструментів, являли собою вкрай недосконале об'єднання. В оркестрах духової музики або, як їх раніше називали, «хорах військової музики», були присутні два роди інструментів – мідні та дерев'яні духові, які в силу різних умов не могли створити більш-менш стерпного уявлення про однорідність звука та його єдності із суто оркестрової точки зору.

Причиною тому слугувала суттєва різниця в забарвленні та звучанні цих інструментів, яка в кінцевому підсумку й перешкоджала їм домогтися необхідної стрункості та пропорційності у звучанні. У ті віддалені часи наука про акустику була ще надзвичайно слабо розвинена, що позначалося у справі інструментального виробництва, і майстри в більшості випадків до своїх відкриттів доходили навмання, а часом і цілком випадково. Таким чином, переворот, необхідність в якому відчувалася досить гостро, виявився покладеним на майстрів інструментальної промисловості. З розвитком учення про акустику стало можливим вирішити питання про новий інструментальний вид, який у подальшому став би гідним представником у цій галузі музичного мистецтва.

Саме таким сміливим новатором у даному напрямку став Адольф Сакс. Новий музичний пристрій, який був створений ним разом з багатьма іншими інструментами, отримав ім'я свого творця і з тих пір став називатися «саксофоном».

Мідні духові інструменти

На зорі виникнення оркестру аж до середини XIX ст., «мідь» була далеко не настільки досконалою та розвиненою, якою вона стала після винаходу «вентильного механізму», що перетворив її з натуральної в хроматичну. Завдяки цьому чудовому перетворенню на початку XIX ст. значення співдружності мідних духових інструментів не тільки значно зросло, але й набуло того положення, яке воно й повинно було займати по праву.

Мідні духові інструменти, як і дерев'яні, здатні також витримувати звук і, якщо вони й поступаються їм в деякій віртуозності, то замість цього мають силу, що залишає далеко позаду себе дерев'яні духові та струнні інструменти, навіть разом узяті.

Художньо-технічні можливості мідних духових інструментів досить різноманітні, але вони не настільки багаті, як можливості «дерева». Будучи доволі різноманітними в забарвленні свого звучання, мідні духові інструменти, тим не менш, швидко стомлюють увагу. Мідним духовим інструментам не дістає тієї натхненної глибини, яка в такому надлишку властива, наприклад, струнно-смичковим у симфонічному оркестрі.

Нині прийнято мідні духові інструменти поділяти на дві групи: характерні (валторна, труба, тромбон) і малий мідний склад (корнет, альт, тенор, баритон, бас). Саме у такій послідовності й розглянемо деякі якісні характеристики інструментів.

Безсумнівно, самим поетичним інструментом сучасного оркестру може бути визнана *валторна*. Кожен, хто приступає до роботи над оркестровою партитурою, на перших порах зазвичай вважає, що без валторни буде збіднене загальне звучання. І це дійсно так. Валторна або, як її раніше називали, ріг, дійсно звучить настільки чарівно та красиво, що вона незмінно приковує до себе увагу слухача й мимоволі підкорює серце композитора.

Яскравим представником мідних духових інструментів є *труба*, витоки виникнення якої губляться в далекому минулому. Всі дані, якими володіє історія музики, дійшли висновку, що флейти та труби виникли не тільки одночасно, але й ведуть до одного й того ж кореня.

Коли доісторична людина дійшла до такого ступеня розвитку, що усвідомила можливість видобування звука з очерету, рогу або раковини, тоді тільки почала думати про подальше вдосконалення цих найпростіших музичних інструментів. Скільки тисячоліть знадобилося на «освоєння» подібних інструментів, сказати, звичайно, важко, але безсумнівним залишається те, що музиканти того часу не робили відмінності між цими тілами й називали їх єдиним ім'ям. Коли ж свідомість первісної людини навчилася відчувати різницю у звучанні очерету, рогу чи раковини, тоді, ймовірно, й настав різноманітний поділ цих інструментів.

Наступне об'єднання мідних духових інструментів утворює сімейство *тромбонів*. Сучасний тромбон виявився єдиним мідним духовим хроматичним інструментом, будова якого не піддалася ніяким технічним удосконаленням. Він і донині існує в тому вигляді, в якому його знає історія музики протягом століть.

Найімовірніше все ж припустити, що тромбон веде свій родовід від древніх *tubae*, античних труб, якими користувалися латиняни під ім'ям *tuba ductills*. Ця назва вказує на спосіб застосування такої труби – вона була «рухома» в якійсь своїй частині, тобто мала рухому трубку і була, отже, «розсувною».

Тим не менш, не зовсім ясним залишається походження самого слова «тромбон». Цілком можливо, що воно запозичене від давньогрецького *strombos* або латинського *strombus*, яким ці народи називали певний вид морської раковини. Зовнішньо обрис цієї раковини, закручену в равлика, послужив прообразом старовинного рогу, відомого в історії під ім'ям *trompe* або *trompe de chasse*. Це припущення віднаходить своє підтвердження в тому, що найпростіші види рогів породили згодом вигнуті труби, які з рухомою частиною трубки були вже відомі в IX ст.

Корнет має різні конструктивні різновиди: видовжений, близький до труби, і більш округлений, схожий з валторною. Як встановлено практикою, більш натягнута форма трубки корнета (як і інших мідних амбушюрних інструментів) сприяє ясності, блиску та твердості звучання, а закруглена – пом'якшення та приглушення звука. По влаштуванню вентиляльного механізму корнети поділяються на інструменти з обертаючим вентиляем або з поздовжнім рухом поршня.

У партитурах для звичайних складів духового оркестру прийнято писати дві партії корнетів. Партія першого корнета, розрахована на двох-трьох виконавців, призначається для проведення самих високих голосів основної групи. Виконання її довіряється підготовленим музикантам. Партія другого корнета, зазвичай представлена одним-двома виконавцями, виконує функції другого, більш низького голосу сопранової теситури.

Альт, тенор і баритон відносяться до інструментів середніх регістрів й існують під загальною назвою «саксгорни». Вони названі так по імені А. Сакса, який винайшов їх в 40-х роках XIX ст. Саксгорни стали удосконаленим типом інструментів, що носили назву бюгельгорнів.

Альт – найвищий з амбушюрних мідних інструментів із широкою мензурою. Його кращий за повнотою звучання середній регістр найбільш пристосований для проведення плавних мелодій та музичних побудов рухомого характеру, а ясність і чіткість видобування звука в цьому ж регістрі сприяє ритмічній виразності виконання супроводжуючих голосів.

Інша частина діапазону альту застосовується в оркестровій практиці порівняно рідко й обмежується зазвичай терцієвими відрізками, що примикають до середнього регістру. Це пояснюється неясною та туманною звучністю звуків малої октави й напруженістю звуків, що виходять за межі соль другої октави. Цією нотою і обмежується оркестровий діапазон альту.

У партитурах для духового оркестру до недавнього часу писалися дві партії альтів: партія першого альту, відповідальна, доручалася підготовленим виконавцям, ніж партія другого альту. З часом ці інструменти були витіснені валторнами, які переважають альти і технічно, і тембрально.

Тенор займає центральне положення серед представників середнього ладу основної групи, виділяється рівністю повного та м'якого тону протягом більшої частини діапазону. Найвиразнішим і технічно гнучким є середній регістр. Нижній регістр тенора також зберігає м'якість і повноту тону, і ті-

льки на крайніх звуках затемнюється і стає насиченішим. В оркестрі цей регістр тенора часто підтримується унісоном інших інструментів.

У партитурах для духового оркестру тенору пишуться дві або три партії – в залежності від складу оркестру. Партія першого тенора, відповідальна, розрахована на виконавців, які володіють технікою гри по всьому діапазону інструмента. До виконавців інших партій ці вимоги не пред'являються. Ступінь складності таких партій досить помірна і не виходить за межі середнього регістру.

Нині партії другого та третього тенора, також як і альтів, практично зникли з партитур для духового оркестру. Їх відсутність була компенсована іншими інструментами (тромбони, валторни, саксофони).

Баритон справедливо вважається найдосконалішим видом широкомензурних інструментів. Гармонійна відповідність трубки з мензурою та мундштуком, з одного боку, збіг повітря, що витрачається при грі з природним об'ємом дихання, вільне положення амбушюра виконавців – з іншого, сприяють чудовій насиченості, співучості, теплоті та експресивності загального звучання баритона.

Прекрасні темброві та динамічні властивості баритона зберігаються впродовж майже всього діапазону. Здатність баритона до виразної наспівності висунула його в розряд провідного голосу баритонової, тенорової та альтової теситури. За необхідності посилення партії баритона (як правило, в партитурах стройових маршів та інших творів службово-стройового репертуару) або ділення на два голоси до нього часто приєднується тенор, що добре з ним зливається.

Технічні можливості баритона не поступаються можливості тенора й інших інструментів основної групи. Однак певна в'язкість і ваговитість його звучання, особливо помітна в нижньому регістрі, не дозволяє виконувати рухливі голоси з такою легкістю та виразністю, які притаманні, наприклад, корнету.

Малий і великий баси. Ці представники низьких строїв відповідно конструктивним особливостям поділяються на два основних види: гелікони та туби. Баси-гелікони, мають трубку закругленої форми, з переважанням конічних частин над циліндричними, майже повсюдно вийшли з ужитку й поступилися місцем тубам.

Останні мають більш витягнуту трубку, інше співвідношення циліндричних і конічних частин і ширшу мензуру. Ці особливості побудови туби, що сприяють більшій ясності, твердості звучання (за рахунок усунення глухоти та розпливчастості, властивих звучанням гелікону), а також більші динамічні можливості зумовили популярність цього виду басів у духових оркестрах. Слід до цього додати, що туби органічно зливаються з іншими інструментами основної групи.

У партитурах для духового оркестру пишуть дві партії басів, виконувани різними інструментами – малий (лад Es) і великий бас (лад B). Вони рівно-

цінні, але для полегшення виконання партія другого баса іноді спрощується. Цей прийом особливо важливий для усунення ваговитості звучання технічно рухливих голосів. У сучасних складах часто застосовується й бас-гітара, або як додавання до басів, або як заміна Es-ної туби.

Іноді зниження надмірної важкості звучання басів досягається скороченням кількості виконавців до одного.

Ударна група

Потрібно підкреслити особливо важливе значення ударної групи у духовому оркестрі. При вельми своєрідній специфіці духового оркестру й насамперед великої щільності, масивності звучання, а також частих випадках гри на відкритому повітрі, у поході, при значному переважанні в репертуарі маршової та танцювальної музики, організуюча роль ритму ударних особливо важлива. Тому духовому оркестру, в порівнянні з симфонічним, властиве декілька форсоване, підкреслене звучання ударної групи.

Розмірені звуки, побрязкування та потріскування ударних інструментів мають передусім ритмічне значення. Їх мелодійні обов'язки надзвичайно обмежені, і все єство їх глибоким корінням йде в природу танцю в самому широкому значенні цього поняття.

Саме таке деякі з ударних інструментів мали застосування ще в глибоку давнину. Деякими дзенькаючими ударними інструментами користувалися в Античній Греції та Стародавньому Римі для супроводу танців, але ні один ударний інструмент з родини барабанів не був допущений ними в область військової музики. Ці інструменти мали особливо широке застосування в житті давніх євреїв і арабів, де виконували не тільки цивільні обов'язки, а й військові.

Навпаки, у народів сучасної Європи у військовій музиці прийняті ударні інструменти різних видів, де вони мають дуже важливе значення. Однак, мелодійна бідність ударних інструментів не завадила їм, тим не менш, проникнути в оперний, балетний і симфонічний оркестр, де вони посіли далеко не останнє місце. Втім, у художній музиці європейських народів був час, коли доступ цих інструментів був майже закритий в оркестр, за винятком литавр.

В історії «культурного життя» людства ударні інструменти виникли раніше всіх інших музичних інструментів взагалі. Тим не менш, це не завадило відтіснити ударні інструменти на другий план оркестру в пору його виникнення та перших кроків його розвитку. І це тим більше дивно, що заперечувати величезне «естетичне» значення ударних інструментів саме в художній музиці все-таки ніяк не можна.

Група ударних інструментів поділяється на дві підгрупи: з визначеною висотою звучання (литаври, ксилофон, вібрафон, дзвіночки) і з невизначеною (барабани, тарілки, інструменти перкусії).

Нині духові оркестри опанували ще один аспект своєї діяльності – участь у різноманітних дефіле, коли музиканти не зупиняючи гри, перегруповуються в різні фігури. Цей вид музикування потребує чимало часу для підготовки та майстерності при виконанні.

Естрадний оркестр – це колектив музикантів, які виконують естрадну і джазову музику. Естрадні оркестри за своїм складом можуть варіюватися. Загалом тут можуть бути присутні струнно-смічкові інструменти, духові (саксофони, труби, тромбони), клавішні, різноманітні електронні та ударні інструменти. Суворої регламентації не існує. Такі оркестри існують за можливості добору певного інструментарію. Безумовно, найважливіша роль у даній ситуації належить керівникові, оскільки, не маючи стабільного складу, доведеться робити власні аранжування або переробки під «свій» оркестр, враховуючи кількісний та якісний склад колективу.

Щодо **естрадно-симфонічного оркестру**, то це великий інструментальний склад, здатний об'єднати виконавські принципи різних видів музичного мистецтва. Естрадна частина представлена в таких складах ритм-групою (ударна установка, перкусія, фортепіано, синтезатор, гітара, бас-гітара) і повним біг-бендом (групи труб, тромбонів і саксофонів); симфонічна – великою групою струнних смічкових інструментів, групою дерев'яних духових, литаврами, арфою та ін.

Попередником естрадно-симфонічного оркестру був **симфоджаз**, що виник у США в 1920-х рр. і сприяв створенню концертного стилю популярно-розважальної та танцювально-джазової музики. Термін «Естрадно-симфонічний оркестр» з'явився в 1954. Так став називатися Естрадний оркестр Всесоюзного радіо та Центрального телебачення СРСР під керівництвом Юрія Силантьєва.

Найчастіше естрадно-симфонічні оркестри використовуються під час пісенних гала-вистав, телевізійних конкурсів, рідше для виконання інструментальної музики. Студійна робота (запис музики до фонду радіо і кіно, на звукові носії, створення фонограм) превалує над концертною. Естрадно-симфонічні оркестри стали своєрідною лабораторією легкої та джазової музики.

Джазовий оркестр – одне з найцікавіших і своєрідних явищ сучасної музики, став впливати на інші форми музики – камерну, симфонічну, музику духових оркестрів. Джаз використовує багато інструментів із симфонічного оркестру, але має свої специфічні ознаки, що радикально відрізняють його від інших форм оркестрової музики.

Головна особливість, що відрізняє джаз від європейської музики – це надзвичайно велика роль ритму. У зв'язку з цим в будь-якому джазовому оркестрі є особлива група інструментів – ритм-секція. Джазовий оркестр має ще одну особливість – переважаюча роль джазової імпровізації призводить до помітної варіабельності його складу.

У ритм-секцію джазового оркестру зазвичай входять ударні, струнні щипкові та клавішні інструменти. На наш погляд, доцільно розглядати ритм-секцію як поєднання трьох складових, а саме: а) інструменти гармонічного супроводу (гітара, банджо, клавішні інструменти, акордеон – тобто ті інструменти, які здатні грати поліфонічно, використовуючи акорди, підтримувати гармонічну канву); б) інструменти ритмічного супроводу. Як правило, все навантаження на себе бере ударна установка. Можуть додаватися інструменти перкусії; в) інструменти басового голосу. Спочатку це була туба, згодом контрабас, нині зазвичай цю функцію виконує бас-гітара.

Особливим видом джазового оркестру є **духовий джазовий оркестр** (духовий оркестр з ритм-секцією джазу, включаючи гітарну групу).

Рекомендована література

Література про оркестр

- Барсова И. Симфонический оркестр и его инструменты. — М. : Сов. композитор, 1962. — 103 с.
- Барсова И. Книга про оркестр. — К. : Муз. Україна, 1981. — 174 с.
- Благодатов Г. История симфонического оркестра. — Л. : Музыка, 1969. — 312 с.
- Вертков К. Русская роговая музыка. — Л. ; М. : Музгиз, 1948. — 84 с.
- Военная музыка России : история и современность / Е. Аксенов и др. — М. : Воен. изд-во, 2007. — 247 с.
- Гинзбург С. Что нужно знать о симфоническом оркестре. — Л. : Музыка, 1967. — 48 с.
- Губарев И. Духовой оркестр. — М. : Сов. композитор, 1963. — 79 с.
- Крейн Ю. Стиль и колорит в оркестре. — М. : Музыка, 1967. — 107 с.
- Лысань Г. Самодеятельный духовой оркестр. — М. : Профиздат, 1948. — 104 с.
- Нежинский О. Детский духовой оркестр. — М. : Музыка, 1989. — 126 с.
- Нюрнберг М. Симфонический оркестр и его инструменты. — Л. ; М. : Музгиз, 1950. — 152 с.
- Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр : в 4 т. — М : Музгиз, 1953-1956.
- Рунов В. Как организовать самодеятельный духовой оркестр. — М. : ВДФ, 1977. — 74 с.
- Свечков Д. Духовой оркестр. — М. : Музыка, 1977. — 271 с.
- Тутунов В. История военной музыки России. — М. : Музыка, 2005. — 489 с.
- Хаханян Х. Духовой оркестр. — М. : Сов. Россия, 1974. — 111 с.
- Юцевич Е. Малый духовый оркестр. — К. : Держ. вид. образотворч. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1960. — 184 с.
- Юцевич Е. Шкільний духовий оркестр. — К. : Держ. вид. образотворч. мист-ва і муз. літ. УРСР, 1960. — 114 с.

Інструментарій

Загальна література

- Баранцев А. Из истории духовых классов Петербургско-Ленинградской консерватории (1962-1987) : деревянные духовые. — Петрозаводск : Изд-во ПетрГУ, 2007. — 299 с.
- Березин В. Духовные инструменты в музыкальной культуре классицизма. — М. : ИОСО РАО, 2000. — 387 с.
- Братилов Г. Музыкальные инструменты народов мира. — М. : Пробел-2000, 2005. — 371 с.

- Варламов Д. Метаморфозы музыкального инструментария. — Саратов : Аквариус : Эмос, 2000. — 142 с.
- Варламов Д. Метаморфозы народного музыкального инструментария. — М. : Композитор, 2009. — 180 с.
- Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. — М. : Музгиз, 1961. — 303 с.
- Вертков К., Благодатов Г., Язовицкая Э. Атлас музыкальных инструментов народов СССР. — М. : Музыка, 1975. — 399 с.
- Газарян С. В мире музыкальных инструментов. — М. : Просвещение, 1985. — 223 с.
- Круль П. Духовий інструментарій в історії музичної культури України. — Ів.-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2013. — 218 с.
- Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : ч. 1. — Л. : Музыка, 1973. — 263 с.
- Левин С. Духовые инструменты в истории музыкальной культуры : ч. 2. — Л. : Музыка, 1983. — 190 с.
- Мацієвський І. Музичні інструменти гуцулів. — Вінниця : Нова кн., 2012. — 463 с.
- Модр А. Музыкальные инструменты. — М. : Музгиз, 1959. — 267 с.
- Назина И. Белорусские народные музыкальные инструменты : самозвучащие, ударные, духовые. — Мн. : Наука и техника, 1979. — 144 с.
- Ничков Б. Народные духовые инструменты в музыкальной культуре Белоруссии. — Мн. : Респ. науч.-метод. центр нар. творчества и КПП, 1981. — 39 с.
- Новосельский А. Очерки по истории русских музыкальных инструментов. — М. : Гос. муз. изд., 1931. — 45 с.
- Отюгова Т., Галембо А., Гурков И. Рождение музыкальных инструментов. — Л. : Музыка, 1986. — 192 с.
- Порвенков В. Акустика и настройка музыкальных инструментов. — М. : Музыка, 1990. — 189 с.
- Пухначев Ю. Загадки звучащего металла. — М. : Наука, 1974. — 127 с.
- Риман Г. Катехизис истории музыки : история муз. инструментов, история звук. системы и нотописания. — М. : URSS : Либроком, 2011. — 159 с.
- Рудчук Ю. Культура гри на духових інструментах в Україні. Генезис. Сучасність. — К. : НАКККіМ, 2012. — 471 с.
- Сабина М. Голоса инструментов. — М. : Знание, 1961. — 40 с.
- Толмачев Ю., Дубок В. Духовые инструменты : история исполнительского искусства. — СПб. : Планета музыки, 2015. — 285 с.
- Український народний музичний інструментарій на межі тисячоліть / авт. та упоряд. Л. Черкаський. — К. : ДАКККіМ, 2007. — 264 с.
- Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу / упоряд. О. Савчук. — Х. : Савчук О.О., 2012. — 509 с.
- Цераши Х. Виолончель, контрабас и другие музыкальные инструменты. — М. : Музыка, 1979. — 72 с.
- Черкаський Л. Музичні інструменти українського народу. — К. : Балтія-Друк, 2007. — 70 с.
- Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. — К. : ДАКККіМ, 2005. — 262 с.
- Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. — СПб. : Композитор, 2004. — 220 с.
- Шабунова И. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. — Ростов н/Д : Изд-во РГК, 2011. — 261 с.

Окремі інструменти

Альт (струнный)

- Гринберг М. Русская альтовая литература. — М. : Музыка, 1967. — 184 с.
- Мищенко Г. Полный курс методики обучения игре на скрипке (альте). — СПб. : Реноме : Струнные инструменты, 2009. — 269 с.
- Моженъ Ж., Мень В. Скрипка, альт, виолончель, контрабас и гитара. — Тверь : тип. Губ. правл., 1891. — 258 с.
- Палшков Б. Особливості звуковидобування та інтонування на альті. — К. : Муз. Україна, 1982. — 96 с.
- Понятовский С. Альт. — М. : Музыка, 1974. — 100 с.
- Понятовский С. История альтового искусства. — М. : Музыка, 2007. — 335 с.
- Скрипка, альт : история, музыкальное наследие, педагогика : сб. тр. / сост. В. Рабей. — М. : ГМПИ, 1990. — 184 с.

Бас-гитара

- Ариевич С. Практическое руководство игры на бас-гитаре. — М. : Музыка, 1988. — 160 с.
- Ариевич С. Хрестоматия игры на бас-гитаре. — М. : Сов. композитор, 1989. — 134 с.
- Бас-гитара для всех. — М. : Изд. дом В. Катанского, 2006. — 54 с.
- Бас-гитара для начинающих / сост. и авт. предисл. К. Смолин. — М. : Смолин К.О., 2008. — 87 с.
- Онищенко Е. Базовая техника джазового басиста. — М. : Пробел-2000, 2012. — 96 с.
- Пикоу П. Играем на бас-гитаре. — М. : Смолин К.О., 2008. — 50 с.
- Пфайффер П. Бас-гитара для «чайников». — М. : Диалектика, 2017. — 379 с.
- Соболев Ан. Басовая линия : аккомп. контрабаса и бас-гитары в джаз. и рок-ансамблях в жанрах blues, ballad, bebop, hardbop, cool, latin music (самба, боссанова), jazz-rock, rock-ballad. — М. : Кифара, 2002. — 127 с.

Валторна

- Беленов Л. Валторна. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. — 318 с.
- Беленов Л. Валторна в оркестровой музыке русских композиторов XVIII–XX веков. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. — 233 с.
- Буяновский В. Валторна. — М. : Музыка, 1971. — 69 с.
- Малюх В. Позиционный артикуляционно-ритмический комплекс упражнений и разминок : валторна. — Волгоград : МИРИА, 2012. — 190 с.
- Семеряга И. Эволюция валторны в Центральной Европе в XVII–XVIII веках. — М. : Liteo, 2016. — 174 с.
- Сухоруков А. Русская валторновая школа. — СПб. : Композитор, 2012. — 47 с.
- Усов А. Вопросы теории и практики игры на валторне. — М. : Музыка, 1965. — 135 с.

Виолончель

- Борисяк А. Метод органического развития технических приемов игры на виолончели. — М. ; Л. : Музгиз, 1947. — 88 с.
- Гайдамович Т., Гинзбург Л. Итальянское и французское виолончельное искусство XVI–начала XIX века. — М. : Моск. консерватория, 2001. — 62 с.
- Гинзбург Л. История виолончельного искусства : заруб. виолон. искусство XIX–XX веков. — М. : Музыка, 1978. — 407 с.
- Дружинин А. Виолончель : основы теории и техники игры. — М. : Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1917. — 91 с.
- Зав'ялова О. Виолончель у камерно-ансамблевій культурі України. — К. : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського, 2009. — 255 с.
- Завьялова О. Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена : жанр, стиль, ансамблевый тип

- мышления. — К. : Видав. Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського, 1999. — 91 с.
- Исполнительское искусство : виолончель, контрабас / ред.-сост. Б. Талалай. — М. : РМПИ, 1989. — 152 с.
- Лазько А. Виолончель. — М. : Музыка, 1981. — 60 с.
- Полянський Ю., Меламед П., Мурзина Е. Воспитание и обучение в ДМШ : Скрипка. Виолончель. — К. : Муз. Україна, 1988. — 70 с.
- Раабен Л. Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов. — Л. : Музыка, 1969. — 260 с.
- Сапожников Р. Обучение начинающего виолончелиста. — М. : Музыка, 1978. — 104 с.
- Сапожников Р. Основы методики обучения игре на виолончели. — М. : Музыка, 1967. — 224 с.
- Сапожников Р. Первоначальное обучение виолончелиста. — М. : Музгиз, 1962. — 94 с.
- Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. — М. : Музгиз, 1952. — 228 с.
- Сучасне віолончельне мистецтво : естетика, теорія, практика / В. Сумарокова, Ю. Білосова, О. Веселіна. — К. : Б.в. ; Од. : ВМВ, 2009. — 158 с.
- Цераши Х. Виолончель, контрабас и другие музыкальные инструменты. — М. : Музыка, 1979. — 72 с.
- Чахвадзе В. Очерки по проблемным вопросам методики преподавания на смычковых инструментах. — Магнитогорск ; Ташкент : Б.и., 2006. — 218 с.
- Чахвадзе В. Технология исполнения пиццикато на виолончели. — Ташкент : Яни, 1998. — 164 с.

Гобой

- Абдуллаев А. Теория и практика исполнительства на гобое. — Баку : Азернешр, 1968. — 164 с.
- Данскер И. Обучение гобоистов в детских музыкальных школах и училищах. — Л. : Музыка, 1968. — 24 с.
- Искусство игры на духовых инструментах : вопр. истории, теории, методики / сост. И. Артемьев. — Тамбов : ТГМПИ, 2005. — 60 с.
- Носирев С. Гобой. — К., 1974.
- Юргенсон П. Гобой. — М. : Музыка, 1973. — 72 с.

Кларнет

- Баранцев А. Мастера игры на кларнете Петербургско-Ленинградской консерватории, 1862–1985 гг. — Петрозаводск : Карелия, 1989. — 148 с.
- Благодатов Г. Кларнет. — М. : Музыка, 1965. — 59 с.
- Искусство игры на духовых инструментах : вопр. истории, теории, методики / сост. И. Артемьев. — Тамбов : ТГМПИ, 2005. — 60 с.
- Косенко А. Рациональное применение аппликатуры как выразительное средство кларнетиста. — Саратов : Изд-во Саратов. консерватории, 2003. — 29 с.
- Мюльберг К. Путь к совершенству игры на кларнете. — Од. : КП ОГТ, 2003. — 85 с.
- Новые приёмы игры на кларнете / сост. О. Танцов. — М. : Моск. консерватория, 2004. — 44 с.

Контрабас

- Азархин Р. Контрабас. — М. : Музыка, 1978. — 93 с.
- Бездельев В. Новые приемы игры на контрабасе. — М. : Музыка, 1969. — 116 с.
- Исполнительское искусство : виолончель, контрабас / ред.-сост. Б. Талалай. — М. : РМПИ, 1988. — 152 с.

- Контрабас : история и методика / ред.-сост. Б. Доброхотов. — М. : Музыка, 1974. — 334 с.
- Контрабас в джазе и на эстраде / сост. Р. Азархин, В. Хоменко. — М. : Сов. композитор, 1990. — 137 с.
- Можень Ж., Мень В. Скрипка, альт, виолончель, контрабас и гитара. — Тверь : тип. Губ. правл., 1891. — 258 с.
- Развитие исполнительских навыков в классе контрабаса / сост. А. Михно. — М. : Б.и., 1988. — 32 с.
- Раков Л. История контрабасового искусства. — М. : Композитор, 2016. — 351 с.
- Раков Л. Отечественное контрабасовое искусство XX в. — М. : НТЦ «Консерватория», 1993. — 222 с.
- Соболев Ан. Басовая линия : аккомп. контрабаса и бас-гитары в джаз. и рок-ансамблях в жанрах blues, ballad, bebop, hardbop, cool, latin music (самба, боссанова), jazz-rock, rock-ballad. — М. : Кифара, 2002. — 127 с.
- Цераши Х. Виолончель, контрабас и другие музыкальные инструменты. — М. : Музыка, 1979. — 72 с.

Саксофон

- Беговатова М., Гирфанова М. Современная техника игры на саксофоне : история, теория, практика. — Казань : КГК, 2017. — 202 с.
- Иванов В. Основы индивидуальной техники саксофониста. — М. : Музыка, 1993. — 55 с.
- Иванов В. Саксофон. — М. : Музыка, 1990. — 62 с.

Скрипка

- Актуальные вопросы струнно-смычковой педагогики / сост. М. Берлянчик и др. — Новосибирск : НГК, 1987. — 147 с.
- Алумэ В. Размышления о теории и педагогике игры на скрипке. — Таллинн : Ээсти раамат, 1981. — 163 с.
- Андрейко О. Виконавська культура скрипаля : теорія та методика формування. — Львів : Галиц. вид. спілка, 2013. — 299 с.
- Андрейко О. Основи формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах. — Львів : Галиц. вид. спілка, 2013. — 80 с.
- Анисимов А. О взаимодействии солиста и оркестра в скрипичных концертах композиторов Западной Европы XVII–XIX веков. — Оренбург : ОГУ, 2008. — 163 с.
- Ауэр Л. Моя долгая жизнь в музыке. — СПб. : Композитор, 2006. — 216 с.
- Бахталовська О. Інтерпретації виконавського романтичного стилю у скрипковій музиці XIX століття. — Ів.-Франківськ : Симфонія форте, 2011. — 181 с.
- Берлянчик М. Искусство и личность : проблемы художественного образования и музыкального исполнительства. — М. : ЦМШ, 2009. — 365 с.
- Берлянчик М. Искусство и личность : проблемы скрипичного исполнительства и педагогики. — М. : ЦМШ, 2009. — 378 с.
- Берлянчик М. Основы воспитания начинающего скрипача. — СПб. : Лань, 2000. — 251 с.
- Берфорд Т. Николо Паганини : стилевые истоки творчества. — СПб. : Нестор-История, 2010. — 480 с.
- Буй К. Культура выразительной игры на скрипке и множественность смысла речевого интонирования. — М. ; Магнитогорск : МаГК, 2004. — 191 с.
- Волощук Ю. Скрипкове виконавське мистецтво Східної Галичини другої пол. XIX-першої третини XX ст. — Ів.-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаніка, 2012. — 129 с.
- Гвоздев А. Исполнительская техника скрипача : методология, теория, практика. — Новосибирск : НГК, 2014. — 315 с.

- Гвоздев А. Исполнительская техника скрипача и проблемы игровых ощущений. — Новосибирск : НГК, 2013. — 364 с.
- Гвоздев А. Исполнительское мастерство скрипача в контексте игровых ощущений. — Новосибирск : Б.и., 2006. — 237 с.
- Готсдинер А. Краткие очерки о скрипичном искусстве. — М. : Классика-XXI, 2002. — 89 с.
- Гребнева И. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. — М. : МГК, 2010. — 355 с.
- Губенко Э. Организация домашних занятий будущего скрипача. — Севастополь : ЭКО-СИ-Гидрофизика, 2008. — 139 с.
- Губенко Э. Удивление, восторг и эмоции... Искусство заставить скрипку говорить. — Черновцы : Букрек, 2011. — 127 с.
- Гуральник М., Завалко К. Розвиток скрипкової школи Східної Європи ХХ ст. — К. : НПУ ім. М. Драгоманова, 2005. — 143 с.
- Гуревич Л. Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. — Л. : Музыка, 1988. — 110 с.
- Завалко К. Дитяча скрипкова педагогіка : інноваційний підхід. — Черкаси : Черкас. ЦНТЕІ, 2011. — 323 с.
- Капилов А. Скрипка белорусская. — Мн. : Беларусь, 1982. — 96 с.
- Кирилов Н. Скрипачи XVII, XVIII и XIX столетий. — М. : ЛЕНАНД, 2015. — 106 с.
- Кунин Э. Скрипач в джазе. — М. : Сов. композитор, 1988. — 78 с.
- Либерман М., Берлянчик М. Культура звука скрипача. — М. : Музыка, 1985. — 160 с.
- Либерман М., Берлянчик М. Культура скрипичного тона. — М. : Музыка, 2011. — 270 с.
- Мазель В. Скрипач и его руки. Правая рука. Пальцевая техника. — СПб. : Композитор, 2006. — 118 с.
- Мильтоян С. Педагогика гармоничного развития скрипача. — Тверь : Триада, 2013. — 247 с.
- Подколзина О. Скрипичные концерты В.А. Моцарта : особенности жанра и исполн. интерпретации. — М. : Флинта : Наука, 2012. — 186 с.
- Полянский Ю., Меламед П., Мурзина Е. Воспитание и обучение в ДМШ : Скрипка. Виолончель. — К. : Муз. Україна, 1988. — 70 с.
- Пучкова И. Вопросы скрипичного исполнительства. — Н. Новгород : ННГК им. М. Глинки, 2005. — 119 с.
- Раабен Л. История русского и советского скрипичного искусства. — Л. : Музыка, 1978. — 198 с.
- Раабен Л. Скрипичные концерты барокко и классицизма. — СПб. : Изд-во РГПУ им. А. Герцена, 2000. — 126 с.
- Раабен Л. Скрипка. — М. : Музгиз, 1963. — 96 с.
- Рапорт К. Скрипка для чайников : научитесь : правильно держать и настраивать скрипку, читать ноты, считать ритм и брать аккорды, играть классику, джаз, цыг. и нар. мелодии. — М. : Диалектика, 2015. — 365 с.
- Сафонова Е. Скрипичная школа Московской консерватории от истоков до 80-х годов XX века. — М. : МГК им. П. Чайковского, 2012. — 387 с.
- Ситдикова Ф., Алексеева И. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. — Уфа : Лаб. муз. семантики УГАИ им. З. Исмагилова, 2015. — 239 с.
- Скрипка, альт : история, музыкальное наследие, педагогика : сб. тр. / сост. В. Рабей. — М. : ГМПИ, 1990. — 184 с.
- Стахов В. Скрипка и ее мастера в наши дни. — Л. : Музыка, 1978. — 56 с.
- Стахов В. Сохранение и монтаж скрипки. — Л. : Музыка, 1983. — 69 с.

- Стахов В. Творчество скрипичного мастера. — Л. : Музыка, 1988. — 229 с.
- Струве Б. Методические очерки. — Красноярск : Красн. краев. науч.-учеб. центр кадров культуры, 2015. — 253 с.
- Третьяченко В. Музыкальный текст и его роль в формировании основ скрипичного исполнительства. — Новосибирск : НГК им. М. Глинки, 2011. — 335 с.
- Третьяченко В. Пути развития скрипичного этюда. — Красноярск : КГУ, 2003. — 282 с.
- Флеш К. Искусство скрипичной игры. — М. : Классика-XXI, 2007. — 304 с.
- Чахвадзе В. Очерки по проблемным вопросам методики преподавания на смычковых инструментах. — Магнитогорск ; Ташкент : Б.и., 2006. — 218 с.
- Шелегов В. Психологическая основа развития техники скрипичной игры. — Рига : Метод. каб. учеб. заведений МК ЛатвССР, 1984. — 65 с.
- Ширинский А. Штриховая техника скрипача. — М. : Музыка, 1983. — 85 с.
- Штильман А. Знаменитые и великие скрипачи-виртуозы XX века. — СПб. : Алетей, 2017. — 447 с.
- Ю.И. Янкелевич. Педагогическое наследие : сб. / сост. Е. Янкелевич. — М. : Постскриптум, 1993. — 310 с.
- Юрьев А. Очерки истории и теории смычковой культуры скрипача. — СПб. : Ut, 2002. — 277 с.

Тромбон

- Горовой С. Технология и искусство игры на тромбоне. — Донецк : ДГК им. С. Прокофьева, 1998. — 220 с.
- Лукьянченко А. Тромбон в ансамбле. — СПб. : Композитор, 2010. — 41 с.
- Малюх В. Позиционный артикуляционно-ритмический комплекс упражнений и разминок : тромбон. — Волгоград : Б.и., 2012. — 197 с.
- Марценюк Г. Методика оволодіння мистецтвом гри на тромбоні. — К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2007. — 351 с.
- Марценюк Г. Тромбон : історія і сьогодення. — К. : КНУКМ, 2006. — 104 с.
- Роль артикуляции в процессе звукоизвлечения на тромбоне / сост. Р. Лагонда. — Мн. : Б.и., 1983. — 14 с.
- Сумеркин В. Тромбон. — М. : Изд-во СПбГПУ, 2005. — 206 с.
- Сухих А. Тромбон в джазе. — М. : Сов. композитор, 1989. — 88 с.

Труба

- Білий Є. Технологія гри на трубі : лексика джазу. — Вінниця : Нова кн., 2013. — 167 с.
- Гишка І. Звукоутворення як важлива складова технічної досконалості трубача. — Львів : Акад. сухопут. військ, 2010. — 182 с.
- Гишка І. Формування амбушура трубача. — Львів : ТзОВ «ЗУКЦ», 2002. — 135 с.
- Гишка І., Горман О. Теорія і методика постановки виконавського апарату трубача. — Львів : Акад. сухопут. військ, 2013. — 108 с.
- Докшицер Т. Путь к творчеству. — М. : Муравей, 1999. — 212 с.
- Докшицер Т. Система комплексных упражнений трубача. — М. : Музыка, 1985. — 113 с.
- Докшицер Т. Трубач на коне. — М. : Композитор, 2008. — 232 с.
- Иванов А. Организация индивидуальных занятий трубача. — Тамбов : Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. Рахманинова, 2012. — 35 с.
- Иванов А. Применение специальных тренажеров для формирования исполнительского аппарата трубача. — Саратов : Изд-во Саратов. консерватории, 2003. — 21 с.
- Кобец И. Система домашних занятий трубача. — К. : Мистецтво, 1965. — 62 с.
- Кобець І. Основи навчання гри на трубі. — К. : Муз. Україна, 1985. — 77 с.
- Мочурад Б. З історії європейського концерту для труби з оркестром (XVII–XX ст.). —

- Львів : Каменяр, 2013. — 171 с.
- Посвалюк В. Мистецтво гри на трубі в Україні. — К. : КНУКіМ, 2006. — 400 с.
- Савин Е. Современное искусство игры на трубе. — М. : МГУКИ, 2013. — 136 с.
- Степурко О. Джаз на трубе. — М. : Владос, 1989. — 58 с.
- Степурко О. Трубач в джазе. — М. : Сов. композитор, 1989. — 208 с.
- Усов Ю. Играй, трубач! — М. : Сов. композитор, 1990. — 80 с.
- Усов Ю. Труба. — М. : Музыка, 1989. — 64 с.
- Уткин В. LBS : брасс-система. — Ульяновск : Средневож. науч. центр, 1998. — 56 с.
- Чумов Л. Очерки о трубе и трубачах в России. — М. : Моск. консерватория, 2004. — 100 с.

Туба

- Клейнард А. Новая практическая школа для баса или трубы Б. — Л. : КУЖД, 1925. — 112 с.
- Клейнард А. Новая практическая школа для баса или трубы Эс. — Л. : КУЖД, 1925. — 94 с.

Ударні інструменти

- Андреева Е. Ударные инструменты современного симфонического оркестра. — К. : Муз. Україна, 1990. — 77 с.
- Бурдь В. Обучение студентов-исполнителей художественному интонированию на ударных инструментах. — Краснодар : Краснодар. гос. ун-т культуры и искусства, 2010. — 76 с.
- Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. — М. : Сов. композитор, 1982. — 256 с.
- Дмитриев Г. Ударные инструменты : трактовка и современное состояние. — М. : Сов. композитор, 1991. — 143 с.
- Иванов В. Библиографический указатель литературы по теории и практике исполнительства на духовых и ударных инструментах. — М. : МГУКИ, 2014. — 140 с.
- Котонський В. Ударні інструменти в сучасному оркестрі. — К. : Муз. Україна, 1971. — 59 с.
- Крылов Дм. Методика последовательного развития техники игры на ударной установке. — М. : Реал Тайм, 2009. — 111 с.
- Николс Дж. Ударные инструменты. — Ростов на/Д : Феникс, 2010. — 136 с.
- Панайотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах. — М. : Сов. композитор, 1973. — 182 с.
- Пекарский М. Бей в барабан и не бойся. — М. : Арт Волхонка, 2014. — 72 с.
- Пекарский М. Жизнь и любовь барабанного организма. — М. : Самполиграфист, 2014. — 319 с.
- Пекарский М. ...из коллекции Марка Пекарского. — М. : Пробел-2000, 2016. — 298 с.
- Пекарский М. Нотация мультиперкуссии. — М. : Композитор, 2014. — 54 с.
- Рало А. Теоретические основы игры на звуковысотных ударных инструментах. — Астрахань : Астрах. гос. консерватория, 2002. — 126 с.
- Рок-барабаны : экспресс-курс / К. Кузнецов, К. Смолин. — М. : Смолин К.О., 2008. — 48 с.
- Современное исполнительство на духовых и ударных инструментах / отв. ред. и сост. И. Пушечников, Н. Волков. — М. : ГМПИ, 1990. — 144 с.
- Стронг Д. Ударные инструменты для «чайников». — М. : Диалектика : Вильямс, 2014. — 295 с.

Фагот

- Айнагуллов И. Из опыта работы над штрихами при обучении игре на фаготе. — Казань : КГК, 2015. — 26 с.
- Искусство игры на духовых инструментах : вопр. истории, теории, методики / сост. И. Артемьев. — Тамбов : ТГМПИ, 2005. — 60 с.
- Кизиляев А. Фагот в творчестве композиторов эпохи Барокко. — СПб. : Скифия-принт, 2017. — 57 с.
- Левин С. Фагот. — М. : Музыка, 1983. — 59 с.
- Леонов В. Целостный анализ звукоизвлечения и звукообразования при игре на фаготе. — Элиста : Калм. кн. изд-во, 1992. — 265 с.

Флейта

- Баранцев А. Мастера игры на флейте Петербургско-Ленинградской консерватории, 1862-1985 гг. — Петрозаводск : Карелия, 1990. — 130 с.
- Зайвей Е. Начало пути : первый год обучения игре на флейте : теория и практика. — СПб. : Союз художников, 2009. — 51 с.
- Искусство игры на духовых инструментах : вопр. истории, теории, методики / сост. И. Артемьев. — Тамбов : ТГМПИ, 2005. — 60 с.
- Карпьяк А. Концепційні засади художнього мислення сучасного флейтиста. — Львів : Наук. т-во ім. Шевченка, 2013. — 377 с.
- Качмарчик В. Немецкое флейтовое искусство XVII–XIX вв. — Донецк : Юго-Восток, 2008. — 310 с.
- Кванц И. Опыт наставлений при игре на флейте траверсо. — СПб. : Фонд возрождения старинной музыки, 2013. — 392 с.
- Муаз М. Флейта. Школа артикуляции. — СПб. : Композитор, 2013. — 30 с.
- Наймушина Ю., Плохотнюк О. Основи теорії і методики навчання гри на флейті. — Луганськ : ЛНУ ім. Т. Шевченка, 2011. — 147 с.
- Новые приёмы игры на флейте / сост. О. Танцов. — М. : Моск. консерватория, 2005. — 69 с.
- Тризно Б. Флейта. — М. : Музыка, 1964. — 50 с.
- Туркина Е. Флейта : первые шаги. — СПб. : Композитор, 2013. — 71 с.
- Юрцевич Ф. Основы становления и развития исполнительского аппарата флейтиста. — Мн. : БГУ, 1988. — 44 с.

Розділ III

Технологічні аспекти роботи оркестрового колективу

Організаційна робота. Найчастіше методика роботи з оркестром пере-віряється на шкільному або підлітковому оркестрі. Метою педагогічної діяльності, що спрямована на вирішення актуальних проблем у цих колективах, є створення оптимальних педагогічних умов для формування естетичної та виконавської культури вихованців оркестру на початковому етапі навчання. Досягти заплановані результати можна шляхом вирішення наступних завдань:

- виявлення вікових психологічних особливостей, що зумовлюють оптимальний вибір педагогічних засобів формування естетичної та виконавської культури дітей молодшого шкільного віку;
- визначення системи педагогічних умов, що формують естетичну та виконавську культуру дітей: підбір форм, методів, дидактичних засобів;
- створення педагогічних умов, що сприяють розвиткові естетичного ставлення до музики та високого рівня виконавської культури в оркестрі з урахуванням індивідуальних особливостей дітей.

До оркестрового колективу, як правило, приходять діти без певної музично-теоретичної підготовки та не маючи навичок гри на духових інструментах. Залежно від здібностей учасників оркестру та кількості занять на тиждень, на засвоєння музичного матеріалу так званої оркестрової азбуки необхідно від півроку до року. На цьому етапі вивчаються нескладні обробки народних пісень та дитячі п'єси.

Така форма роботи має зацікавлювати дітей і з самого початку формувати у них необхідну для кожного музиканта оркестру навичку читання нот з листа. Процес засвоєння п'єс має проходити у формі музикування, де можна допускати не цілком прискіпливе вивчення музичного матеріалу. Такі заняття починаються з перевірки музичних даних дітей, що бажають навчатися та грати в оркестрі. Необхідно перевірити наявність музичного слуху, відчуття ритму, музичної пам'яті.

При цьому педагог повинен пам'ятати, що всі здібності розвиваються в процесі занять оркестру, тому важливо, щоб у учня випрацьовувалися зацікавленість до музики та бажання грати в оркестрі. Часто, опинившись у новій обстановці, в силу свого характеру, психологічних особливостей та родинного виховання, дитина не може одразу проявити свої музичні здібності. Тому педагог має чуйно та уважно поставитися до кожного, аби не відштовхнути дитину, що насправді прагне займатися музикою.

Діти вчаться також користуватися оркестровим інвентарем – пюпітрами, за необхідності підставками під ноги; навчаються правилам транспортування інструментів, допомагаючи один одному, привчаються самостійно готувати собі робоче місце в оркестрі.

Зазвичай заняття в оркестрі початківців складається з двох частин: перша (40-45 хв.) містить вивчення нового, складнішого матеріалу, що базується на вже вивченому; друга (30-35 хв.) – повторення та закріплення пройденого. Між цими частинами слід робити 15-хвилинну перерву, аби учні могли не тільки перепочити, а й поспілкуватися, обговорити те нове, що вони вивчили.

Щоб відслідкувати технологічний ланцюжок навчального заняття, а також форми та методи, якими оперує педагог з метою формування в учнів мотивації до подальшого навчання у складі духового оркестру, можна запропонувати блок із п'яти перших занять, яким відведена особлива значимість, як засобу «закладки фундаменту» майбутніх знань, навичок та умінь. Слід також враховувати й той момент, чи ведуться паралельно заняття з музично-теоретичних дисциплін. В такому разі наповнення занять може частково змінюватися.

Цілком зрозуміло, що ці поради підходять не до кожного колективу в силу зрозумілих причин (обізнаність в музичній грамоті, міра володіння музичним інструментом, вік, психологічні складові учнів, місце роботи оркестру – школа, будинок культури, навчальний заклад тощо). Отже, кожний викладач-керівник керується конкретною ситуацією та будує свій навчальний процес згідно існуючих обставин.

Перше заняття з відібраними до оркестру кандидатами можна почати з бесіди про музику як мистецтво, засоби музичної виразності, фізичні властивості музичного звука. Бажано познайомити їх із музичним інструментарієм духового оркестру, розповісти про їх різновиди, виконавські можливості та роль в оркестрі. Цю бесіду слід ретельно підготувати, проілюструвати фонограмами яскравих і доступних до сприйняття музичних творів, що мають зацікавити дітей. Саме від першої бесіди та зустрічі залежить подальша доля і музиканта, і творчого колективу. Викладач-керівник залучає весь свій талант педагога, оратора, актора, щоб ця зустріч захопила дітей і викликала бажання неодмінно навчатися мистецтву музики. Бажано побудувати бесіду таким чином, щоб була створена атмосфера довіри та відвертості між педагогом та дітьми, щоб до цієї розмови залучалися всі, ділилися своїми думками та враженнями про музику. Учні мають відчувати, що їх новий наставник любить музику та щиро вірить в те, про що говорить, що його слова йдуть від серця. Саме на базі таких відчуттів і виникне повага до педагога, складуться добрі та творчі стосунки в оркестровому колективі.

При розподілі учасників оркестру по інструментах слід враховувати бажання дитини грати та тому чи іншому інструменті, не забуваючи про його музичні та фізичні дані. Зрозуміло, що на великих інструментах (баритон, туба) слід підбирати претендентів, що мають відповідні для цього антропологічні дані. В будь-якому разі в кожній групі інструментів має бу-

ти хоча б один музикант, який зможе бути лідером та вести за собою інших оркестрантів.

За кожним музикантом закріплюється його місце в оркестрі, керівник пояснює основи виконавської постановки кожного інструмента, оркестранти знайомляться з інструментом, на якому їм доведеться грати, вчаться правильно сидіти та тримати інструмент, набувають знань з догляду. Як на першому, так і на наступних заняттях керівник має прагнути, щоб заняття в оркестрі якомога менше нагадували шкільні уроки, щоб вони моделювали репетицію професіонального оркестру так, як це можливо на даному виконавському рівні, з постійною присутністю ігрової ситуації.

Друге заняття починається з бесіди про засоби нотного запису висоти звука, про розташування нот на нотному стані, значення скрипкового та басового ключів, октави, про назви, які мають звуки. При поясненні нового матеріалу слід використовувати таблиці із зображенням звукорядів у скрипковому та басовому ключах. Музиканти мають все це переписувати у свої нотні зошити, щоб згодом вивчити та запам'ятати місцезнаходження нот на нотному стані. Виконавці, що грають на інструментах, партії яких записуються в скрипковому ключі, переписують звукоряд лише в цьому ключі, відповідно, виконавці на басових інструментах – у басовому ключі.

Після бесіди та перерви діти беруть інструменти, займають свої місця в оркестрі та згадують, як правильно тримати та сидіти з інструментом. Завдання педагога на даному етапі заняття – ретельно слідкувати за тим, щоб оркестранти сиділи прямо, займали не більше половини стільця, правильно тримали свої інструменти і разом з тим не напружувались. Не повинно бути затиску м'язів рук, плечового поясу, ноги повинні стійко стояти долі.

Зрозуміло, що звукодобування на цьому етапі ще не сформовано, тому левова частка часу має бути присвячена індивідуальним заняттям по опануванню свого музичного інструмента.

Третє заняття починається із повторення розташування звуків на нотному стані. Це може відбуватися у вигляді змагання між виконавцями, що грають на басових інструментах і інструментах, діапазон яких записується у скрипковому ключі. В подальшому педагог пояснює, що окрім висоти звука, ноти можуть позначати і його тривалість. Керівник показує на таблиці співвідношення нот різної тривалості та пояснює, як рахувати кожну тривалість. Учні переписують цю таблицю в зошит.

На *четвертому занятті* керівник пояснює учням, що таке метр, такт, сильна та слабка долі, тактова риска, розмір. На цьому занятті можна вже привчати учасників оркестру до диригентських рухів, обмежуючи їх лише дво-, три- та чотиридольними розмірами, пояснюючи диригентські схеми тактування на «два», «три», «чотири».

На *п'ятому занятті* повторюється теоретичний матеріал, з обов'язковим залученням дітей до активної бесіди. Педагог з'ясовує, наскільки добре діти засвоїли основні поняття теорії музики.

Таким чином, відслідкував технологію проведення перших п'яти занять, можна зробити висновок, що в навчанні засад теоретичних знань та формуванні перших практичних навичок гри на інструментах використовується метод інтенсивного накопичення елементарних знань та навичок шляхом додавання до раніше вивчених все нові та нові.

На заняттях оркестру має постійно вестися робота по створенню ситуації успіху для кожного вихованця, щоб учень, не дивлячись на труднощі, вірив у свої сили. Слід постійно пам'ятати, що педагоги та учні – єдина команда односторонців. В основному це досягається вербальними методами (похвала керівника) та стилем спілкування, що, з одного боку, наближається до демократичного, з іншого – розумного диктату.

Виховна робота. Головна мета виховної роботи – створити згуртований музичний колектив. Оркестр – це не тільки група музикантів, що грають разом, а така форма спільного виконавства, де кожний, зберігаючи індивідуальність, разом з тим підпорядковується загальним завданням у здійсненні авторського задуму. Вкрай не легко відчувати себе частиною цілого. Оркестр не пригнічує індивідуальність музиканта, навпаки, за певних обставин кожна індивідуальність набуває нового імпульсу для свого розвитку та вдосконалення. Чим багатше та яскравіше творчі індивідуальності оркестрантів, тим багатше та яскравіше сам оркестр.

Завдання полягає в тому, щоб на ґрунті індивідуальних можливостей кожного закріпилась єдність всього колективу. Слід намагатися підсумовувати ці особистісні прояви, створив на їх основі дещо загальне – творчу індивідуальність оркестру, колективну індивідуальність з єдиним творчим почерком, з єдиним баченням та сприйняттям музики. Саме тому в роботі, зокрема дитячого оркестру, потрібні і індивідуальні, і групові заняття. Оркестрові репетиції зобов'язують учнів узгоджувати свої дії з діями інших оркестрантів, і не тільки в творчому аспекті, а й в сенсі підпорядкування законам колективу, суворим правилам дисципліни. З даної точки зору гра в оркестрі несе в собі чималий виховний заряд. Отже, в колективі слід заохочувати ініціативу, самокритику та справедливу критику своїх товаришів в їх присутності та в тактичній формі.

Форми і методи виховної роботи можуть бути різними і залежати від характеру і спрямованості творчої діяльності колективу. Можна запропонувати такі:

1. Педагог, приступаючи до роботи, розповідає оркестрантам про історію створення музичного твору, про традиції його виконання, образи та характери, про мотиви його створення. Все це необхідно підготувати на доступній мові, можливо з прослуховуванням музичного матеріалу.
2. Виховують і традиції, які можуть бути в оркестровому колективі.
3. Корисний спільний перегляд та обговорення концертних програм, виступи як професійних, так і аматорських оркестрових колективів.

4. Проведення аналізу концертних виступів самого колективу. Педагог-керівник зобов'язаний зупинитися як на позитивних, так і на негативних моментах програми. Важливо приділити увагу якщо не кожному музиканту, то хоча б окремій оркестровій групі. Вчасно сказане добре слово, прояв підтримки, схвалення багато в чому допоможуть розкритися здібностям музикантів.

5. Велику виховну роботу відіграють творчі звіти, обмін досвідом між колективами і творча допомога один одному.

6. Зустрічі з талановитими творчими людьми. Їх розповідь про свою професію і творчість мають сильний емоційний вплив на оркестрантів.

7. Виховним моментом в колективі є повна зайнятість оркестрантів у репертуарі колективу. Це є стимулом для занять, так як музиканти знають, що ніхто з них не залишиться осторонь.

8. Вивчення музичних творів, що увійшли до «золотого» фонду оркестрового виконавства, має великий естетичний вплив на музикантів. В даному випадку необхідно пам'ятати про можливості виконавців. Неприпустимо спотворення задуму твору, надмірне спрощення музичного матеріалу.

9. Підготовка крупної форми (увертюри, попури тощо) або ж великої загальної програми є одним з хороших методів виховання музикантів.

Оркестровий колектив у певному сенсі і в певних умовах сприяє вирішенню виникаючих проблем у оркестрантів: знімає негативні фактори; виховує відповідальність; усуває тенденцію «винятковості» деяких музикантів (це негативно впливає на весь колектив); береже оркестранта від нездорового суперництва, зловтіхи, «зоряної хвороби», що є важливим завданням у виховній роботі.

Кожний сумлінний педагог спрямовує всі свої зусилля на виховання учасників оркестрового колективу, помічає всі особливості, спостерігає за їх творчим зростанням. Для них він докладає всіх зусиль, не шкодуючи ні часу, ні коштів для всебічного їх розвитку. Досвідчений педагог, який любить своїх вихованців, завжди знайде можливість посприяти талановитому музиканту в його подальшому творчому зростанні.

Щодо роботи з дитячим колективом, то одним із допоміжних заходів у створенні згуртування колективу є робота з батьками, взаємодія керівника з родинами учнів. В основі роботи із родиною є дії та заходи, спрямовані на підвищення авторитету батьків. Повчальний та категоричний тон у роботі не можна допускати, оскільки це може привести до образ, роздратованості та незручності. Єдино-правильна форма взаємодій керівника колективу та батьків – взаємоповага. Тоді формою контролю стає обмін досвідом, порада та загальне обговорення, єдине рішення, що задовольнить обидві сторони, довіра до виховних можливостей батьків, підвищення рівня їх педагогічної активності та культури.

Хороший керівник у родині не чужий, в пошуках допомоги батьки часто радяться з ним, довіряють, діляться проблемами. При цьому керівник має допомагати батькам, діяти з ними разом, розв'язуючи всі проблеми та конфліктні ситуації. В творчому колективі саме брак роботи з батьками призводить до збіднення та ускладнення навчального процесу, відсіву дітей, особливо на початковому етапі навчання. Головний принцип організації роботи з батьками – це єдність цілей і завдань, які мають вирішувати керівник оркестру та сім'я.

Практика доводить, що інколи, працюючи з дітьми, складно, а іноді і неможливо сказати, де навчання, де творчість, а де виховання. А керівник, наставник, викладач має стати в житті дитини саме тією людиною, яка надасть поштовх до майбутнього творчого життя. Часто складається так, що не всі учасники оркестру стануть професіональними музикантами, разом з тим слід прагнути, щоб більшість з них стали професіональними любителями музики, особистостями, що склалися, людьми, що люблять прекрасне та вміють творити та відтворювати.

Для більшої згуртованості колективу музикантів оркестру проводяться «неігрові» уроки. Це можуть бути різні вікторини, присвячені вивченню історії симфонічного, духового чи естрадного оркестрів, інструментарію, композиторів та оркестрової музики; дружні зустрічі з музикантами інших колективів, спільне відвідування концертів, музеїв, виставок, екскурсій.

Підсумовуючи вищесказане, слід зазначити, що заняття в оркестровому колективі є прекрасним засобом виховання музикантів, тому що:

1. Заняття організують і виховують учасників, розширюють їх художньо-естетичний кругозір, привчають до акуратності, підтягнутості, виключають розхлябаність.

2. Граючи в оркестровому колективі, учасники розвивають в собі особливо цінну якість – почуття «ліктя», відчуття відповідальності за спільну справу.

3. Оркестрові заняття допомагають виявити найбільш обдарованих музикантів, які пов'язують свою долю з професійним мистецтвом.

4. Вони визначають педагогічні та організаторські здібності дітей.

Виховання повинно проходити так, щоб кожен учасник оркестрового колективу відчував себе шукачем і відкривачем знань. Тільки за цієї умови одноманітна, втомлива, напружена робота забарвлюється радісними почуттями.

Ієрархія оркестрового колективу. Само слово ієрархія означає порядок підпорядкованості нижчих ланок вищим, організація їх в структуру типу дерево, своєрідний принцип управління. Власне кажучи, ієрархія – це «відкриття» не людського розуму. Ієрархічні відносини встановлюються в спільнотах багатьох тварин та птахів. Однак без неї нам ніяк не обійтися.

В колективі, в тому числі і в оркестровому, є свій лідер, це – керівник, педагог, диригент, і є ті, хто з ним щільно пов'язаний, це – учні, студенти,

оркестранти. Отже, пірамідальна структура ієрархії буде вибудовуватися в будь-якому випадку. Це наша біологічна особливість.

В оркестровому колективі існують або можуть існувати: диригент, художня рада, адміністратор, інспектор, концертмейстер, бібліотекар, костюмер та ін. Таким чином, всі ці особи мають своє місце, знають свої обов'язки, підкоряючись певній ієрархії. Щоправда, не кожний колектив може мати такий набір посад, разом з тим, певна ієрархія існує.

Така ж сама ієрархія може існувати і на нижчих рівнях: концертмейстер групи – музиканти цієї групи; студенти старших курсів – молодші студенти; дорослі музиканти – молодші музиканти.

До обов'язкових організаційних питань можна віднести і **документацію оркестру**. До неї можна зарахувати: статут оркестру, штатний розпис, різноманітні журнали, архівні документи, афіші виступів та ін.

Немаловажне значення має і **перевірка знань**, які накопичують в процесі навчання оркестрові музиканти.

Для успішного навчання оркестрантів має бути постійний контроль. Тому наприкінці кожного півріччя проводиться перевірка різноманітних знань згідно навчального плану чи інших запланованих дій у навчальному закладі, школі чи будинку культури.

Оцінку навчання грі в оркестрі учасники отримують на підставі результатів концертних виступів, поведінки на репетиціях, а також на заліках і тестах по здачі оркестрових партій, які можна проводити разом із технічними заліками по спеціальному інструменту.

Можна також запропонувати дві основні форми контролю успішності – поточну та проміжну.

Методи поточного контролю: оцінка за роботу в класі; здача оркестрових партій; контрольний урок у кінці кожного семестру.

Види проміжного контролю: залік при переході в наступний клас, рік навчання та по закінченню освоєння предмета.

Повсякденно оцінюючи кожного учня, педагог, спираючись на раніше виявлений їм рівень підготовленості кожної дитини, перш за все, аналізує динаміку засвоєння ним навчального матеріалу, ступінь його старанності, всіма засобами стимулюючи його інтерес до навчання.

При виведенні підсумкової оцінки враховується наступне: оцінка річної роботи учня; оцінка на заліку по здачі оркестрових партій; усна відповідь; інші виступи учня протягом навчального року.

У педагогічній практиці відпрацювалися такі приблизні критерії оцінок. За підсумками виконання програми на заліку, іспиті чи будь-якому контрольному заході виставляється оцінка за п'ятибальною чи дванадцятибальною шкалою:

5/10, 11, 12 (відмінно) – регулярне відвідування оркестрових занять, відсутність пропусків без поважних причин, знання своєї партії в усіх творах, активна емоційна робота на заняттях, участь в усіх концертах колективу;

усна відповідь – студент демонструє теоретичні знання по темі у повному обсязі, вміє аналізувати музично-педагогічну інформацію по темі заняття, правильно визначає основні поняття музичного мистецтва.

4/7, 8, 9 (добре) – регулярне відвідування занять оркестру, відсутність пропусків без поважних причин, активна робота в класі, здача партій всієї програми при недостатній невивченості, участь у концертах оркестру; усна відповідь – при відповіді студент демонструє теоретичні знання в повному обсязі, вміє частково аналізувати музично-педагогічну інформацію по темі заняття, припускається неточностей у визначенні основних підходів до розуміння понять музичного мистецтва.

3/4, 5, 6 (задовільно) – нерегулярне відвідування занять оркестру, пропуски без поважних причин, пасивна робота в класі, незнання деяких оркестрових партій, участь в обов'язковому звітному концерті у разі перескладання партій; усна відповідь – при відповіді студент демонструє теоретичні знання не в повному обсязі, припускається помилок у визначенні основних понять по темі заняття.

2/1, 2, 3 (незадовільно) – пропуски занять без поважних причин, незадовільна здача оркестрових партій всієї програми, недопущення до виступу на звітний концерт; усна відповідь – при відповіді студент демонструє неповні теоретичні знання по темі, не може дати визначення основних підходів до оркестрового виконавства.

«залік» (без оцінки) – відображає достатній рівень теоретичної підготовки та виконання оркестрових партій на даному етапі навчання.

Дану систему оцінки якості виконання можна вважати основною. Залежно від традицій, що склалися, та з урахуванням доцільності оцінка якості виконання (за п'ятибальною системою) може бути доповнена «+» і «-», що надасть можливості конкретніше відзначити виступ учня.

Оціночні показники покликані забезпечувати якість набутих оркестрантами знань, умінь і навичок, а також ступінь готовності учнів випускного класу до можливого продовження професійної освіти в галузі музичного мистецтва в інших навчальних закладах.

Розділ IV

Музично-теоретична підготовка оркестрантів

У будь-якому оркестровому колективі диригент має приділяти увагу вихованню в учасників музичної та виконавської культури. Для цього, заповнюючи перерви в репетиційних тренуваннях, мають проходити бесіди про музичне мистецтво, знайомство з історією розвитку оркестрового виконавства, особливості репертуарної політики, розповіді про твори, що виконуються. Якщо відбувається прослуховування записів видатних колективів, слід здійснювати їх порівняння та критичний аналіз.

Проте не можна обійтися лише прослуховуванням творів, навіть видатних колективів і диригентів. Необхідні обов'язкові заняття з музично-теоретичних дисциплін. Музиканти оркестру не мають ставати лише виконуючими статистами. Слід приділяти повноцінну увагу аналізу елементів музичної мови та їх ролі у структурі музичного твору. Обсяг подібного матеріалу має диктуватися цілями та рівнем підготовки творчого колективу. Але в будь-якому випадку обов'язковою складовою таких занять мають бути заняття з теорії музики та сольфеджіо. Згодом необхідно також надати хоча б основи знань з інструментування, гармонії, поліфонії та аналізу музичних форм. Навіть незначні знання з цих дисциплін нададуть оркестрантам розуміння багатьох поставлених завдань перед творчим колективом.

Детальніше з усіма музично-теоретичними дисциплінами можна познайомитись за численними підручниками та посібниками. Крім того, керівник оркестру також має в міру готовності сприйняття інформації учасниками оркестру знайомити їх не тільки теоретично, а й на конкретних прикладах музичних творів, які виконує колектив. Такі підказки можуть відбуватися в процесі виконання твору щодо форми, гармонії, інших композиторських задумок. Після закінчення програвання твору слід ще раз наголосити на музично-теоретичних складових, що, безперечно, має додати музичної грамотності учасникам оркестру.

Гра на духових інструментах в оркестрі неможлива без знання *музичної грамоти*. Заняття з музичної грамоти в основному проводяться на першому році навчання. Підбір музичних прикладів здійснюється в тісному зв'язку з розвитком навичок гри на інструментах, а також з музичними п'єсами художнього репертуару. При засвоєнні матеріалу розділів музичної грамоти виконуються різного виду вправи: усно, письмово, на слух, на дошці, на своєму інструменті.

Можна запропонувати такі типи вправ: аналітичні – визначення на слух і за нотним текстом; виконавські – практичне вирішення теоретичних завдань.

План ведення уроку з музичної грамоти можна побудувати традиційно: перевірка виконання завдання, знайомство з новим матеріалом, чітке завдання для самостійної роботи.

Не можна ігнорувати й такий предмет, як *сольфеджіо*. Часто в оркестрових колективах «руки не доходять» до цієї дисципліни. І керівник, і учасники вважають за головне володіти інструментом, досконало знати свою оркестрову партію, розуміти диригентські жести. Разом з тим, у тих колективах, де знаходять час не тільки для індивідуальних, групових та загальнооркестрових занять, а й для прослуховування музики, її обговорення, співу, сольфеджування, якість оркестрової гри, особливо її інтонаційний сегмент, набагато краще подібних колективів, де такі заняття не проводяться.

Отже, знання з музичної грамоти закріплюються та краще засвоюються на заняттях зі сольфеджіо. Сольфеджіо допомагає оркестрантам розвивати музичні слух та пам'ять. Воно невіддільне від вивчення музичної грамоти: викладається та вивчається за трьома взаємопов'язаними напрямками: сольфеджування, слуховий аналіз, диктант.

На заняттях по сольфеджіо при виконанні музичних прикладів звертається увага на точне та чисте інтонування, обов'язкове диригування, дотримання темпу та динамічних позначень. Для сольфеджування використовуються нескладні за своєю ладовою структурою музичні приклади, фрагменти оркестрових партій. Перед сольфеджуванням обов'язково надається ладове налаштування.

Закріплення у свідомості учнів елементів музичної мови досягається за допомогою нотного запису *диктанту*. При перевірці диктанту увага звертається на грамотність запису нотного тексту: ключ, тональність, позначення метра, групування, точка, пауза та ін.

Перевірка знань проводиться шляхом складання заліків або тестів: написати одноголовий диктант; заспівати з листа приклади середньої трудності, побудувати голосом і перевірити на слух пройдені інтервали та акорди.

Оркестрант за допомогою диригента, а згодом і самостійно має розбиратися в *музичній формі*, розуміючи, що це втілення певного ідейно-художнього змісту виразними засобами музичної мови. Форма, взаємозв'язок її елементів і системи музично-виразних засобів залежить від ідейно-художнього змісту твору. Отже, музикантам необхідно знати загальні відомості про найпоширені форми інструментальної музики.

Згодом оркестранти розуміють, що мелодія – це основа музики, головний формотворний елемент. Не менш важливими є взаємодія мелодії, гармонії й ритму, членування мелодії на окремі побудови. Музиканти мають знати, що таке цезура, ознаки цезури, кульмінація, період та його складові частини (мотив, фраза, речення), розуміти, що існують також прості та складні форми, рондо, варіації, попури, сонатна форма та ін.

Рекомендована література

Загальні праці

- Горемычкин А. Концептуальные основы методики преподавания дисциплин музыкально-теоретического цикла. — Мелитополь : МГПУ им. Б. Хмельницкого, 2014. — 195 с.
- Горемычкин А. Основы музыкального языка. — Мелитополь : ИД Мелитоп. гор. тип., 2006. — 251 с.
- Денисов А. Музыкальный язык : структура и функции. — СПб. : Наука, 2003. — 207 с.
- Методика викладання музично-теоретичних і музично-історичних предметів / упоряд. В. Самохвалов. — К. : Муз. Україна, 1983. — 96 с.
- Молостова И. Художественно-интерпретационный подход в преподавании музыкально-теоретических дисциплин. — Саранск : Морд. гос. пед. ин-т, 2008. — 151 с.
- Олейников Р. Построение музыкальных систем : науч. объяснение интервалов, аккордов, мажора и минора, тональности и ладов. — М. : URSS : Ленанд, 2015. — 160 с.
- Пузыревский А. Музыкальное образование : основы муз.-теорет. знаний. — М. : URSS, 2016. — 303 с.
- Романова Л. Введение в теоретическое музыкознание. — Екатеринбург : Б.и, 2004. — 130 с.
- Ручьевская Е. Классическая музыкальная форма. — СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2004. — 297 с.
- Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. — Од. : Астропринт, 2002. — 243 с.
- Титова Е. Секвенции в музыкальных стилях. — СПб. : Скифия-принт, 2015. — 78 с.
- Хватова С., Фирсова Т. Использование компьютерных технологий при обучении музыкально-теоретическим дисциплинам. — Майкоп : Аякс, 2009. — 66 с.

Аналіз музичних творів

- Антипов В. Введение в анализ музыкальных форм. — М. : Автор. кн., 2014. — 103 с.
- Берков В. Гармония и музыкальная форма. — М. : Ленанд, 2014. — 562 с.
- Борисова Е., Витренюк Н. Анализ музыкальных произведений. — М. : ВЛАДОС, 2014. — 175 с.
- Григорьева Г. Анализ музыкальных произведений. — СПб. : ЛГУ им. А. Пушкина, 2015. — 132 с.
- Зорилова Л. Практикум целостного анализа музыкального произведения. — М. : МГИК, 2016. — 211 с.
- Каплиенко-Люк Ю. Аналіз музичних творів. — Чернівці : Чернівецьк. нац. ун-т, 2012. — 143 с.
- Осадча Л. Аналіз музичних творів. — Умань : Жовтий О.О., 2008. — 83 с.
- Севостьянова Л. Лекции по анализу музыкальных произведений. — Саратов : СГК, 2015. — 99 с.

Музична грамота

- Алексеева Л., Голубева И. Музыкальная грамота в нотных прописях на клавишах. — М. : Б.и., 2006. — 72 с.
- Андреева Е. Основы музыкальной грамоты. — К. : Муз. Україна, 1988. — 131 с.
- Бакстер Г., Бакстер М. Самоучитель. Нотная грамота. — М. : Астрель : АСТ, 2008. — 185 с.
- Беляева Г. Секреты нотного стана : муз. грамота и сольфеджио для начинающих. — Казань : Татар. кн. изд-во, 2014. — 147 с.
- Вахромеева Т. Справочник по музыкальной грамоте и сольфеджио. — М. : Музыка,

2007. — 88 с.
- Герольд К. Музыкальная грамота. — М. : Питер, 2015. — 46 с.
- Домогацкая И. Первые уроки музыки. — М. : Росмэн, 2003. — 143 с.
- Еремеева М., Еремеев С. Музыкальная азбука. — М. : Экзамен, 2012. — 78 с.
- Ларионова Е. Теория музыки : практ. курс муз. грамоты. — М. : Композитор, 2015. — 46 с.
- Лужный В. Музыкальная грамота в школе. — К. : Муз. Україна, 1977. — 117 с.
- Максимов С. Музыкальная грамота. — М. : Музыка, 1979. — 175 с.
- Мякотин Е. Музыкальная грамота. — Саратов : SGK им. Л. Собинова, 2008. — 187 с.
- Основы музыкальной грамоты / сост. Л. Тарасова. — М. : Моск. гор. пед. ун-т, 2002. — 41 с.
- Покровская М., Константинова Н. Нотная азбука. — М. : Олма-пресс, 2002. — 62 с.
- Резник Н. Звуки, ноты и клавиши : визуальная муз. грамота. — М. : ПЕРО, 2016. — 192 с.
- Романец Д. Нотная грамота. — Ростов н/Д : Феникс, 2017. — 62 с.
- Ромм Р. Музыкальная грамота : в форме заданий и вопросов к нот. примерам. — М. : Музыка, 1994. — 47 с.
- Середа В. Музыкальная грамота. Сольфеджио. — М. : Классика-XXI, 2003. — 60 с.
- Терехова Г. Музыкальная грамота. — Одинцово : Изд-во МГОУ, 2011. — 33 с.
- Товмасын М. Знакомство с элементами музыки. — СПб. : Композитор, 2013. — 527 с.
- Трусова В., Медведев Е. Музыкальная азбука на РС. — СПб. : БХВ-Петербург, 2003. — 479 с.
- Фридкин Г. Практическое руководство по музыкальной грамоте. — М. : Музыка, 2005. — 294 с.
- Шуполовская Т. Музыкальная грамота в стихах, сказках, загадках. — М. : Золотое сечение, 2015. — 104 с.

Теорія музики

- Абызова Е. Задачи и упражнения по теории музыки. — М. : Музыка, 2013. — 181 с.
- Беляева Г. Секреты нотного стана : муз. грамота и сольфеджио для начинающих. — Казань : Татар. кн. изд-во, 2014. — 147 с.
- Генебарт Н. Элементарная теория музыки и сольфеджио. — Екатеринбург : Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2007. — 265 с.
- Вахромеев В. Элементарная теория музыки. — М. : Музыка, 2014. — 253 с.
- Виноградов Г. Элементарна теорія музики і сольфеджіо : ч. 1. — К. : Муз. Україна, 1969. — 199 с.
- Виноградов Г. Элементарна теорія музики і сольфеджіо : ч. 2. — К. : Муз. Україна, 1972. — 362 с.
- Виноградов Г., Красовская Е. Занимательная теория музыки. — М. : Сов. композитор, 1991. — 189 с.
- Глухов Л. Теория музыки и сольфеджио. — Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 2002. — 68 с.
- Дадиомов А. Начальная теория музыки. — М. : Изд. дом В. Катанского, 2005. — 241 с.
- Дубровская Е. Элементарная теория музыки и сольфеджио. — М. : МГЗПИ, 1984. — 48 с.
- Калашник М. Уроки элементарної теорії музики. — Х. : Фактор, 2011. — 350 с.
- Красинская Л., Уткин В. Элементарная теория музыки. — М. : Музыка, 2014. — 331 с.
- Красникова Т. Методика преподавания теории музыки. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2016. — 126 с.
- Ларионова Е. Теория музыки. — М. : Композитор, 2010. — 42 с.
- Островский Ар. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. — Л. : Музгиз, 1954. — 304 с.
- Очерки по истории и теории музыки / под ред. М. Друскина и Ю. Тюлина. — Л. : Муз-

- гиз, 1958. — 176 с.
- Пилхофер М., Дей Х. Теория музыки для чайников : объяснение человеческим языком. — М. : Диалектика, 2011. — 260 с.
- Побережна Г., Щериця Т. Загальна теорія музики. — К. : Вища шк., 2004. — 303 с.
- Пузыревский А. Учебник элементарной теории музыки. — СПб. : Планета музыки, 2015. — 160 с.
- Смаглій Г., Маловик Л. Основи теорії музики. — Х. : Факт, 2005. — 383 с.
- Теория музыки / Н. Афонина и др. — СПб. : Композитор, 2003. — 189 с.
- Теория музыки для чайников / М. Пилхофер, Х. Дей. — М. : Диалектика, 2016. — 270 с.
- Товмасян М. Знакомство с элементами музыки. — СПб. : Композитор, 2013. — 527 с.
- Хазиева Д. Теория музыки. — СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Вагановой, 2015. — 159 с.
- Холопова В. Теория музыки : мелодика, ритмика, фактура, тематизм. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 368 с.
- Шайхутдинова Д. Краткий курс элементарной теории музыки. — Ростов н/Д : Феникс, 2011. — 125 с.
- Шайхутдинова Д. Методика обучения элементарной теории музыки. — Ростов н/Д : Феникс, 2009. — 154 с.
- Шалина Л. Краткое пособие по теории музыки. — Ростов н/Д : Феникс, 2010. — 69 с.

Сольфеджіо

- Агажанов А. Курс сольфеджио. Двухголосие. — СПб. : Планета музыки ; Лань, 2015. — 144 с.
- Агажанов А. Курс сольфеджио. Диатоника. — СПб. : Планета музыки ; Лань, 2015. — 168 с.
- Агажанов А. Курс сольфеджио. Хроматизм и модуляция. — СПб. : Планета музыки ; Лань, 2015. — 224 с.
- Аерова Ф. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо. — К. : Муз. Україна, 1974. — 77 с.
- Афоніна О., Баранова В. Сольфеджіо на основі сучасної, джазової та естрадної музики. — Вінниця : Нова кн., 2013. — 148 с.
- Беляева Г. Секреты нотного стана : муз. грамота и сольфеджио для начинающих. — Казань : Татар. кн. изд-во, 2014. — 147 с.
- Буторина Н. Элементарная теория музыки и сольфеджио. — Екатеринбург : Рос. гос. проф.-пед. ун-т, 2007. — 265 с.
- Вахромеева Т. Справочник по музыкальной грамоте и сольфеджио. — М. : Музыка, 2007. — 88 с.
- Виноградов Г. Гармония и сольфеджио. — К. : Муз. Україна, 2003. — 302 с.
- Виноградов Г. Элементарна теорія музики і сольфеджіо : ч. 1. — К. : Муз. Україна, 1969. — 199 с.
- Виноградов Г. Элементарна теорія музики і сольфеджіо : ч. 2. — К. : Муз. Україна, 1972. — 362 с.
- Глухов Л. Теория музыки и сольфеджио. — Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 2002. — 68 с.
- Давыдова Е. Методика преподавания музыкального диктанта. — М. : Музгиз, 1962. — 116 с.
- Диденко Н. Развитие интонационного мышления в современном вузовском курсе сольфеджио. — Ростов на/Д : Изд-во Ростов. гос. консерватории, 2015. — 148 с.
- Дубровская Е. Элементарная теория музыки и сольфеджио. — М. : МГЗПИ, 1984. — 48 с.
- Енько Т. Сольфеджио. — М. : РАМ, 2007. — 28 с.
- Жовнерчук С., Богатырева Ю. Звездные шаг : 35 практич. заданий сольфеджио. — К. : Б.в., 2011. — 127 с.

- Как преподавать сольфеджио в XXI в. / сост. О. Берак, М. Карасева. — М. : Классика-XXI, 2006. — 220 с.
- Карасева М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. — М. : Моск. консерватория, 1999. — 371 с.
- Картавцева М. Практическое пособие по сольфеджио. — М. : Музыка, 1991. — 288 с.
- Картавцева М. Развитие творческих навыков на уроках сольфеджио. — М. : Музыка, 1978. — 72 с.
- Кравченко Т. Сольфеджио. — Оренбург : Университет, 2016. — 80 с.
- Круглый М. Сольфеджио. — М. : Питер, 2016. — 80 с.
- Мазур И. Методические основы преподавания курса сольфеджио в музыкальном вузе. — Од. : Астропринт, 2006. — 39 с.
- Масленкова Л. Интенсивный курс сольфеджио. — СПб. : Союз художников, 2003. — 175 с.
- Масленкова Л. Интенсивный практикум по сольфеджио. — СПб. : СПбГК, 2015. — 48 с.
- Мжельская М., Корнеева И. Музыкально-ритмическое воспитание дошкольников на уроках сольфеджио и ритмики. — Самара : Изд-во СГПУ, 2005. — 86 с.
- Незванов Б. Интонирование в курсе сольфеджио. — Л. : Музыка, 1985. — 182 с.
- Островский А. Методические основы и структура учебника сольфеджио для музыкальных училищ и консерваторий. — Л. : Музгиз, 1958. — 81 с.
- Островский А. Очерки по методике теории музыки и сольфеджио. — Л. : Музгиз, 1954. — 304 с.
- Русяева И. Развитие гармонического слуха на уроках сольфеджио. — М. : Композитор, 1993. — 112 с.
- Середа В. Музыкальная грамота. Сольфеджио. — М. : Классика-XXI, 2003. — 60 с.
- Синяева Л. Наглядные пособия на уроках сольфеджио. — М. : Классика-XXI, 2007. — 46 с.
- Сладков П. Классическое сольфеджио в профессиональном музыкальном образовании. — М. : Композитор, 2014. — 331 с.
- Тесты для сольфеджио / авт.-сост. Т. Смердова. — Ростов н/Д : Феникс, 2016. — 70 с.
- Хлебникова Н. Учебно-методическое пособие по сольфеджио и гармонии. — Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. Собинова, 2007. — 74 с.
- Шайхутдинова Д. Методика обучения сольфеджио. — Уфа : Мир печати, 2011. — 167 с.
- Шеломов Б. Импровизация на уроках сольфеджио. — Л. : Музыка, 1977. — 96 с.
- Шеронова Ю. Историческое сольфеджио. — В. Новгород : НовГУ им. Я. Мудрого, 2012. — 38 с.
- Школьное сольфеджио : теор. основы практ. курса / М. Городилова и др. — Екатеринбург : УГК, 2014. — 132 с.
- Шпаргалка по сольфеджио / сост. Т. Нейман. — СПб. : Союз художников, 2003. — 72 с.

Гармонія

- Абызова Е. Гармония. — М. : Музыка, 2015. — 382 с.
- Берков В. Гармония и музыкальная форма. — М. : Ленанд, 2014. — 562 с.
- Берков В. Гармония. — М. : Ленанд, 2014. — 671 с.
- Бершадская Т. В ладах с гармонией, в гармонии с ладами. — СПб. : Изд-во СПбГПУ, 2011. — 94 с.
- Бершадская Т. Лекции по гармонии. — СПб. : Композитор, 2005. — 265 с.
- Бородавкин С. Как преподавать гармонию в XXI в.?! — Од. : ФОП «БВВ», 2008. — 216 с.
- Введение в гармонию и полифонию / авт.-сост. Е. Милосердова. — Тамбов : Изд-во Тамб. гос. ун-та, 2002. — 238 с.
- Виноградов Г. Гармония и сольфеджио. — К. : Муз. Україна, 2003. — 302 с.

- Вишневецкая Л. Гармония в стилях. — Саратов : SGK им. Л. Собинова, 2008. — 99 с.
- Григорьев С. Теоретический курс гармонии. — М. : Музыка, 1981. — 478 с.
- Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. — М. : Музыка, 1984. — 256 с.
- Денисов А. Гармония классического стиля. — СПб. : Композитор, 2004. — 201 с.
- Добкина Ю. Конспекты по гармонии. — СПб. : Композитор, 2014. — 139 с.
- Должанский А. Краткий курс гармонии. — М. ; Л. : Музыка, 1966. — 164 с.
- Дошечко Н. Гармония в джазовой и эстрадной музыке. — М. : МГИК, 1983. — 80 с.
- Дубінець І. Гармонія : модул. курс. — Донецьк : Ландон-XXI, 2012. — 251 с.
- Дубінець І. Гармонія. — Бердянськ : Ткачук О.В., 2012. — 227 с.
- Дубінін І. Гармонія. — К. : Муз. Україна, 1968. — 136 с.
- Дубовский И., Евсеев С., Способин И., Соколов В. Учебник гармонии. — М. : Музыка, 1984. — 480 с.
- Дьячкова Л. Гармония в музыке XX в. — М. : ГМПИ, 1989. — 104 с.
- Кивалова Л. Гармония в стилях. — Саратов : Изд-во Саратовской консерватории, 2003. — 95 с.
- Кюрегян Т. Гармония для начинающих. Ч. I. — М. : Моск. консерватория, 2012. — 92 с.
- Кюрегян Т. Гармония для начинающих. Ч. II. — М. : Моск. консерватория, 2012. — 68 с.
- Лемішко М. Гармонія : діатоніка. — Вінниця : Нова кн., 2010. — 223 с.
- Мазель Л. Проблемы классической гармонии. — М. : Музыка, 1972. — 616 с.
- Мюллер Т. Гармония. — М. : Музыка, 1982. — 288 с.
- Мясоедов А. О гармонии русской музыки. — М. : Изд-во ПСТГУ, 2012. — 97 с.
- Мясоедов А. Учебник гармонии. — М. : Музыка, 2000. — 332 с.
- Новоселова А. Практическая гармония. — М. : МГИК, 2016. — 63 с.
- Нивельт О. Общая теория функциональности в гармонии. — Од. : Печ. дом, 2007. — 223 с.
- Петерсон А., Ершов М. Гармония в эстрадной и джазовой музыке. — СПб. : Лань, 2015. — 140 с.
- Погорелов В. Секрет гармонии. — М. : Спутник+, 2016. — 31 с.
- Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. — СПб. : Лань : Планета музыка, 2014. — 176 с.
- Рогачев А. Системный курс гармонии джаза. — М. : Владос, 2003. — 126 с.
- Скребков С. Гармония в современной музыке. — М. : Музыка, 1965. — 104 с.
- Скребкова О., Скребков С. Практический курс гармонии. — М. : Музгиз, 1952. — 200 с.
- Скребкова-Филатова М. Гармония в современной музыке. — М. : Музыка, 1965. — 223 с.
- Слепнев-Ходкевич И. Учебник гармонии на материале классической и популярной музыки. — М. : Компания Спутник+, 2005. — 150 с.
- Соколовский Н. Руководство к практическому изучению гармонии. — М. : Гос. изд-во. Муз. сектор, 1926. — 49 с.
- Способин И. Лекции по курсу гармонии. — М. : Музыка, 1969. — 242 с.
- Степанов А. Гармония. — М. : Музыка, 1971. — 240 с.
- Тюлин Ю. Краткий теоретический курс гармонии. — СПб. : Композитор, 2003. — 207 с.
- Тюлин Ю. Учебник гармонии. — М. : Музыка, 1964. — 435 с.
- Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. — М. : Музыка, 1965. — 272 с.
- Тюлин Ю., Привано Н. Учебник гармонии. — М. : Музыка, 1964. — 435 с.
- Федотова Л. Гармонический материал современной музыки. — Казань : КГК, 2002. — 73 с.
- Фишер А., Шебалина Л. Джазовая гармония в период стилизованной модуляции от свинга к бипопу. — Тюмень : РИЦ ТГАКИСТ, 2010. — 82 с.
- Хлебникова Н. Учебно-методическое пособие по сольфеджио и гармонии. — Саратов : Саратов. гос. консерватория им. Л. Собинова, 2007. — 74 с.
- Холопов Ю. Гармония : ч. 1. — М. : Композитор, 2003. — 465 с.

- Холопов Ю. Гармония : ч. 2. — М. : Композитор, 2003. — 613 с.
Холопов Ю. Гармония. — СПб. : Лань, 2003. — 541 с.
Холопов Ю. Очерки современной гармонии. — М. : Музыка, 1974. — 287 с.
Чайковский П. Краткий учебник гармонии. — СПб. : Лань : Планета музыки, 2016. — 95 с.
Чугунов Ю. Гармония в джазе. — М. : Сов. композитор, 1985. — 144 с.
Чугунов Ю. Эволюция гармонического языка джаза. — СПб. : Планета музыки, 2015. — 336 с.

Аранжування, інструментування, оркестрування

- Аранжировка : курс лекций / сост. О. Бреславская. — Киров : Аверс, 2013. — 47 с.
Бабаян К. Музыкальная компьютерная аранжировка. — М. : МГИК, 2015. — 103 с.
Баншиков Г. Законы функциональной инструментровки. — СПб. : Композитор, 1997. — 237 с.
Браславский Д. Аранжировка для эстрадных ансамблей и оркестров. — М. : Музыка, 1974. — 392 с.
Браславский Д. Аранжировка музыки для танцев. — М. : Сов. Россия, 1977. — 95 с.
Браславский Д. Аранжировка сопровождения вокала для инструментальных ансамблей. — М. : Сов. Россия, 1983. — 77 с.
Браславский Д. Основы инструментровки для эстрадного оркестра. — М. : Музыка, 1967. — 324 с.
Бровко В. Азбука аранжировки. — СПб. : Композитор, 2013. — 83 с.
Бровко В. Аранжировка и партитура за пять минут. — СПб. : Композитор, 2014. — 43 с.
Василенко С. Инструментровка для симфонического оркестра : Т. 1. — М. : Музгиз, 1952. — 396 с.
Василенко С. Инструментровка для симфонического оркестра : Т. 2. — М. : Музгиз, 1959. — 624 с.
Гаранян Г. Аранжировка для эстрадных инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей. — М. : Музыка, 1986. — 223 с.
Гаранян Г. Основы эстрадной и джазовой аранжировки. — М. : Фонд Г. Гараняна, 2010. — 252 с.
Геварт Ф. Методический курс оркестровки. — М. : П. Юргенсон, 1898. — 350 с.
Грачёв В. Практический курс инструментровки фортепианных произведений для духовного оркестра. — М. : Науч. б-ка, 2017. — 55 с.
Заусалин А. Использование компьютерных программ в создании аранжировок. — Тамбов : Изд. дом ТГУ, 2014. — 154 с.
Инструментоведение. — Кемерово : КемГИК, 2015. — 146 с.
Карс А. История оркестровки. — М. : Музыка, 1990. — 302 с.
Киянов Б., Воскресенский С. Практическое руководство по инструментровке для эстрадных оркестров и ансамблей. — М. ; Л. : Музыка, 1966. — 220 с.
Конопчук А. Оркестровка и аранжировка музыкальных произведений средствами компьютерных технологий. — Чита : Забайкальский гос. ун-т, 2016. — 124 с.
Олеников К. Аранжировка : эстрадно-джаз. музыка. — Ростов на/Д : Феникс, 2003. — 112 с.
Олійник В. Основи комп'ютерного аранжування музичних творів з використанням програми Cubase SX3. — Кам'янець-Подільський : Абетка, 2006. — 87 с.
Оркестр. Инструменты. Партитура / отв. ред. Е. Назайкинский. — М. : Моск. консерватория, 2007. — 218 с.
Петелин Р., Петелин Ю. Аранжировка музыки на РС. — СПб. : БХВ-Петербург, 1999. — 272 с.

- Петелин Р., Петелин Ю. Сочинение и аранжировка музыки на компьютере. — СПб. : БХВ-Петербург, 2009. — 590 с.
- Рокитянская Т. Оркестр : искусство дет. оркестровки. — М., 2006. — 100 с.
- Саульский Ю. Аранжировка. — М. : ЦНМК, 1977. — 128 с.
- Саульский Ю. Аранжировка для биг-бэнда. — М. : Композитор, 2001. — 124 с.
- Терлецький М. Інструментування для духового оркестру. — Рівне : РДГУ, 2006. — 206 с.
- Фурманов В. Авторизованная аранжировка музыкальных произведений. — М. : МЭГУ ; ЛА. : ИСАЕ, 1999. — 119 с.
- Шахалов Л. Переложение музыкальных произведений для эстрадных ансамблей. — М. : Б.и., 1978. — 96 с.

Розділ V

Диригування як процес і система керування колективним виконавством

Важливою складовою діяльності керівника оркестрового колективу є, безсумнівно, мистецтво диригування.

У диригуванні, як і в будь-якому іншому виді музичного виконавства, відносять віддзеркалення рівень розвитку музичного мистецтва та естетичні принципи даної епохи, суспільного середовища, школи, а також індивідуальні риси дарування диригента, його культура, смак, воля, інтелект, темперамент. Сучасне диригування вимагає від диригента широких знань в галузі музичної літератури, ґрунтовної музично-теоретичної підготовки, високої музичної обдарованості – тонкого, спеціально тренованого слуху, доброї музичної пам'яті, відчуття форми, ритму, а також концентрованої уваги. Необхідною умовою є наявність у диригента активної цілеспрямованої волі. Диригент має бути чуйним психологом, володіти даром педагога-вихователя і певними організаторськими здібностями; ці якості особливо необхідні диригентам, що є постійними (протягом тривалого часу) керівниками будь-якого музичного колективу.

Історія диригування йде корінням в глибоку старовину. Ще у первісних людей, які виконували ритуальні танці, були свої «диригенти», які «керували» різноманітними рухами, а також за допомогою відточеного каміння або палиць.

З ускладненням музичної мови, коли виникла необхідність показу характеру виконання бажаної музики, а не тільки відбивання ритму, зародилася первісна форма диригування – хейрономія. Це система умовних рухів пальців і рук, за допомогою яких керівник групи виконавців вказував на темп, метр, ритм, звуковисотність, напрямок мелодичної лінії. Особливого поширення хейрономічна система диригування набула в Стародавній Греції.

У давньогрецькому театрі обов'язки диригента виконував керівник хору – корифей. Він диригував хором і інструментальним ансамблем, який супроводжував спектакль.

У період Середньовіччя прийомами хейрономії користувалися церковні диригенти – кантори, магістри, процентори. Символом їх високого становища був важкий, багато оздоблений жезл, згодом перетворений в батуту – праобраз майбутньої диригентської палички. До середини XVI ст. батута застосовується вже нарівні з хейрономією. «Гучне диригування» – головний недолік батуту, тому що диригенти відраховували такт ударом батуту об підлогу чи пліт. Намагаючись подолати непотрібний шум, диригенти часто замінювали батуту іншими предметами: носовою хусткою, згорнуті в трубку нотами.

У процесі розвитку музичного мистецтва змінилася й сама роль диригента. Спочатку функції керівника покладалися на музиканта-виконавця: клавесиніста, навколо якого розташовувалися інші музиканти, першого скрипаля-концертмейстера оркестру. З'явилася нова система подвійного і навіть потрійного диригування.

До кінця XVIII ст. диригування стало самостійним видом виконавського мистецтва, мистецтвом інтерпретації. Диригентами, як правило, були широко освічені люди-композитори, виконавці-інструменталісти. Великий внесок у розвиток диригування внесли: Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Л. Шпор, Р. Берліоз, Р. Вагнер, який першим повернувся обличчям до оркестру.

Найважливіші історичні події, що стосуються предмета диригування, знайшли своє відбиття у численних статтях і книгах Р. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста. Пізніше, вже у XX ст., з'явилися цікаві та змістовні роботи про диригування Б. Вальтера, А. Пазовського, В. Фуртвенглера, М. Кане-рштейна, І. Мусіна, Л. Гінзбурга, М. Малька, С. Казачкова, К. Кондрашина та ін.

Отже, диригування є одним із найскладніших видів музичного виконавства. Диригент – передусім музикант-виконавець, інтерпретатор, організатор, керівник та вихователь будь-якого виконавського колективу. Диригентське мистецтво потребує від музиканта наявності різних здібностей, навичок, без яких неможлива професія диригента.

Диригент має володіти добре розвиненим слухом. Для розвитку слухових навичок надзвичайно важливим для диригента є опанування всім комплексом теоретичних дисциплін (теорія музики, гармонія, поліфонія, аналіз музичних творів). Значну користь надає гра в оркестрі, а також спів у хорі чи вокальному ансамблі. Серйозну увагу слід приділяти розвиткові гармонічного, тембрального, внутрішнього слуху, за допомогою якого диригент може «читати» партитуру, подумки уявляючи собі реальне звучання музики, а також виховувати певну здібність чути в даний момент всю фактуру.

Знання оркестровки для диригента є також обов'язковим. Диригент має добре знати музичну літературу різних епох, національностей, стилів. До того ж він має бути гарним виконавцем на будь-якому музичному інструменті та знати всі інструменти оркестру. Розуміючи специфіку інструментів, знаючи прийоми гри на них полегшується робота диригента над штрихами, аплікатурою та іншою специфікою. Особливе значення для диригента набуває навичка володінням фортепіано. При ознайомленні та вивченні музичних творів деталі партитури найчіткіше вимальовуються саме за цим інструментом.

Важливу роль у становленні художньої індивідуальності диригента відіграє безперервне зростання та збагачення загальної культури, поглиблення знань в галузі педагогіки, естетики, історії, різних видів мистецтв.

Усе це сприяє розвиткові художньої уяви, викликає множину асоціацій, аналогій та порівнянь, розширює емоційний діапазон.

Диригування являє собою послідовність психічних і фізіологічних процесів, спрямованих на розкриття ідейно-художнього змісту твору.

Точне відтворення нотного тексту ще не можна назвати творчістю. В нотному запису, який певною мірою недосконалий, композитор пропонує цілий світ, створений уявою. Диригент повинен відчувати цей світ, відмінно знати авторську партитуру, виразно передавати творчо нове, що він привносить у виконання, ясно дати зрозуміти про це музикантам оркестру. Все це створює сприятливі умови для злиття авторської та виконавської думки.

Оркестрове музикування вимагає однакової зібраності від усіх виконавців, які охоче включаються в творчий стан, якщо стимулювати їх художню ініціативу.

Передати емоційний стан, домогтися необхідного диригент може за допомогою жесту, погляду, слова (співу як варіант слова).

Сприйняття музикантами оркестру емоцій диригента як своїх власних, є основою творчого процесу. Диригент має бути цікавим і викликати в них натхнення, тільки тоді оркестр стає співавтором інтерпретації.

До основних диригентських здібностей можна віднести наступні:

- 1) здатність внутрішнього слухання нотного тексту;
- 2) здатність до музично-емоційного переживання;
- 3) здатність до втілення сформованого у свідомості музичного образу за допомогою виразних жестів.

Відмінність уявлень диригента від музиканта-виконавця полягає в необхідності розуміння тембрів інструментів оркестру та їх поєднання. Важливо почути внутрішнім слухом те, чого немає в нотному запису: тембр, характер інтонації, фразування та ін.

Мистецтво диригування засноване на особливій, спеціально розробленій системі руху рук. Величезну роль в процесі диригування відіграють також обличчя диригента, його погляд, міміка. Значне місце в техніці диригування відводиться тактуванню, тобто позначенню за допомогою змахів руки метроритмічної структури музики. Тактування є основою (канвою) художнього диригування.

Диригент повинен уміти об'єднати в процесі диригування індивідуальності окремих музикантів, спрямовуючи всі їх зусилля на здійснення свого виконавського задуму.

Мистецтво диригування збагачує та поглиблює уявлення про твір, композитора, розвиває художню уяву, без чого досягнення дійсного, живого, творчого виконання немислимо, адже виконавець повинен володіти широким емоційним діапазоном. Здатність до образного мислення, пов'язана з естетичним вихованням, з інтелектуальним і емоційним розвитком, дає великий простір творчій фантазії. Чим більше художній і життєвий досвід

музиканта, тим яскравіше та глибше результати його виконавської творчості.

Комплексну здатність впливу особистості диригента на колектив оркестру називають «продуктивним впливом». Сюди також входять воля, мануальна техніка, пантомімічні рухи, вплив очей та інші здатності, що інколи важко висловити існуючими термінами. Саме вони й складають головну відзнаку диригента від інших виконавців.

Для процесу диригування необхідний особливий атрибут музично-емоційного переживання – вміння яскраво виражати художній образ музичного твору й заражати ним інших. Шлях до емоційних реакцій людини-диригента сягає через усвідомлену діяльність, через подання. Вимовлене слово є тим механізмом, який здатен викликати необхідну реакцію, рефлекс. Чим яскравіше, багатше характеристика, тим сильніше вона впливає на почуття, тим яскравіше емоційна реакція.

Важливу роль у вихованні здатності до вільного виразного жесту диригента відіграє володіння виконавською технікою. Робота над її вдосконаленням можлива лише на конкретному матеріалі, повноцінному за своїм художньо-емоційним змістом.

Практичне освоєння виконавської техніки відбувається в класі на уроках диригування, де детально вивчаються схеми, прийоми показу вступів, зняття звука, покази фермат, пауз, позначення пустих тактів тощо. Цю сукупність прийомів І. Мусін в роботі «Техника дирижування» називає допоміжною технікою.

Виразна техніка, на його думку, ґрунтується на застосуванні прийомів, за допомогою яких визначається зміна темпу, динаміки, акцентування, артикуляція, фразування, штрихи, прийомів, що надають уявлення про інтенсивність і забарвленість звука.

Використовуючи сукупність засобів допоміжної та виразної техніки, диригент має надати своєму жесту подібну конкретність. Прийоми, якими він цього досягає, можна назвати образно-виражальними. Отже, виконавська техніка диригування складається: а) із допоміжної, б) виразної, в) образно-виразної.

Свого часу С. Казачков свідчив, що диригентська техніка – дуже важливий, але далеко не єдиний компонент мистецтва диригування. Якщо диригент не володіє розвиненим музичним мисленням, уявою та волею, якщо він не розбирається тонко та впевнено у величезному різноманітті жанрів, стилів, форм і виражальних засобів музики, якщо його репетиційна техніка слабка в роботі з оркестром, він безпорадний, і ніяка зовнішня диригентська техніка не заповнить ці вирішальні недоліки його професійно-художнього вигляду.

Справжню диригентську, художньо-виконавську техніку, – продовжував дослідник, – може набути лише той, хто озброєний відповідним музичним мисленням, теоретичним та практичним знанням свого інструмента (орке-

стру), бо диригентська техніка – лише засіб втілення творчих задумів, а не самоціль.

Диригування – складний процес керівництва творчим колективом, де диригент-виконавець втілює свої художні задуми за допомогою інших музикантів. Саме тому технікою диригування ми називаємо комплекс засобів та прийомів, за допомогою яких диригент впливає на виконавський колектив під час виконання музичного твору.

Можна запропонувати такі види диригентської техніки: а) передрепетиційна; б) виконавська або техніка диригування; в) техніка репетирування.

У своїй повсякденній діяльності першим помічником диригента є партитура, без якої нині складно, а інколи й неможливо, уявити процес розучування та вивчення музичного твору.

Італійське слово партитура (*partitura* – поділ, розподіл) означає нотний запис багатоголосого музичного твору, призначеного для виконання ансамблем, хором або оркестром, в якому всі партії (голоси) одна над однією розташовані в певному порядку.

З XVI ст. багатоголосні твори записувалися та видавалися лише у вигляді набору окремих голосів. Першими зразками друкованої партитури вважаються фрагменти партитурного запису музики, відтворені німецькими теоретиками першої половини XVI ст. Із часом партитура стала основною формою запису багатоголосних творів.

Починаючи з XIX ст. для виконання видаються як партитура (оркестрова, хорова, ансамблева), так і партії окремих виконавців. У вокальній партитурі голоси розташовуються зверху вниз у міру пониження теситури: сопрано, альт, тенор, баритон, бас. Цілком аналогічно розподілені голоси і в духовому оркестрі у групі саксгорнів – корнет, альт, тенор, баритон, бас.

У симфонічному оркестрі партії розташовуються за такими групами: дерев'яні духові, мідні духові, ударні, арфа (рояль, хор, соліст та ін.), струнно-смічкові. У кожній групі партії інструментів розташовуються за висотою звучання (виключення у мідній групі: валторни пишуться вище труб).

Партії кожного інструмента чи голосу розміщені точно один над одним у певному порядку та поєднуються спільною – цілою чи переривчатою – тактовою рисою, щоб наочно показувати координацію в часі всіх голосів твору.

Зрозуміло, що в найскладнішому становищі опиняється диригент, оскільки, на відміну від музикантів, які мають перед очима одну партію свого інструмента, він має охоплювати всі партії музичного твору, що виконується.

Нині важко собі уявити, як можна обійтися без партитури багатоголосної музики. Оскільки кожний творчий колектив має свій репертуар, то одразу запам'ятати його напам'ять практично неможливо. Для цього й створена своєрідна нотна підказка, яка зрозуміла диригенту та всім учасни-

кам творчого колективу. Партитура є тим обов'язковим стандартом, завдяки якому відомі твори класики та сучасного мистецтва стають пізнаними та оригінальними.

Щодо самостійної роботи диригента, то можна порадити такий алгоритм, поділений на три етапи: підготовчий етап; репетиції з оркестром; концертний виступ.

Підготовчий етап починається з підбору навчального та концертного репертуару, який повинен відповідати технічним і художнім можливостям творчого колективу, сприяти вихованню всебічно розвинених музикантів, розвивати їхні естетичні смаки.

Вивчення партитури – складна та відповідальна робота. Вона проводиться диригентом до зустрічі з колективом і належить до передрепетиційної диригентської техніки. Успішне проведення репетиції багато в чому залежить від якості роботи над партитурою, досконале знання якої є обов'язковою умовою в підготовці керівника до роботи з колективом.

Вивчення твору зазвичай починається із загального знайомства. Якщо дозволяють професійні та природні якості, корисно вивчати твір за допомогою «внутрішнього» слуху, але ретельніше вивчення партитури відбувається за допомогою фортепіано або будь-якого іншого інструмента. Можна прослухати твір у запису. До музичного твору, що вивчається, бажано написати анотацію, яка допоможе в засвоєнні його і диригентом, і музикантами.

У ході роботи над партитурою диригент знайомиться з композитором, музичним стилем, жанром твору і часом його створення. При детальному вивченні визначається тональність, розмір, темп, аналізуються художні та стильові особливості, форма, тональний план.

Згодом рекомендується програти кожен партію окремо, виставити штрихи, визначити прийоми ігри, за необхідності продумати аплікатуру, виявити складні місця, на які доведеться звернути увагу в ході репетиційних занять.

В умовах домашньої роботи слід передбачити можливі помилки виконавців, якщо вони мають слабку підготовку, врахувати зупинки, пов'язані з поганою читкою з листа. У домашній роботі над партитурою диригент може передбачити завищення нюансів. Причиною таких завищень бувають легкі місця, що не викликають особливих технічних труднощів. Їх необхідно відзначити й спланувати роботу над ансамблем і вирівнюванням динаміки.

Диригент повинен врахувати зупинки, пов'язані з труднощами освоєння правильного ритму і зазначити в партитурі складні ритмічні місця: синкопи, ноти з крапкою, «незручні» вступи та ін.

У партитурі слід відзначити також місця, де можливі непередбачені порушення темпу, а для цього слід пам'ятати, що складні технічні місця оркестранти, як правило, уповільнюють і, навпаки, легкі – прискорюють.

Уповільнюють також повільні темпи, швидкі – прискорюють. У таких випадках оркестр може «втікати» від руки диригента.

Після цього рекомендується переходити до мануального освоєння твору. Вміння максимально точно «чути» музику партитури та передати її за допомогою жесту дозволить диригентові уникнути помилок на оркестрових репетиціях, заощадити час, зміцнити свій престиж керівника-творця.

Перед заняттями диригент зобов'язаний перевірити оркестрові партії, звернути увагу на зручність переверотів, продумати й виставити за необхідності аплікатуру, штрихи, додаткові знаки альтерації. Слід пам'ятати, що наявність текстових помилок, відсутність цифр, пауз тощо порушують планомірний хід занять, розхолоджують увагу виконавців, знижують художню дисципліну оркестру.

Останнім розділом попередньої роботи диригента над твором є складання плану оркестрових занять, визначаються форми занять, окреслюються найефективніші прийоми та методи.

Рекомендована література

- Абакшенов А. Психологические особенности самостоятельной работы в классе дирижирования. — Л. : Музыка, 1985. — 184 с.
- Безбородова Л. Дирижирование. — М. : Флинта, 2000. — 213 с.
- Вуд Г. О дирижировании. — М. : Музгиз, 1958. — 103 с.
- Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство : Практика. История. Эстетика. — М. : Музыка, 1975. — 629 с.
- Гинзбург Л. Избранное. Дирижеры и оркестры. Вопр. теории и практики дирижирования. — М. : Сов. композитор, 1982. — 304 с.
- Гордеев В. П. Дирижирование джазом. — М. : МГУКИ, 2006. — 375 с.
- Грум-Гржимайло Т. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). — М. : Знание, 1984. — 160 с.
- Грум-Гржимайло Т. Об искусстве дирижера. — М. : Знание, 1973. — 40 с.
- Гуров Ю. Развитие внутреннего слуха начинающего дирижера. — М. : Сов. композитор, 1986. — 96 с.
- Диев Б. Дирижерская ритмика. — М. : Композитор, 2011. — 130 с.
- Еремиаш О. Практические советы по дирижированию. — М. : Музыка, 1964. — 72 с.
- Ержемский Г. Дирижеру XXI века : психолингвистика профессии. — СПб. : Деан, 2007. — 239 с.
- Ержемский Г. Закономерности и парадоксы дирижирования : Психология. Теория. Практика. — СПб. : ДЕАН, 1993. — 258 с.
- Ержемский Л. Психология дирижирования : некоторые вопр. исполнительства и творч. взаимодействия дирижера с муз. коллективом. — М. : Музыка, 1988. — 80 с.
- Иванов-Радкевич А. О воспитании дирижера. — М. : Музыка, 1973. — 78 с.
- Казачков С. Дирижерский аппарат и его постановка. — М. : Сов. композитор, 1967. — 218 с.
- Казачков С. От урока к концерту. — Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1990. — 339 с.
- Кан Э. Элементы дирижирования. — Л. : Музыка, 1980. — 216 с.
- Канерштейн М. Вопросы дирижирования. — М. : Сов. композитор, 1972. — 134 с.
- Колесса Н. Основы техники дирижирования. — К. : Муз. Україна, 1981. — 208 с.

- Кондрашин К. О дирижерском искусстве. — Л. ; М. : Сов. композитор, 1970. — 151 с.
- Корсагин М. Мысли о дирижерском искусстве. — Од. : Пласке, 2008. — 155 с.
- Кофман Р. Виховання диригента : психологічні особливості. — К. : Муз. Україна, 1986. — 40 с.
- Кравченко В., Петросян С. Основи диригування : тематичне планування занять. — Дніпро : Ліра, 2018. — 68 с.
- Кузнецов В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. — М. : Музыка, 1981. — 150 с.
- Малько Н. Основы техники дирижирования. — М. ; Л. : Музыка, 1965. — 218 с.
- Маталаев Л. Основы дирижерской техники. — М. : Сов. композитор, 1986. — 206 с.
- Мусин И. О воспитании дирижера. — Л. : Музыка, 1987. — 247 с.
- Мусин И. Техника дирижирования. — Л. : Музыка, 1967. — 351 с.
- Мусин И. Язык дирижерского жеста. — М. : Музыка, 2006. — 232 с.
- Мюнш Ш. Я – дирижер. — М. : Музыка, 1982. — 63 с.
- Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. — Л. : Музыка, 1990. — 199 с.
- Откидач В. Історія та теоретичні основи диригування : навч.-метод. посіб. для самостійного вивчення дисципліни. — Х. : Форт, 2014. — 134 с.
- Пазовский А. Записки дирижера. — Л. : Музыка, 1979. — 375 с.
- Поздняков А. Дирижер – аккомпаниатор : некоторые вопр. оркестрового аккомпанемента. — М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1975. — 243 с.
- Поляков О. Язык дирижирования. — К. : Муз. Україна, 1987. — 95 с.
- Розумний І. Практичний посібник з диригування. — К. : Муз. Україна, 1959. — 198 с.
- Свечков Д. Работа дирижера с духовым оркестром. — М. : Музыка, 1972. — 84 с.
- Тимофеев Ю. Руководство для начинающего дирижера : опыт изложения осн. элементов техники дирижирования. — М. : Музыка, 1995. — 384 с.
- Уколова Л. Дирижирование. — М. : Владос, 2003. — 208 с.
- Хайкин Б. Беседы о дирижерском ремесле. — М. : Сов. композитор, 1984. — 240 с.
- Чистяков В. Психология дирижерского образования и исполнительства. — М. : Междунар. пед. акад., 2002. — 226 с.
- Шеметов П. Школа концертно-дирижерского искусства. — Х. : Лівий берег, 2004. — 302 с.

Розділ VI

Клас ансамблю

Кожний оркестровий музикант, пройшовши оркестрово-ансамблеву підготовку або школу ансамблевого виконавства, набагато швидше адаптується в оркестровому класі. Тому необхідно обов'язково в планах по підготовці оркестрового музиканта передбачити години та можливість попрактикуватися в ансамблевій грі.

Ансамблеве виконавство є важливою складовою процесу виховання музиканта. Гра в ансамблі, як правило, сприймається учнями з великою захопленістю та натхненням, що пов'язано зі специфікою цього виду виконавства – музичний твір готується та озвучується спільною творчістю кількох учасників.

Уміння грати з одним або декількома партнерами – надзвичайно важливий аспект професійної майстерності музиканта-виконавця. Симфонічна, оперна, камерна музика вимагає для свого втілення творчого об'єднання виконавців. Теорії та методиці сольної гри присвячено чимало книг; питання, пов'язані з грою в ансамблі, часто залишалися поза уваги – на цю тему опубліковано недостатньо спеціальних праць. Тому видається корисною спроба визначити специфіку ансамблевого виконавства в її найелементарніших проявах.

Виникає безліч питань: Чим відрізняється гра в ансамблі від сольного виступу? Хіба не достатньо вільно володіти своїм інструментом для того, щоб успішно грати в будь-якому за складом виконавців ансамблі? Які особливі, тільки йому притаманні, ознаки відрізняють цей вид мистецтва, яких знань і навичок він вимагає? Чи потрібно спеціально навчатися?

Спільна гра відрізняється від сольної насамперед тим, що і загальний план, і всі деталі інтерпретації є плодом роздумів і творчої фантазії не одного, а декількох виконавців і реалізуються вони їхніми спільними зусиллями. Процес визрівання художнього задуму і процес його втілення в конкретних звукових образах у ансамбіста і соліста різні. Якщо соліст може відтворити звучання п'єси в цілому, то ансамбіст – тільки звучання своєї партії. Причому знання партії, навіть чудове, ще не робить оркестранта партнером. Він стає таким лише у процесі спільної роботи з іншим учасником (або іншими учасниками) ансамблю.

Соліста можна уподобати читцеві, ансамбіста – актору, який бере участь у виставі. Читець адресує свій виступ аудиторії, актор – партнеру. Читець виконує твір цілком, актор – свою роль, тобто частину цілого.

Створення загального плану інтерпретації художнього образу твору в цілому – процес надзвичайно індивідуальний і майже не піддається фіксації та спостереженню. Сутність своїх намірів музикант-виконавець може лише дуже приблизно пояснити словами, тому він завжди віддасть перевагу безпосередньому показу, використовуючи основні засоби музичної виразності

– фразування, темп, динаміку тощо. Після попереднього спільного прочитання нового твору, настає період репетицій, коли учасники ансамблю вносять свої творчі пропозиції, з'ясовуючи, по-перше, ступінь активності кожного ансамбліста і, по-друге, ступінь близькості художніх позицій виконавців.

Якщо репетиційна робота в оркестрі будується на принципі єдиноначальності, то в камерно-інструментальних ансамблях панує принцип рівноправності. Частіше він не завжди і не в усьому реалізується, але почуття колективної відповідальності та безпосереднього спілкування зі слухачем притаманне ансамблевій грі повною мірою. На чолі оркестру з'явився диригент перш за все тому, що в цьому виникала технічна потреба; потрібен був видний усім музикантам жест вступу, єдиний для всіх еталон темпу і т. д. Досить швидко диспетчерські функції диригента перетворилися в функції координатора, а потім і керівника. Він залишив свій інструмент, на якому грав як один з учасників оркестру, взяв у руки диригентську паличку – свій новий інструмент і символ влади.

У камерних ансамблях теж існує потреба в диригентській підказці, але вона мінімальна. Нечисленні артисти добре бачать один одного, у процесі виконання вони мають достатньо можливостей для взаємного контакту. Але необхідність координації виконавських намірів учасників ансамблю, об'єднання їх загальним задумом існує. У різних артистичних співтовариствах вона вирішується по-різному, але, найчастіше, найбільш ініціативний, професійно обдарований, авторитетний (а інколи і просто більш енергійний і напористий) музикант стає першим серед рівних. Іноді цю функцію беруть на себе учасники ансамблю по черзі. Успішність ансамблевих репетицій безпосередньо залежить від творчої ініціативності кожного партнера. Артистична відповідальність ансамбліста перед слухачем значно більше, ніж у оркестранта, можливість художнього самовияву – ширше.

Творча атмосфера камерного музикування виникає при наявності у музикантів деяких особливих якостей. Намагаючись визначити ці характерні специфічно ансамблеві виконавські якості, згадаємо про відміну талановитого оповідача від талановитого співрозмовника. Для першого головним буде мистецтво говорити, для другого не менш важливо – мистецтво слухати.

При спільному музичному виконанні однаково необхідно і вміння захопити партнера своїм задумом, передати йому своє бачення музичних образів, переконати в правдивості і природності своєї інтерпретації авторських вказівок, і вміння захопитись задумом партнера, зрозуміти його побажання, зацікавитися і прийняти їх, відчути своїми, – вжитись в них. Якщо передумовами вміння захопити є сила дарування, яскравість задуму, рельєфність показу, педагогічні здібності, то вміння захопитись залежить від схожості індивідуальностей, спільності виховання, широти музичного кругозору і ще більшою мірою – від емоційної чуйності, багатства уяви,

гнучкості виконавського таланту, легкості створення кількох варіантів вирішення одного і того ж художнього завдання.

Взаєморозуміння та злагода є в основі створення єдиного плану інтерпретації. При втіленні колективно створеної інтерпретації поняття «виконавське творче переживання» трансформується в споріднене з ним, але зовсім не тотожне поняття «творче співпереживання виконавців». Природне та яскраве співпереживання виникає як результат безперервного та всебічного контакту партнерів, їх гнучкої взаємодії та спілкування в процесі виконання. Термін «спілкування» належить відомому режисеру К. Станіславському, який вважав уміння «спілкуватися» з партнером обов'язковим елементом акторської майстерності. Це поняття цілком можна застосувати і до ансамблевої практики, якщо не забувати при цьому, що в музикуванні є істотні відмінності від сценічної дії.

У музиці діалог не є основним засобом розвитку, як в драматичній дії; партитура не пишеться, як театральна п'єса у вигляді чергування реплік; актори рідко висловлюються на сцені одночасно, а в музичному ансамблі одночасне звучання всіх партій – переважаюча форма викладу. Структура музичної мови, маючи багато схожого зі структурою усного мовлення, аж ніяк не тотожна їй. Мистецтво музиканта позбавлене характерної для спілкування акторів зміни виразних засобів: він не може заповнити паузу мімікою, жестом, рухом; звук – це єдиний матеріал для створення художнього образу. Незважаючи на ці відмінності, у природі акторського спілкування та спілкування музикантів-ансамблістів є багато схожого. І в тому і в іншому випадку живий і міцний контакт артистів, їх міцна, за висловом Станіславського, «внутрішня зчіпка» є обов'язковою умовою художньої правди та досконалості.

Нерозуміння ролі та значення спілкування у практиці інструментальних ансамблів призводить до того ж негативного результату, що і в театрі, – до настирливого і самовдоволеного солірування в душі виступів іменитих гастролерів у стародавніх провінційних виставах. У музичному ансамблі спілкування можливе лише за умов ясного й узгодженого розуміння всіма його учасниками різнобічних зв'язків окремих партій та вміння підпорядкувати зокрема своє виконання досягненню спільної мети.

Прикладом одного з видів спілкування ансамблістів може слугувати музичний фрагмент, що нагадує за своєю будовою діалог. Природно, що в такому музичному діалозі «проголошення» реплік партнерами взаємопов'язано, обидва партнера повинні і розуміти і бути зрозумілими. Усвідомлення музичної фрази, що звучить в іншого виконавця, своя відповідь на неї як згоди, сумніву, заперечення тощо, – і є процес спілкування. Досягти необхідного взаєморозуміння музиканту-ансамблісту допомагає надзвичайно розвинена мова музичних символів і тонка градація виразних нюансів. У побудові музичного діалогу є свої характерні особливості: слухаючи, партнер рідко замовкає. Інша особливість полягає в поширеному в му-

зиці прийомі імітації. Важко собі уявити, щоб протягом цілої сцени один із персонажів вистави повторював текст іншої дійової особи. У ансамблевої п'єси такий вид викладу застосовується надзвичайно часто: творче переживання – процес надзвичайно складний. Настрій п'єси, нюансування окремих фраз кожен виконавець розуміє і відчуває по-своєму.

Необхідність погодити своє виконання з грою партнера може сприйматися як обмеження артистичної свободи. Це не так. В ансамблі музикант відразу відчуває, як зросли різноманітність барв і міць звучання, якими він користується, і, відповідно, яскравість і жвавість враження, вироблені власною грою. Його охоплює радісне натхнення, змушуючи забути про самозакохане бажання бути єдиним посередником між композитором і слухачем.

Справжній ансамбль, злитість якого природна та органічна, не створюється придушенням індивідуальної свободи партнерів; він виникає лише тоді, коли взаємообов'язки стають синонімом взаємодопомоги, коли нерозривність контакту не обтяжує партнерів, а слугує джерелом сили. Ансамблева координація, спрямовуючи партнерів до єдиної мети, не сковує дій кожного, а навпаки, прибирає перешкоди, які можуть виникнути. Її завдання – визначити зміст дії та значення в загальному музичному контексті.

Музичне спілкування активізує творчу волю виконавця, розширює межі його фантазії. Запропоновані партнером нові ідеї інтерпретації, підказаний ним несподіваний варіант вирішення художнього завдання, пошуки аргументів у виниклій суперечці збагачують репетиційні заняття; в процесі концертного виступу необхідність підтримати партнера або повести його за собою, пробуджують в учасника ансамблю енергію та ініціативу. Тому й нерідкі випадки повнішого та яскравого розкриття індивідуальності артиста саме у спільному з іншими музикантами, а не в сольному виконавстві.

У музично-виконавській практиці поняття «техніка» вживається найчастіше у вузькому сенсі – як володіння різноманітними руховими навичками, що дозволяють вільно грати пасажі всіх видів: піаністи говорять про дрібну та крупну, пальцеву, октавну та акордову техніку; скрипалі про техніку правої та лівої рук; духовики – виконавське дихання, техніку губ тощо. Індивідуальна робота може передувати або сприяти загальним репетиціям, але координація окремих прийомів і колективне їх відпрацювання є неодмінним етапом подолання різноманітних труднощів ансамблевого твору. Для артиста це означає впевнене володіння всіма засобами виразності, необхідними для досягнення художніх цілей, готовність виконати будь-яке «завдання» автора.

Чим досконаліше техніка музиканта, тим ширше діапазон його творчих можливостей, вільніше творчий пошук. Першим етапом у надбанні майстерності є терпляче вивчення абетки ремесла, ретельний аналіз елементарних виконавських навичок і прийомів. Для того щоб літе-

ратурний текст був оцінений слухачем, він повинен бути насамперед грамотно прочитаний: вимова має бути правильною, чіткою, побудова фраз – ясною та осмисленою. Щодо музичного переживання, то необхідною передумовою його є грамотне виконання нотного тексту.

Основи техніки музиканта-ансамбліста визначені вже самою назвою жанру і полягають в умінні грати разом. У відповідності зі значеннями слова «разом» – одночасно нероздільно, спільно, заодно з кимось або з чимось – технічно грамотне ансамблеве виконання передбачає, в першу чергу: синхронне звучання всіх партій (єдність темпу та ритму партнерів), урівноваженість сили звучання всіх партій (єдність динаміки), узгодженість штрихів (єдність прийомів, фразування). Виконати ці технічні вимоги може лише музикант, який має добре розвинене вміння слухати загальне звучання ансамблю.

Необхідною передумовою активного слухання в процесі спільного виконання, так само як і в сольному виступі, є впевнений автоматизм різних рухових процесів – увага музиканта повинна бути вільною від «пасажних турбот». Проте однієї цієї передумови замало; крім цього партнерам необхідно володіти особливим навиком, який можна назвати «ансамблевим фокусуванням слуху». Справа не тільки у взаємному «прослуховуванні» партнерів одне до одного та ясному розумінні функції кожної партії в створенні художнього цілого, а в органічному та безперервному слуханні загального звучання в процесі виконання.

Слухати себе, слухати партнера – це прояв різної налаштованості уваги. Ансамбліст мусить мати необхідну вправність у швидкій зміні фокусування слуху; але ще важливіше – вміння слухати ансамбль і, лише в межах необхідного контролю, – себе в ансамблі, партнера в ансамблі. Це вміння пов'язано з подоланням психологічного бар'єра; виконавець не повинен розрізняти партії за ознакою «я» і «не я». Тільки з появою природної та злитої єдності «я – ми» виникає жива спільна дія. За відсутністю такої єдності ансамблева гра зведеться лише до більш-менш детально узгодженого виконання окремих партій. Одночасне звучання їх ще не забезпечує органічної цілості загального враження.

Специфічні труднощі роботи в ансамблі пов'язані з тією обставиною, що кожен з його учасників володіє з належною свободою технікою виконання лише на одному з інструментів, що входить до загального складу колективу. Уміння грати на інструменті партнера не є для ансамблю обов'язковим. Але знання характерних для цього інструмента ігрових прийомів, особливостей звукодобування, штрихів безумовно необхідно. Мало того, ансамбліст мусить добре розуміти не тільки специфіку сусіднього інструмента, а й індивідуальну манеру музиканта, який грає на цьому інструменті.

Ансамбліст мусить вміти при необхідності зіграти не тільки «по-своєму», а й в манері, властивій для партнера, і пояснити йому всі особли-

вості свого виконання. Гра в ансамблі вимагає від кожного його учасника серйозного перегляду звичних уявлень про силу та тембр звучання. Як відомо, реальне значення кожного нюансу нотного тексту визначається, насамперед, загальним характером твору і сенсом того чи іншого фрагменту. Інтенсивність *forte* у патетичному творі буде іншою, ніж у елегійно-пасторальній п'єсі. Рівною мірою вона буде залежати і від стилю виконуваного композитора – *forte* в творах Моцарта буде відрізнятися від *forte* в творах Берліоза чи Вагнера; штрихи, природні для композиторів-романтиків, будуть недоречними в творах Баха. Здавалося б, це – хрестоматійні істини, але кожен викладач знає, як часто доводиться їх повторювати.

Багатозначне прочитання нотних вказівок, багатство асоціацій, пов'язаних із різними відтінками звучання, відрізняє артистичне виконання від ремісничого. До складного комплексу причин, що визначають реальне значення при спільному виконанні, вплітається низка нових обставин. Йдеться про співвідношення сили та тембру звучання окремих інструментів у музичному ансамблі. Виконання нюансів у кожній партії нерозривно пов'язане з інструментальним складом ансамблю, особливостями інструментування і навіть із теситурою інших партій, не кажучи вже про смислове значення окремих голосів та їх функцій у загальному музичному розвитку.

Початківець-ансамбліст часто не розуміє, які барвисті можливості таїть у собі той чи інший інструментальний склад і як вони використовуються композитором. За межами його уваги залишаються цікаві комбінації штрихів, із рівною ретельністю він виконує *forte* і в малих складах, і у великих. Органічна взаємопов'язаність усіх засобів музичної виразності зумовлює обов'язкову цілісність різних аспектів виконавської техніки. І якщо, досліджуючи техніку спільного виконавства, ми ділимо її на складові елементи, то робимо це лише з тієї причини, що вивчення будь-якого складного процесу, неминуче вимагає хоча б тимчасової ізоляції окремих елементів один від одного. Потрібно пам'ятати, що метод цей досить умовний і можливості його застосування обмежені. Ансамблеве музикування розкривається не тільки як різновид виконавської діяльності, але і як вид та форма навчання музиці.

Стійкий інтерес учнів до ансамблевого музикування дозволяє ефективно вирішувати вузькотехнологічні проблеми вдосконалення виконавських навичок, розвивати комплекс музичних здібностей, розв'язувати проблеми загального та музичного розвитку учнів. Слід звертати увагу на основні проблеми, що виникають у процесі роботи: формування міжособистісної взаємодії та сумісності виконавців; трансформація уявлень про рольові функції інструментальних партнерів ансамблю; розвиток динамічної, штрихової та метро-ритмічної синхронності виконання; особливості перекладання партитури для ансамблю.

Оркестрант, який добре опанував якомога більше премудростей ансамблевої гри, краще зрозуміє складність музичної тканини партитури, а також зможе почути не тільки свою партію, а й кожну партію своїх коле-г-оркестрантів.

Рекомендована література

- Анисимов Б. Практическое пособие для ансамблевой игры на медных духовых инструментах. — Л. : Музыка, 1972. — 176 с.
- Ансамблевые дисциплины в музыкальных учебных заведениях : камерный ансамбль и концертмейстерский класс / отв. ред.-сост. Э. Симонова. — Уфа : УГАИ им. З. Исмагилова, 2009. — 98 с.
- Арутюнян И. Некоторые вопросы методики преподавания камерного ансамбля. — Ереван : Луйс, 1986. — 90 с.
- Большаков А. Практическое руководство по организации самодеятельных эстрадных оркестров и инструментальных ансамблей. — К. : Б.и., 1970. — 127 с.
- Боровик М. Український радянський камерно-інструментальний ансамбль. — К. : Муз. Україна, 1976. — 102 с.
- Браславский Д. Эстрадные ансамбли. — М. : Сов. Россия, 1975. — 112 с.
- Вопросы ансамблевого исполнительства / сост. Н. Горошко. — Магнитогорск : МГК им. М. Глинки, 2004. — 126 с.
- Гайдамович Т. Инструментальные ансамбли. — М. : Музгиз, 1963. — 56 с.
- Готлиб А. Основы ансамблевой техники. — М. : Музыка, 1971. — 94 с.
- Давыдова А. Ансамблевая культура в профессиональной подготовке музыканта. — Тула : Тульский полиграфист ; М. : РГСУ, 2012. — 105 с.
- Дапквашвили Т. Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства. — Тб. : Хеловнеба, 1989. — 188 с.
- Зеленин В. Работа в классе ансамбля. — Мн. : Вышэйш. шк., 1979. — 60 с.
- Камерный ансамбль / сост. В. Алексеев. — Н. Новгород : Нижегород. гос. консерватория им. М. Глинки, 2002. — 195 с.
- Камерный ансамбль : педагогика и исполнительство / сост. К. Аджемов. — М. : Музыка, 1976. — 168 с.
- Камерный ансамбль : педагогика и исполнительство / сост. Р. Давидян. — М. : Моск. консерватория, 1996. — 153 с.
- Коновалова Л. Методика преподавания камерного ансамбля. — Кемерово : Полиграф, 2004. — 96 с.
- Пляченко Т. Методика роботи з музично-інструментальними колективами. — Кіровоград : Імекс, 2009. — 231 с.
- Польская И. Камерный ансамбль. — Х. : ХГАК, 2001. — 396 с.
- Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. — М. : Музгиз, 1961. — 476 с.
- Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века : страны Европы и Америки. — Л. : Сов. композитор, 1986. — 197 с.
- Раабен Л. Мастера советского камерно-инструментального ансамбля. — Л. : Музыка, 1964. — 180 с.
- Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. — Л. : Музгиз, 1963. — 335 с.
- Растянников А., Степанов С., Ушаков Д. Рефлексивное развитие компетентности в совместном творчестве. — М. : ПЕР СЭ, 2002. — 319 с.
- Рацкая Ц. Советская камерная музыка. — М. : Знание, 1965. — 80 с.
- Стороженко А. Инструментальный ансамбль и проблемы исполнительства. — Самара, 1993. — 87 с.

- Ступель А. В мире камерной музыки. — Л. : Музыка, 1970. — 88 с.
- Хабибулин Р., Панов Д. Вопросы методики работы с эстрадным инструментальным ансамблем. — Челябинск : ЧГАКИ, 2011. — 168 с.
- Харитонов Б. Проблемы камерного ансамблевого исполнительства. — Донецк : Донбасс, 1995. — 112 с.
- Храмова И. Из истории камерно-инструментального ансамбля. — Н. Новгород : ННГК им. М. Глинки, 2005. — 225 с.
- Юрцевич Ф. Вопросы методики ансамблевой игры на духовых инструментах. — Мн. : МИК, 1991. — 36 с.

Розділ VII

Оркестровий клас

Нинішній час відрізняється стрімким розвитком комп'ютерних технологій, які певною мірою відтіснили на задній план живу музику. Між тим саме музика, як найемоційніший вид мистецтва, здатна дієво впливати на духовну сферу підростаючого покоління, стати найпотужнішим засобом розвитку не тільки творчих здібностей, а й емоційно-чуттєвих якостей особистості кожної особистості. На сучасному етапі соціально-економічних перетворень, коли гостро постає питання про духовну кризу підлітків і молоді, надзвичайно актуальною є проблема збереження й примноження національної культури та народних традицій, ознайомлення та опанування найкращих зразків світової музичної класики.

Отже, продовжуючи цю думку, є надія, що саме музика в будь-яких формах і проявах сприятиме розвитку та становленню особистості, прояву громадянських почуттів, збільшенню естетичного потенціалу. В цьому сенсі оркестрова музика, зокрема духовий оркестр¹, може суттєво посприяти заявленим тезам.

Саме поняття «оркестровий клас» має узагальнене значення і залежить від місця функціонування та поставлених перед ним завдань. Тому розмова буде вестись як про загальні засади роботи подібного групового утворення, так і про конкретні поради різним видам оркестру (навчальним, дитячим, дорослим, змішаним тощо).

Щодо подібного колективу в музичних навчальних закладах, то це одна із найважливіших дисциплін виховання музиканта, як соліста, так і оркестранта. Оркестровий клас є обов'язковою складовою навчального плану музичних спеціалізацій будь-яких оркестрантів.

Знання та вміння, здобуті в оркестровому класі, необхідні випускникам згодом для участі в різних творчих музичних колективах. За час навчання в оркестровому класі у музиканта повинен бути сформований комплекс **знань, умінь і навичок**, необхідних для спільного музикування, а саме:

- знання початкових основ оркестрового мистецтва, художньо-виконавських можливостей духового оркестру;
- знання професійної термінології;
- навички колективної оркестрово-виконавської творчості, в тому числі взаємовідносин між солістом і оркестром;
- навички виконання партії в оркестровому колективі згідно із задумом композитора та вимогами диригента, вміння чути тему, підголоски, супровід;
- читання нот з листа;

¹ Слід зазначити, що в різних навчальних закладах чи установах є й інші види та типи оркестрів – симфонічний, камерний, естрадний, естрадно-духовий, джазовий тощо. Тому під назвою оркестровий клас мається на увазі будь-який оркестровий колектив.

- навички розуміння диригентського жесту;
- уміння розуміти музичний твір, що виконується оркестром в цілому та окремими групами;
- уміння грамотно проаналізувати виконуваний оркестровий твір.

У роботі оркестрового колективу музичного навчального закладу беруть участь всі студенти, що навчаються за необхідною спеціалізацією згідно навчального плану.

Головною **метою** оркестрового класу можна вважати виховання музичної культури та розвиток творчої особистості індивідуума в процесі навчання гри в оркестрі.

Оркестровий клас спрямований на вирішення наступних **завдань**:

- навчання колективній (оркестровій) формі виконання музики;
- розширення кругозору студента шляхом ознайомлення зі світовою музичною культурою через виконання музики в оркестрі;
- розвинення навичок ансамблевої гри та сприйняття ролі своєї оркестрової партії, навичкам читання нот з листа;
- формування та застосування комплексу виконавських навичок, необхідних для оркестрового музикування, набутих у класі спеціального інструмента;
- формування навичок сприйняття та розуміння диригентського жесту;
- розуміння музичного твору, виконаного як усім оркестром, так і окремими оркестровими групами;
- стимулювання розвитку емоційності, пам'яті, мислення, уяви й творчої активності при грі в оркестрі;
- вирішення комунікативних завдань через спільну творчість, розвинення навичок інтеграції в колектив;
- придбання досвіду творчої діяльності та публічних виступів у сфері оркестрового музикування, артистизму, музикальності та багато ін.

У закладах освіти оркестровий клас нерозривно пов'язаний з навчальним предметом «Спеціальний інструмент», а також з усіма предметами професійного циклу дисциплін спеціалізації.

Предмет «Оркестровий клас» розширює межі творчого спілкування інструменталістів, залучаючи до співпраці виконавців на різних інструментах. Навчання гри в оркестрі сприяє розвитку естетичних смаків, прищеплює практичні знання та навички, необхідні для участі у професійних і непрофесійних творчих музичних колективах. Заняття в оркестрі – це накопичення досвіду колективного музикування.

Вибір методів навчання з предмету «Оркестровий клас» залежить від багатьох складових: віку учнів, їх індивідуальних здібностей, складу та кількості учасників оркестру, репертуару, цілей та завдань. Важливу роль також відіграє статус оркестрового колективу (дитячий, шкільний, учбовий, дорослий та ін.).

Для досягнення поставленої мети та реалізації завдань можна використовувати такі **методи** навчання:

- словесний (розповідь, пояснення, розбір, аналіз музичного матеріалу);
- метод показу (виконання педагогом оркестрових партій з використанням різноманітних варіантів показу, знайомство з диригентським жестом);
- пояснювально-ілюстративний (педагог грає оркестрові партії з поясненнями);
- репродуктивний (повторення учасниками оркестру ігрових прийомів за зразком викладача);
- частково-пошуковий (учні самостійно беруть участь у пошуках вирішення поставленого завдання);
- демонстраційний (прослуховування записів, перегляд відеозаписів видатних оркестрових колективів та відвідування концертів для підвищення загального рівня розвитку оркестрантів).

Запропоновані методи роботи з оркестром є найпродуктивнішими при реалізації поставлених цілей і завдань навчального предмета, засновані на перевірених методиках і сформованих традиціях оркестрового виконавства на духових і ударних інструментах.

Для реалізації поставлених завдань в репетиційній студії мають бути такі необхідні речі:

- достатня кількість оркестрових інструментів, умови для їх утримання, своєчасного обслуговування та ремонту (нині більшість оркестрантів мають власні музичні інструменти);
- стільці для кожного учасника оркестру;
- пульти для забезпечення максимально комфортних умов для читання нотних текстів;
- спеціально обладнаний диригентський пульт;
- відповідна методична та оркестрова література, яка може знаходитись або в нотній бібліотеці, або у власності керівника оркестру;
- наявність фортепіано, аудіо- та відео обладнання.

Поза спеціального навчального закладу до роботи оркестрового класу необхідно залучати учасників, що навчаються на різних музичних інструментах в музичних школах чи студіях. Не виключається варіант навчання оркестранта в межах даного колективу керівником, концертмейстером, іншим фахівцем.

Розподіл учнів у таких колективах слід планувати на кожен навчальний рік, прагнучи пропорціонального співвідношення всіх груп оркестру. Кількість груп визначається в залежності від складу оркестрового колективу в даному закладі та наявності учнів, здатних виконувати обов'язки оркестрового музиканта.

Щодо навчальних закладів, то склад учасників залежить від кількості наявних студентів.

Стосовно віку оркестрантів у різних установах, то нині не обов'язково дотримуватися досягнення особою певного фізичного стану. До оркестру, як правило, починають залучати учнів з 4-5 класу. Однак й молодші за ві-

ком діти можуть починати грати на духових інструментах – зокрема, блок-флейтах.

Тижневе навантаження в спеціальних навчальних закладах з предмету «Оркестровий клас» відбувається згідно навчального плану. В інших установах, як правило, 2-4 години на тиждень. Ці години можуть бути використані як на індивідуальних і дрібногрупових заняттях, так і на загальнооркестрових. Крім того, на загальні заняття оркестру можна додатково передбачити 1-2 години в місяць за умов підготовки до різноманітних урочистих чи концертних заходів. Рекомендована тривалість уроку – 45 хвилин.

Щодо організації навчального процесу в оркестровому класі можна порекомендувати наступне.

У роботі з оркестром використовуються різні форми організації навчального процесу: індивідуальні та групові заняття. Робота керівника оркестрового класу зводиться до таких етапів: вивчення творів за партитурою та підготовка до роботи з оркестром (зокрема, підготовка партій), проведення навчальних занять по групах, зведених занять, а також репетицій і концертів.

Робота оркестрового класу протягом навчального року ведеться за заздалегідь наміченим планом. У плані вказується репертуар для вивчення на поточний рік, визначається приблизна кількість виступів оркестру. При цьому враховуються можливості оркестрантів, підготовленість до навчання в оркестрі учнів різних класів, якщо подібний навчальний процес відбувається в умовах загальноосвітньої школи. Невиправдане завищення програми перешкоджає міцному засвоєнню музикантами навичок оркестрової гри, призводить до перевантаження та знижує зацікавленість до занять.

У дитячому оркестрі доцільно залучати до спільної участі педагогів, що сприятиме успішнішій роботі. Приклад спільного музикування викладачів і учнів підвищує рівень виконавства, веде до кращого взаєморозуміння між ними.

Педагогу з оркестрового класу можна рекомендувати частково скласти план таким чином, щоб можна було індивідуально розучувати оркестрові партії з кожним учнем. На початковому етапі роботи з оркестром рекомендується проводити репетиції на дрібногрупових заняттях, уміло поєднуючи та чергуючи склад.

У загальноосвітній школі чи в іншому немюзичному закладі керівник оркестру повинен мати на увазі, що формування колективу іноді відбувається залежно від наявності конкретних інструменталістів. При певних умовах припустима участь у шкільному оркестрі учнів різних класів (молодші – середні, середні – старші). В даному випадку педагогу необхідно розподілити партії в залежності від ступеня підготовленості учнів.

У результаті багаторічних пошуків педагоги-музиканти, які працюють в оркестрах, дійшли висновку, що найоптимальнішою формою підготовки

дітей є оркестрова студія, в якій початківці-оркестранти протягом двох-трьох років отримують необхідні знання, вміння та навички, а потім приєднуються до основного складу оркестру.

На початковому етапі навчання найважливішою вимогою є чітке розуміння учнем своєї ролі та значення своїх партій у виконуваних творах в оркестрі.

Педагог повинен звертати увагу на налаштування інструментів, правильне звукодобування, збалансовану динаміку, штрихові та ритмічні узгодженість і злагодженість, чітку та ясну схему формотворчих елементів.

З метою розширення музичного кругозору та розвитку навичок читання нот з листа бажано знайомство учнів з великим числом творів, не доводячи їх до рівня концертного виступу.

При виборі репертуару для оркестру педагог повинен також прагнути до тематичного різноманіття, звертати увагу на складність матеріалу, цінність художньої ідеї, якість інструментувань і перекладень для конкретного складу, а також на схожість діапазонів інструментів, на фактурні можливості даного складу.

Грамотно складена програма, професійно й творчо виконані інструментування – запорука успішних виступів. Чималу роль відіграє й обізнаність керівника в питаннях аранжування, оскільки не завжди є наявним нотний матеріал, що відповідає складу та можливостям виконавців. У даному випадку виникає необхідність самостійного аранжування/доаранжування під конкретний контингент оркестрантів, враховуючи їх професійні потенції.

Щодо нотного матеріалу, він добирається з таким розрахунком, щоб, засвоюючи його, учасники оркестру отримували б одночасно музично-теоретичну підготовку (знання основ теорії, історії, національних особливостей музики), музично-виконавські навички (оволодіння технічними прийомами гри на духових інструментах, читання нот з листа) та навички гри в оркестрі (відчуття ритмічного, динамічного, штрихового ансамблю; розуміння диригентського жесту).

Аби досягти поставлених педагогічних завдань, треба створити необхідні організаційно-педагогічні умови для формування естетичної та виконавської культури вихованців оркестру на навчальних заняттях і в процесі виховної діяльності. Крім того, в цьому процесі відіграє велике значення роль педагога у формуванні вмінь і виконавської культури учасників оркестру.

На заняттях оркестру слід постійно вести роботу по створенню ситуації успіху для кожного вихованця, щоб учень, незважаючи на труднощі, вірив у свої сили. В основному це досягається вербальними методами (похвала керівника) і стилем спілкування, наближеного до демократичного. В цьому сенсі педагога та учні – єдина команда однодумців, це допоможе підтримувати бажання підлітку займатися музичним виконавством.

Якщо в оркестровому колективі є можливість мати декілька педагогів, то кожен педагог постає ще й музикантом-виконавцем, який може очолювати певну оркестрову групу. Цим також визначається рівень міжособистісних відносин. У своїй групі педагог – соратник і наставник – створює комфортний мікроклімат на репетиціях і концертах, допомагає в розвитку музично-виконавської майстерності вихованців.

Педагогічний колектив навчального закладу сприяє формуванню естетичної культури вихованців також за допомогою добору музичних творів до репертуару оркестру. У даному аспекті слід керуємося тим, що не можна абсолютизувати народну спадщину, бо вже визнано, що тільки на музично-етнографічному рівні національна культура не може розвиватися продуктивно. Тому у педагогічній діяльності будь-якого оркестру слід використовувати оптимальне співвідношення традиційного, що розуміється як музично-етнографічне, і професійного. Даний підхід виходить із пріоритетної уваги до творів професійних композиторів, вітчизняних і зарубіжних, із розуміння, що культурне відтворення етносу може продуктивно здійснюватися тільки через сплав традиційно-народного з професійним.

Позитивний результат у формуванні естетичної культури вихованців надає слухання музики у виконанні професійних оркестрів (аудіо- та відеозаписи). Після прослуховування оркестранти обмінюються враженнями, роблять письмові замальовки, відповідні своєму особистому сприйняттю. В аспекті формування виконавських навичок будуть продуктивними й такі форми роботи з юними оркестрантами, як відеосемінар і відвідування концертів професійних виконавців, інших оркестрових колективів міста та області. Це сприяє навичкам розуміння аналізу музичного твору, манері та техніці виконання, а також вихованню виконавської культури. Дітям з перших етапів навчання надається установка на те, чого вони повинні прагнути, якими якостями та якою технікою повинні володіти, щоб стати успішними музикантами-виконавцями. Крім того, педагог у процесі обговорення спрямовує акцент уваги на роботу в ансамблі, вміння слухати й чути інших.

Свої виконавські задуми керівник оркестру має передавати учасникам за допомогою різних засобів. Такими засобами є: розмовна мова, спів, програвання партій на одному з інструментів, специфічна мова диригентських жестів.

За допомогою вербальних засобів керівник пояснює образно-смісловий зміст музики, характер трактування, силу звучання, вказує на допущені помилки, домагаючись точного виконання своїх творчих намірів і правильного відтворення нотного тексту. Для більшої переконливості він може наспівати той чи інший уривок або ж зіграти його на інструменті. Це допомагає швидше досягти бажаного результату.

Керівник оркестру уособлює в собі рівною мірою і педагога, і диригента, і аранжувальника. Він зобов'язаний також урахувати зупинки, пов'язані з

труднощами освоєння правильного ритму, зазначивши в домашній роботі в партитурі складні ритмічні місця.

Щодо самостійної роботи, тобто розучування оркестрових партій, то її обсяг визначається з урахуванням мінімальних витрат на підготування домашнього завдання (паралельно з опануванням учнями програми основної загальної освіти), з опорою на педагогічні традиції, що склалися в навчальному закладі, методичну доцільність, а також індивідуальні здібності кожного музиканта.

Регулярні домашні заняття дозволяють вивчити найскладніші музичні фрагменти до початку спільних репетицій. Обсяг самостійного навантаження з предмету «Оркестровий клас» визначається практичною доцільністю, встановлюється викладачем/керівником конкретно до кожного індивідууму, або регламентується навчальним планом. Як варіант, до подібних занять можна долучати викладачів зі спецінструменту, які зможуть професіонально допомогти в опануванні складних місць оркестрового твору. (Детальніше про самостійну роботу в Розділі 10).

Ще однією важливою складовою ефективної роботи оркестрового класу є **посадка** колективу. Хороша звучність оркестру залежить від розміщення оркестрових груп відносно одна одній. Тільки завдяки посадці можна досягти правильної сили звука, розуміючи, що сила звучання різних груп інструментів неоднакова. Нині існують різні варіанти та уподобання. Все залежить від конкретного оркестру, диригента, музики, яку виконують, аудиторії, де відбувається гра, акустичних умов тощо.

Якщо згадати історію посадки симфонічного оркестру, то, як приклад, струнно-смичкова група має декілька варіантів посадки (скрипалі перші та другі або поруч, або напроти; відповідно змінюється посадка альтів та віолончелей).

За час появи симфонічних оркестрів змінювалися варіанти розташування музикантів на сцені. Час допоміг випрацювати певний принцип посадки оркестру.

По-перше, музиканти добре бачать диригентську паличку, якщо їх розсадити віялоподібно, а диригента розмістити у місті передбачуваної висоти віяла. По-друге, всі однорідні інструменти доцільно зібрати разом в одну лінію чи групу. Це дозволяє музикантам краще чути один одного у спільній грі та створює компактне, узгоджене звучання кожної оркестрової групи. По-третє, звучність залежить також від розташування цих груп відносно однієї до іншої. Оскільки сила звука та кількість інструментів у кожній групі неоднакові, то вдала посадка допомагає досягти рівномірного звучання всього оркестру.

До другої половини ХХ ст. склалися два основних типи розсадки симфонічного оркестру – німецька та американська. У Радянському Союзі та на пострадянському просторі частіше використовувалась американська посадка. Згідно цього задуму (ідея належить американському диригенту

Л. Стоковському) в симфонічному оркестрі перші скрипки розташовувались ліворуч від диригента, праворуч – віолончелі з контрабасами. Між ними знаходились другі скрипки та альти. Щодо духових інструментів, то вони, залежно від розміру приміщення та акустичних умов, можуть мати два варіанти. Перший, коли дерев'яні духові розташовуються посередині сцени в установленому порядку зліва направо: флейти, гобої, кларнети, фаготи. За ними так само в лінію сидять труби, тромбони, туба, валторни. «Мідь» може також розташовуватися в іншому порядку на вимогу диригента. Якщо приміщення, де відбувається концертно-творча діяльність оркестру має достатню площу, то духові інструменти можуть розташовуватися в одну лінію: ліворуч дерев'яні, праворуч мідні.

Ударні інструменти, маючи потужну силу звучання, якомога далі розташовуються від слухача, зліва від диригента, або посередині сцени. Ліворуч також ми можемо споглядати й арфу. Саме така посадка виконавців нині використовується в більшості оркестрів світу.

Німецька розсадка відрізняється тим, що віолончелі міняються містами з другими скрипками, а контрабаси зміщуються ліворуч. Мідні духові зсуваються праворуч, а валторни – ліворуч. Ударні при такій посадці займають місце біля правих лаштунків.

І все-таки, яким способом розсадити оркестр, вирішує диригент.

Отже, сидять оркестранти не як кому захотілося, а в строго визначеному порядку. Хоча нині існує кілька варіантів посадки оркестру, залежних від волі диригента, від особливостей виконуваного твору, але одне залишається незмінним: інструменти розташовані по групах і сидять поряд. Оскільки ударна група в оркестрі не має постійного складу, до неї в кожному випадку включаються ті інструменти, які значаться в партитурі музичного твору. Як правило, тільки литаври є неодмінним учасником кожного концерту. Єдине лишається незмінним для симфонічного оркестру – струнно-смичкова група розташована завжди попереду всього оркестру.

Щодо посадки оркестрантів духового оркестру, то вона має бути на кожній репетиції однаковою, відповідати затвердженій посадці даного оркестру, навіть якщо робота ведеться неповним складом. Це особливо важливо в дитячому колективі для чіткого запам'ятовування місцеположення оркестранта та виявлення ним темброво-звукового балансу своєї гри.

Компактне звучання окремих груп оркестру в цілому залежить також від зручності розміщення (посадки) учасників оркестру в оркестровій студії та на естраді під час гри. В даному випадку слід виходити від акустичних умов приміщення, особливостей і якості музичних інструментів, необхідності грамотного музичного контактування між учасниками оркестру. Керівник на першому занятті пояснює порядок посадки, визначає місця музикантів в оркестрі. Не слід садовити виконавців далеко один від одного – це порушує комплектність звучання та ускладнює управління оркестром.

Однак не можна допускати й занадто тісної посадки, що перешкоджає свободі гри на інструментах.

Духовим оркестрам доводиться грати не тільки на естраді, але й на відкритих майданчиках і в маршовому строю. Ці обставини змушують порізню розташовувати учасників оркестру.

У закритих приміщеннях духовий оркестр зазвичай має таку традиційну посадку: поряд з диригентом перший ряд займають дерев'яні духові інструменти (флейти, гобої, кларнети). Другий ряд, як правило, належить баритону, тенору, саксофонам, фаготу та валторнам. Третій ряд віддається найбільш гучним інструментам, а саме: корнетам, трубам, тромбонам, басам. Ударні інструменти або зліва від диригента, або посередині за мідними.

Зрозуміло, що можуть бути певні корективи відносно посадки в залежності від кількісного складу, розміру приміщення, бажання диригента. В будь-якому випадку слід дотримуватися акустичної доцільності: попереду менш гучні інструменти, позаду – гучніші.

Щодо розташування духового оркестру на концертній естраді або на відкритому майданчику, система посадки практично не змінюється у порівнянні з закритим приміщенням.

Але в маршовому строї специфіка звучання, а відповідно й розташування музикантів, змінюється. Перший ряд займають мелодичні інструменти, що мають потужнішу силу, а саме – корнети та труби. Другий ряд віддається дерев'яним духовим. Далі баритон, тенор, саксофони, валторни. І останній ряд займають басы, ударні, тромбони. Це, безумовно, приблизний порядок розташування музикантів духового оркестру в маршовому строї.

Щодо посадки естрадного оркестру (біг-бенду) в приміщенні, то тут також зберігається доцільність дотримання акустичного звучання. Зазвичай, це три основні лінії: перша – саксофони, друга – тромбони, третя – труби. Ритм-секція розташовується лівіше основної маси музикантів.

Створення оркестрового колективу в загальноосвітній школі, в будинку культури, при різних виробництвах має стати першочерговим завданням, від якого в подальшому залежить музично-виховна складова як навчального закладу, так і будь-якої іншої установи. Розуміємо, що вирішення цього завдання можливе лише за багатьох сприятливих умов: наявності кваліфікованих педагогічних кадрів, достатньо розвиненої матеріально-технічної бази, інструментарію, відповідних приміщень та контингенту учасників, адміністративної та спонсорської допомоги.

Як варіант, можна скористатися порадами військового диригента Віктора Рунова, що викладені в його невеличкій брошурі «Как организовать самодетельный духовой оркестр». Книжка поділена на окремі уроки, що складаються з трьох частин: теорія, практика, завдання. На його думку не слід переходити до наступного уроку, поки на засвоєний попередній. З іншого боку, він застерігає довго не затримуватися на одній вправі, аби не

знизити зацікавленості учнів до занять. З відстаючими оркестрантами автор пропонує займатися додатково.

Отже, на теоретичних заняттях опановуються питання теорії музики, на практичних – подаються поради щодо посадки, звукодобування, засвоєння теорії на практиці. Обов'язковою частиною є завдання по засвоєнню напрацьованих практичних навичок.

Продовжуючи розмову про створення самодіяльного оркестрового колективу, слід додати, що найбільше навантаження на початковому етапі лягає на майбутнього керівника. Стисло перелічимо ті складові, з якими йому доведеться стикнутися в подальшій роботі:

- мають бути відпрацьовані критерії відбору кандидатів у майбутній оркестр (усі бажаючі чи відібрані за здібностями та володінням інструментом);
- підготовлені умови, необхідні для творчого функціонування оркестру;
- можлива практика створення оркестру із педагогів та учнів дитячих музичних шкіл, підрозділів естетичного виховання, різних шкіл мистецтв тощо;
- врахування особливостей формування та комплектування оркестрових колективів, що створюються в середніх та вищих навчальних закладах немuzичного профілю;
- пошук необхідного приміщення, пристосованого до занять оркестрового колективу, зберігання музичних інструментів, пультів, нотного матеріалу тощо.

Наступним етапом роботи керівника буде розподіл учасників по оркестрових партіях, враховуючи фізичні та музичні дані оркестранта, особисте зацікавлення учасника до певного інструмента, врахування реальних потреб в конкретній оркестровій групі.

Не можна відкидати і питання навчального процесу та музично-естетичного виховання в оркестровому колективі. Зазвичай, керівник оркестру, маючи відповідну освіту, в змозі організувати подібну роботу. Не слід відкидати й можливості використання відповідної методичної літератури та різноманітних навчальних посібників і шкіл.

Постає також питання організації всього навчального процесу, як оркестрово-ансамблевої підготовки, так і різноманітної системи індивідуальних занять, формування відповідних навичок виконавства (штрихи, дихання, звукодобування, артикуляція, агогіка тощо).

Робота керівника оркестрового класу може поділятися за такими етапами: вивчення творів по партитурі та підготовка до роботи з оркестром (зокрема, підготовка оркестрових партій), проведення навчальних занять по групах, вільних занять, а також репетицій та концертів.

Робота оркестрового класу протягом навчального року ведеться по заздалегідь наміченому плану, де визначаються репертуар для вивчення на

поточний рік і приблизна кількість виступів оркестру. При цьому враховуються можливості оркестрантів, підготовленість до занять в оркестрі учнів різних класів та курсів.

Надзвичайно важливо, щоб паралельно з оркестровим класом велась плідна робота і викладачів спеціального інструмента, які часто беруть участь в роботі оркестру як музиканти. Приклад спільного музикування викладачів та учнів підвищує рівень виконавства, призведе до кращого їх взаєморозуміння.

У шкільному оркестрі можлива присутність піаніста-концертмейстера, особливо за відсутності деяких інструментів. Фортепіано в таких випадках може створювати інтонаційно чисту основу твору, допомагаючи учням усвідомлювати свій слуховий аналіз.

Нині духовий оркестр може поповнюватися іншими музичними інструментами, які раніше не використовувалися в практиці духового виконавства. Мова йде про вже згадане фортепіано, а також клавішні інструменти, гітару та бас-гітару. Ці інструменти особливо будуть доречні в творах естрадно-джазового спрямування.

Продовжуючи розмову про оркестровий клас не можна оминати найважливішого його компоненту – репетиційної складової.

Репетиція – одна з найголовніших форм роботи оркестру. Це основний час підготовки репертуару до концертного виконання, за тривалістю набагато більше всіх інших форм роботи. Для більшої ефективності розучування програми застосовуються різні види репетиції: за складом – в повному складі, групова, комбінованого складу (кілька груп або ансамблева); за різновидами репертуару – звичайна оркестрова, з солістами (робота над акомпанементом), зведена (з хором або іншим складом) та ін. Часто репетиція суміщає в собі всі функції відразу, поєднуючи різні види роботи.

Продуктивність репетиції в багатьох випадках залежить від дисципліни оркестрантів та ретельної підготовки керівника.

Треба пам'ятати, що кожна репетиція будується за певним планом, націленим на виконання конкретно поставлених завдань, які повинен виконати оркестр до її завершення. Музикантам важливо розуміти, *що і для чого* вони роблять у даний момент, на *що* спрямована їх діяльність. Чіткий план дозволить оптимізувати роботу на репетиції й дисциплінувати колектив оркестру (особливо дитячого). Слід також враховувати й грамотно розставлені моменти перерв, які обов'язкові після важкої та напруженої роботи. Вони зазвичай улаштовуються в місцях зміни видів діяльності або творів.

Дотримуючись принципу «від простого до складного», на початку репетиції слід працювати над одночастинними оркестровими творами, далі беруться об'ємніші, циклічні твори, до кінця – робота над акомпанементом (у тому числі з солістами). Крім цього в кінець репетиції ставляться твори

для часткового проходження, а на початок – твори для розбору, або нові твори (для читання з листа).

У репетиційній роботі необхідно прагнути до інтонаційної чистоти, ритмічної точності, штрихової єдності, правильного фразування, динаміки, темпу. Насамперед, слід домогтися точності відтворення музичного тексту, ритмічного малюнку. Потім уточнюються штрихи й прийоми їх звукодобування, при необхідності вибирається зручна та раціональна аплікатура. Вся ця робота проводиться спочатку на індивідуальних заняттях, потім на групових, і заключний етап лише на спільних репетиціях оркестру.

Репетиційний процес можна поділити на три умовних блоки: попередній (ознайомлювальний), власне репетиційний і концертний.

У першому блоці відбувається «чорновий» прогін програми. Тут виявляється загальна картина готовності оркестру до виступу, розкриваються слабкі місця виконання програми. Другий блок потрібен для остаточного опрацювання та виправлення всіх помилок. Третій блок – концертний прогін програми, підбиття підсумків усієї підготовчої роботи. Цей етап повинний бути коротким і не стомлюючим. Керівнику слід рівномірно розподілити сили оркестру й уникати під час виконання великої емоційної віддачі. Духовні та фізичні сили оркестрантів потрібно зберегти для концертного виступу.

Характеристика основних типів оркестрових репетицій: коректурна, робоча, прогонна та генеральна.

Головні завдання оркестрової репетиції:

- виявлення ідейно-художнього змісту твору;
- удосконалення оркестрових виконавських якостей;
- досягнення виконавського ансамблю (темпова, ритмічна, агогічна та динамічна узгодженість) в групах і оркестрі в цілому;
- формування художньої оцінки та самооцінки виконавської діяльності учасників оркестру;
- досягнення певного рівня художньо-пізнавального виконання твору, підготовка його до концертного виконання;

Основні етапи репетиційного процесу:

- індивідуальне вивчення оркестрових партій;
- робота з окремими оркестровими групами, дрібними ансамблями;
- загальнооркестрова репетиція.

Кожне оркестрове заняття має починатися з настроювання окремих інструментів та всього оркестру в цілому, розуміючи, що гарний стрій оркестру – справа складна. По-перше, це залежить від інструментарію, який є в наявності у музикантів. Інструменти бувають зазвичай різних фірм, виробників та неоднакової якості. По-друге, немаловажну роль відіграє й фактор музичної обдарованості та навченості оркестранта. Чистий стрій оркестру випрацьовується, по-перше, сумлінними та якісними занят-

тями окремого музиканта, по-друге, в процесі повсякденного виконання колективних вправ із різним співвідношенням тривалості нот в унісон, по звуках різноманітних акордових поєднань. По-третє, позитивні результати випрацьовуються й колективним програванням гам в штрихах та нюансах. Можна віднайти ще безліч чинників для чистоти оркестрового звучання.

У кожному окремому випадку порушення чистоти строю керівник має віднайти причину фальші та надати практичну пораду, як цьому запобігти. Нетерпимість до фальшивої гри та конкретні практичні дії – головні умови для досягнення певної чистоти звучання оркестру та пришвидшення процесу зіграності колективу.

На першій загальнооркестровій репетиції колектив повинен отримати загальне уявлення про музичний твір. Після короткого повідомлення основних відомостей про композитора, епоху, характер твору його слід програти повністю без зупинок, попередньо вивчивши партії на індивідуальних, а потім і групових заняттях. Така послідовність вивчення необхідна в умовах слабкої підготовки виконавців, можливої складності твору.

На заняттях диригент повинен створити творчу атмосферу, зуміти зацікавити оркестрантів, викликати у них бажання захоплено працювати й відчувати задоволення у вивченні твору, зробити репетицію «живою» та цікавою. Тут важливо все: доброзичливе ставлення до музикантів, що є основою взаємовідносин з диригентом, його образна, асоціативна, лаконічна мова, темперамент. Зовнішній вигляд керівника, його манера спілкування повинні дисциплінувати колектив, викликати творче ставлення до виконання, а вольовий вплив диригента має поєднуватися з тактом, коректністю, терпимістю та чуйністю до оркестру.

Алгоритм проведення двогодинної репетиції аматорського колективу зазвичай має такий вигляд: настроювання оркестру – 10 хвилин, програвання колективних вправ – 20 хв., розучування музичного твору або удосконалення вивчених п'єс – 45 хв., читання нот з листа – 10 хв., підсумок репетиції – 5 хв. Безумовно перед початком роботи музиканти мають розігратися, привести свій робочий апарат до готовності (15-20 хв.). В навчальних оркестрах, або при інших умовах тривалість та послідовність може, звичайно, змінюватися.

Основний сенс репетиції – робота над музичним твором. Логічним завершенням цієї роботи диригента та оркестру є концертний виступ, успіх якого значною мірою залежить від дій керівника на колектив. Концерту передують генеральна репетиція, на якій слід зіграти всі твори без зупинки з метою перевірки їх якості, а також психологічної готовності всіх учасників до виступу.

Стійкість інтонування та творча дисципліна багато в чому залежить і від зосередженості, уваги та акуратності всіх виконань. Коли музиканти втоплюються, їх увага слабшає, продовжувати репетицію в таких випадках недоречно. Слід зробити перерву для відпочинку.

Основним засобом спілкування диригента з оркестром, як на репетиції, так і під час концертного виступу є мова диригентських жестів. Кожен такий рух слід навчити сприймати на перших заняттях, повторюючи декілька раз. При цьому звертається увага на різницю між жестами, що передають різну за характером, темпом, настроєм і змістом музику. Коли музиканти почнуть досить впевнено зорозво сприймати особливості жесту, можна частіше практикувати з ними гру по руці по кілька тактів з різних п'єс, домагаючись точного одночасного вступу та відповідності виконання музики жесту диригента. Оркестрантів необхідно не тільки вчити розуміти вказівки диригента, але й швидко виконувати їх, пам'ятати про них при виконанні музики.

У перший період навчання диригент повинен повідомити учасникам оркестру певний обсяг знань про основні елементи диригентського мистецтва, а потім, протягом усього періоду навчання, практикувати гру по руці, вчити розуміти вказівки диригента та виконувати їх.

Такий вид репетиційних тренувань, як робота над оркестровими партіями, слугує добрим виявленням функціональних особливостей груп оркестру, дозволяє домогтися кращого ансамблю, штриховий чіткості. В такій роботі добре перевіряється знання партій окремих музикантів та виявлення помилок у нотному тексті. Посильну допомогу в цьому диригентові повинен надавати концертмейстер групи або обізнаний музикант, присутність яких обов'язкова на таких репетиціях.

Заключним етапом копіткої репетиційної роботи колективу є генеральна репетиція. Важливо психологічно підготувати оркестрантів до майбутнього виступу та остаточно перевірити готовність всієї програми. Її потрібно зіграти цілком, бажано без зупинок, в тому порядку, в якому вона буде оприлюднюватися на концерті. В результаті такого програвання у виконавців повинно скластися цілісне художнє враження про всю концертну програму.

Ті помилки й неточності, які виявилися на генеральній репетиції, повинні бути усунені. Для цього необхідно залишити резервний час. Іноді, особливо у випадках підготовки великої концертної програми, завершальний період роботи можна спланувати таким чином, щоб три останні репетиції виділити в самостійну ланку.

Робота із солістами або іншими колективами (хором чи ансамблем) – найскладніша, потребує найбільшої мобілізації сил диригента та оркестрантів, граничної уваги до жестів керівника. Подібну роботу слід проводити за умов вивченого оркестром матеріалу та підготовленого соліста. Важливо для кожного музиканта виконувати свою партію, чітко реагуючи на жести диригента, уважно слухаючи солістів, усвідомлюючи свою роль акомпанементу. В іншому випадку така репетиція може ускладнитися великою кількістю вимушених зупинок, що негативно відіб'ється на всіх

учасниках цього процесу. Репетиції із численними колективами (хор або ансамбль) мають починатися ближче до самого виступу.

Слід звернути ще на певні особливості оркестрового акомпанементу при роботі з солістом – це обмеженість репетиційного часу та виховання навичок «підкорятися» солісту.

На репетиціях оркестру слід велику увагу приділяти також розвиткові у оркестрантів навичок читання нот з листа. З метою поступового та планомірного розвитку цього навичку рекомендується таку роботу починати з нескладних творів, з мінімальною кількістю знаків альтерації та простим ритмічним малюнком. Під час читання нот з листа слід виконувати елементарні вимоги даної партитури, щоб мати правильну уяву про зміст та форму твору, що виконується. Важливо також пам'ятати, що кількість опрацьованих музичних творів, їх різноманітність за жанром, формою та характером має велике значення не тільки у навичці читання нот з листа, а й у розширенні музичного світогляду.

Щодо особливості репетиційної роботи з **дитячим оркестровим колективом**, слід зважувати на психофізіологічні чинники вікового розвитку дитини: затрати дитиною фізичних сил під час гри, швидка стомлюваність. Отже, пряма залежність репетиційного процесу від психічного й фізичного розвитку дітей. Треба також пам'ятати про особливості взаємовідносин з учасниками дитячого оркестрового колективу (тактовність, рівень вимог, індивідуальний підхід).

Чимале значення має і сам процес навчання та виховання, враховуючи можливу відсутність у дітей музичних навичок і знань (нотної грамоти, елементарної теорії музики, досвіду ансамблевої гри тощо).

Дитячі оркестрові колективи, як правило, мають статус аматорського. Благодатний вік для початку занять в таких колективах – 9-10 років. Це той самий вік, коли дитина вже може і сприймати певну музичну інформацію, витримувати фізичне та психологічне навантаження. Однак нині чимало педагогів залучають до оркестрового виконавства дітей молодшого віку. Такі оркестранти зазвичай починають знайомство з музичними інструментами через блок-флейту.

Щодо струнних інструментів, то вони менше впливають на фізичне навантаження дітей. Скрипалі починають навчатися грі на інструменті навіть з 5-6 років.

Отже, починаючи знайомитися з окремим інструментом, можна дітей та підлітків, в залежності від готовності, залучати до невеликих ансамблів, унісонів, а згодом і до оркестру. Все залежить від готовності дитини розумово, фізично та психологічно виконувати роль оркестрового музиканта.

Щодо занять, то вони традиційно проводяться щонайменше двічі на тиждень. Залежно від віку учасників регулюється і тривалість, і фізична навантаженість.

Не можна оминати й таку важливу складову діяльності оркестрового колективу як репертуар.

Репертуар (франц. *repertoire* – список) – це сукупність творів, що виконуються творчим колективом. Репертуар – основа діяльності творчого колективу. По репертуару можна судити про суспільну і художню, виховну та освітню ролі оркестрового колективу.

Аналіз репертуару того чи іншого колективу дозволяє визначити творчий почерк, якість, смакові оцінки, можливості, напрямок. Репертуар передбачає майбутнє колективу. Тому формування репертуару справа не просто відповідальна, вона визначає всю діяльність оркестру. Один з головних аспектів у питанні репертуару – його виховна роль і для тих, хто зайнятий у ньому безпосередньо, бере участь в підготовці того чи іншого твору, і для тих, хто його почує зі сцени. Репертуар поповнюється за рахунок всього найкращого, що є в художній скарбниці світової спільноти, збагачуючи духовний світ, внутрішню культуру, естетичні смаки як учасників колективу, так і можливих глядачів.

Добираючи репертуар, керівник повинен спиратися на вироблені й прийняті критерії та принципи. Кожен колектив має властиві, тільки йому технічні та художні можливості, відповідно до яких керівникові доводиться вибирати матеріал для виконання. До репертуару пред'являються певні вимоги, і дуже важливо, щоб виступ колективу можна було показати на різних заходах, що мають тематичну спрямованість, для різної аудиторії. Керівнику оркестрового колективу при виборі репертуару доводиться покладатися не тільки на свій смак і особисті бажання, а й враховувати цілий комплекс умов і факторів: репертуар повинен відповідати виконавському рівню колективу, бути цікавим для учасників і глядачів, щоб він дозволив брати участь в різних культурно-дозвіллевих заходах навчального закладу, будинку культури, школи тощо.

Репертуар насамперед залежить від профілю колективу. Кожен колектив повинен мати власний репертуар, відповідний його індивідуальній темі в мистецтві, його завданням і можливостям. Умовно колективи можна поділити на такі типи:

1. За віковими ознаками: дитячі (дошкільні, шкільні), юнацькі і дорослі змішані.
2. За організаційними ознаками: гурток, студія, ансамбль.
3. За тематико-репертуарними ознаками: колективи народного мистецтва, класичного, сучасного.
4. За жанровими ознаками: симфонічний, духовий, естрадно-джазовий оркестри.

Таким чином, формувати репертуар потрібно відповідно до типового принципу.

Другий важливий принцип при визначенні репертуару колективу – це врахування його можливостей. Вибір репертуару повинен містити від-

повідність підготовленості колективу, його технічним і художнім можливостям. Один з відомих законів педагогіки: завдання повинно відповідати нинішнім можливостям колективу і трохи перевищувати їх, що сприяє розвитку і росту. Наявність в оркестровому колективі музикантів різних здібностей ставить перед керівником при формуванні репертуару серйозне завдання, де слід враховувати індивідуальні дані учасників колективу. Отже, поряд з масовим репертуаром у колективі необхідний сольний, а також малогруповий (ансамблевий). Отже, з одного боку, формування репертуару повинно співвідноситись із загальним напрямком, що створює творче обличчя колективу, з іншого – з можливостями зростання майстерності учасників, їх творчої індивідуальності.

Репертуар можна формувати за принципом концертної програми, тобто кілька номерів, об'єднаних єдиною темою, здатних разом скласти не менше ніж відділ концерту. Концертний репертуар повинен залишатися в той же час навчальним, сприяти розвитку та закріпленню навичок виконавства.

Добір репертуару вимагає від керівника чіткого перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної та послідовної системи, що забезпечує вирішення єдиних художньо-творчих і виховних завдань.

До репертуару оркестрового класу необхідно включати різноманітні твори світової та вітчизняної класики, фантазії, попури переробки народної спадщини. Репертуарний список також мають доповнювати твори для солістів у супроводі оркестру, інколи твори для хору та оркестру. Керівник оркестрового класу може на свій розсуд доповнювати репертуар новими творами, які нещодавно видані або написані та які відповідають музично-виконавським можливостям музикантів, обробляти або робити перекладення творів для того складу оркестру, який є в даний момент.

Саме вдалий добір необхідного, цікавого нотного матеріалу, що відповідає рівню підготовки оркестру, є одним із важливіших чинників його успішної роботи. Якщо оркестровий колектив існує в школі і сформований із учнів різних класів, слід враховувати їх різну підготовку та добирати твори, які будуть доступні за змістом та технічними труднощами для кожного музиканта.

Дещо подібне можна споглядати і оркестрі в умовах навчального закладу, де присутні студенти різних курсів, з різною професійною підготовкою. Завищення репертуару веде до надмірного навантаження студентів, значно знижує їх зацікавленість у заняттях. Хоча в деяких випадках складний репертуар може спонукати музикантів до бажання подолати чималі технічні та художні труднощі. Саме розумна та правильна політика та педагогіка диригента приведе до високих результатів та морально-естетичного задоволення від роботи в оркестровому класі.

Протягом навчального року зазвичай необхідно вивчити 4-6 творів середнього та вищого рівня складності. Зменшення творчого навантаження

може призвести до певної апатії та небажання підвищувати свій професіональний рівень. Крім того, вивчені твори бажано використовувати в публічних концертних заходах. З метою продуктивнішої роботи та підготовки більшої кількості музичних творів можна та необхідно для організації розучування оркестрових партій залучати педагогів по спеціалізації інструменту.

Особливу увагу слід приділяти розбору та розучуванню п'єс поліфонічного складу, оскільки їх виконання має велике музично-виховне значення та сприяє розвиткові слухових уявлень та музичного мислення.

Підбір репертуару вимагає від художнього керівника колективу чіткого перспективного бачення педагогічного процесу як цілісної та послідовної системи, в якій кожна ланка, кожен структурний підрозділ, кожен фактор доповнюють один одного, забезпечуючи тим самим рішення єдиних художньо-творчих і виховних завдань.

Одним з критеріїв при доборі репертуару для оркестрового колективу є його реальність, відповідність репертуару технічним, художнім і виконавським можливостям учасників колективу.

Якщо процес опанування гри на духових інструментах відбувається в загальноосвітній школі чи будинку культури, то можна запропонувати наступний алгоритм навчання та занять на **три роки**.

1-й рік навчання

Вступне заняття. Знайомство з музикантами. Вибори старости, розподіл обов'язків серед оркестрантів. Закріплення інструментів за кожним з них. Інструктаж з техніки безпеки.

Знайомство з програмою. Обговорення окремих пунктів. Пояснення розпорядку дня під час занять. Визначення цілей і завдань.

Теоретичне ознайомлення з духовим оркестром. Роль кожного інструмента в оркестрі. Розташування (посадка) оркестрантів в оркестрі. Історія духового оркестру. Музична грамота. Поняття про ключі, звуковий ряд, нотний стан.

Постановка гри на духовому інструменті на початковій стадії, постановка амбушюра та дихання. Усунення додаткових труднощів вдиху та видиху при грі на інструменті. Вправи, тренування.

Техніка пальців при грі. Тренування губ. Знайомство з нотами. Відпрацювання найпростіших вправ.

Виконання мажорної гами і найпростіших музичних фраз.

Вивчення найпростіших музичних творів.

2-й рік навчання

Вступне заняття. Збір музикантів, які навчаються другий рік. Знайомство з правилами поведінки, традиціями в колективі, обов'язками, з програмою занять.

Інструктаж з техніки безпеки:

- а) правила поводження з електрикою в студії;
- б) правила поводження з інструментом;
- в) правила поведінки під час походів, екскурсій, занять на спортмайданчику тощо.

Продовження теоретичного ознайомлення з духовим оркестром. Роль кожного інструмента. Правила поводження з інструментом, підготовка до занять.

Теоретичне та практичне вивчення нотної грамоти. Ознайомлення з мажорними та мінорними гамами.

Повторне вивчення репертуару з групою музикантів, які пройшли курс другого року навчання, вивчення нових творів.

3-й рік навчання

Оркестрові заняття. Історичні відомості про розвиток духової музики. Завдання дитячого духового оркестру в музично-естетичному вихованні школярів. Елементи диригентської техніки як засіб, що сприяють розкриттю змісту музичного твору. Розуміння і підпорядкування диригентським жестам, пов'язаних з початком і закінченням гри, зі зміною динаміки та темпу твору.

Настройка оркестру. Колективні вправи для зігравання ансамблю, поліпшення ладу та якості звучання оркестру з різними нюансами та штрихами.

Розучування народних, масових пісень, маршів і танців. Знайомство з музичними термінами. Поступове ускладнення колективних вправ: угруповання в різних співвідношеннях, пунктирний ритм, гами, тризвуки, септакорди, спеціальні вправи для оволодіння окремими труднощами різних творів.

Робота над п'єсами малої та великої форми.

Обговорення підсумків репетиції (концерту, огляду). Позитивні сторони, окремі зауваження, заходи до усунення недоліків.

Навчальну програму можна також запланувати на **п'ять років**. Тоді приблизні річні вимоги можуть виглядати таким чином.

1-й рік навчання

Освоєння початкових ігрових навичок на інструментах оркестру. Знання основ безпеки при грі на оркестрових інструментах.

Оволодіння основними навичками техніки гри учнями не спеціальних класів (посадка, способи звукодобування, аплікатура).

Розвиток навичок колективної гри, навичок самостійного розбору оркестрових партій.

Формування вміння виконувати свою партію, слідуючи задуму автора та вимогам керівника оркестру.

Оволодіння знаннями професійної термінології, необхідної на даному етапі.

Знайомство з диригентським жестом, оволодіння навиком починати і закінчувати гру за диригентським жестом.

2-й рік навчання

Подальше вдосконалення технічних можливостей в оволодінні музичними інструментами, ускладнення репертуару за рахунок введення нових прийомів гри.

Формування вміння розучувати партії в групах однорідних інструментів і самостійно; уміння чути підголоски, партії соліста та акомпанементу, навичок розуміння диригентського жесту.

Вироблення стійкої ритмічності в помірних темпах.

Розвиток навичок оркестрового виконавства та артистичності.

Знайомство з музичними жанрами, творчістю композиторів, з кращими виконавцями та оркестровими колективами, прослуховування їх гри в записах.

3-й рік навчання

Удосконалення навичок ансамблевої гри у творах складної фактури, синхронного виконання ігрових прийомів, досягнення чистого унісону.

Вироблення ритмічної стійкості в швидких і повільних темпах з ускладненим ритмічним малюнком.

Освоєння засобів виразного виконання (фразування, динаміка, артикуляція, темброве зіставлення).

4-й рік навчання

Грамотне читання нотних текстів по партіях.

Володіння основними способами звукодобування, різновидами атаки звука, артикуляційними прийомами, раціональним застосуванням аплікатури.

Уміння визначати і долати технічні труднощі в оркестрових партіях, вникати в емоційно-образний зміст твору, що розучується.

Уміння починати гру з ауфтакту, дотримуючись динамічних і темпових змін за диригентським жестом.

Уміння аналізувати музичний твір, визначати форму побудови.

Формування навички сценічної поведінки в умовах концерту.

5-й рік навчання

Досконале знання інструментів оркестру та оркестрових колективів.

Уміння застосовувати практичні навички гри на духових та ударних музичних інструментах. Оволодіння основними аплікатурними схемами.

Розуміння форми музичного твору.

Уміння чути один одного, виконувати свою партію, слідуючи задуму та трактуванню керівника оркестру.

Виконання репертуару підвищеної складності.

Звичайно це приблизний план роботи на декілька років. У конкретних умовах керівник оркестру зможе скорегувати свою роботу відповідно до

стану професіональної підготовки колективу та завдань, що будуть поставлені перед оркестром.

Рекомендована література

- Абдуллин Э., Николаева Е. Методика музыкального образования. — М. : Музыка, 2006. — 334 с.
- Арчажникова Л. Методика музыкального воспитания. — М. : МГЗПИ, 1990. — 50 с.
- Безбородова Л. Теория и методика музыкального образования. — М. : Флинта : Наука, 2014. — 235 с.
- Безбородова Л., Алиев Ю. Методика преподавания музыки в общеобразовательных учреждениях. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 512 с.
- Бергер Н. Современная концепция и методика обучения музыке. — СПб. : КАРО, 2004. — 358 с.
- Великое искусство управлять оркестром / сост. Ф. Босенко. — СПб. : СПбГАК, Б.г. — 83 с.
- Гозуло Г. Методика роботи із самодіяльним оркестром. — К. : Муз. Україна, 1983. — 136 с.
- Демчишин М. Методика формування художньо-творчої особистості засобами музичного мистецтва. — Суми : Мрія-1 ЛТД, 2004. — 106 с.
- Евтихийев П. Теория и методика музыкальной инструментальной коррекционной технологии. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2005. — 221 с.
- Здібності, творчість, обдарованість : теорія, методика, результати досліджень / за ред. В. Моляко, О. Музики. — Житомир : Рута, 2006. — 319 с.
- Квашнин К. Эволюция музыкальной семиотики и актуальные задачи музыкально-исполнительской педагогики. — Самара : Порто-принт, 2012. — 177 с.
- Ковалів В. Методика музичного виховання на релятивній основі. — К. : Муз. Україна, 1973. — 149 с.
- Кузнецов В. Организация и методика учебно-воспитательной работы в самодеятельных эстрадных музыкальных коллективах. — М. Б.и., 1979. — 31 с.
- Кузнецов В. Работа с самодеятельными эстрадными оркестрами и ансамблями. — М. : Музыка, 1986. — 150 с.
- Кузнецов В. Теория и методика учебно-творческого процесса в любительских эстрадных оркестрах и ансамблях. — М. : Музыка, 2000. — 244 с.
- Методологическая культура педагога-музыканта / Э. Абдуллин, О. Ванилихина, Н. Морозова и др. — М. : Изд. центр «Академия», 2002. — 272 с.
- Мохонько А. Методика работы с эстрадным оркестром. — Кемерово : Кузбассвуиздат, 2013. — 121 с.
- Мохонько А. Методика репетиционного процесса. — Кемерово : Кузбассвуиздат, 1995. — 158 с.
- Пляченко Т. Методика роботи з музично-інструментальними колективами. — Кіровоград : Імекс, 2009. — 231 с.
- Сбітнева Л. Методика музичного виховання. — Луганськ : Альма-матер, 2005. — 171 с.
- Скрынников А. Теория и методика развития исполнительской техники учащегося-музыканта на художественном материале. — Волгоград : Изд-во Волгогр. гос. ун-та, 2005. — 109 с.
- Стецюк К. Методика музичного виховання. — Луганськ : Етлон-2, 2011. — 222 с.
- Терлецький М. Методика роботи з духовим оркестром. — Рівне : Перспектива, 2000. — 153 с.
- Ткачова Н. Методика музичного виховання. — Бердянськ : Ткачук О.В., 2013. — 247 с.
- Халабузарь П., Попов В. Теория и методика музыкального воспитания. — СПб. : Лань,

2000. — 222 с.

Якимчук С. Методика музичного виховання. — Рівне : Б.в., 2003. — 160 с.

Партитура, читання партитур

Агафонников Н. Симфоническая партитура. — Л. : Музыка, 1981. — 152 с.

Алексеев А. Музыкально-исполнительские задачи в работе над симфонической партитурой в классе дирижирования. — СПб. : ЛЕМА, 2016. — 33 с.

Аносов Н. Практическое руководство по чтению симфонических партитур. — М. ; Л. : Музгиз, 1951. — 312 с.

Барсова И. Очерки по истории партитурной нотации : XVI – перв. пол. XVIII в. — М. : МГК, 1997. — 413 с.

Бровко В. Аранжировка и партитура за пять минут. — СПб. : Композитор, 2014. — 46 с.

Воропаева О., Сергин Ю., Тюрина Л. Чтение оркестровых партитур. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2013. — 196 с.

Горн А. Учебное пособие по анализу партитуры и клавира. — СПб. : Акад. Рус. балета им. А. Вагановой, 2015. — 43 с.

Готлиб М., Каабак Я., Макаров Е. Практический курс чтения партитур для духового оркестра. — М. : Музгиз, 1960. — 367 с.

Завадинский Д. Курс чтения симфонических партитур. — К. : Муз. Україна, 1983. — 85 с.

Зимин Н. Работа дирижера над партитурой. — Тамбов : Изд-во ТГУ, 2002. — 32 с.

Лысань Г. Чтение партитур и инструментовка для духовых оркестров. — М. : ЦДНТ, 1961. — 115 с.

Оркестр. Инструменты. Партитура / отв. ред. Е. Назайкинский. — М. : Моск. консерватория, 2007. — 218 с.

Терлецький М. Читання партитур для духового оркестру. — Рівне : Перспектива, 2006. — 203 с.

Чтение партитур духового оркестра : хрестоматія для преподавателей, студентов и учащихся муз. учеб. заведений / авт.-сост. Х. Рахимов. — Ташкент : Изд-во лит. и искусства, 1988. — 79 с.

Шпитальный П. Чтение симфонических партитур. — М. : Музыка, 1970. — 288 с.

Розділ VIII

Концертна діяльність оркестру

Музичне мистецтво – особлива форма суспільного пізнання та спосіб художнього освоєння світу. Сучасне емоційне сприйняття світу робить музичне мистецтво незамінним для гармонійного та всебічного розвитку особистості, в тому числі й оркестранта. Ефект, що справляє музика на слухача, часто залежить навіть не від її змісту, а від таких факторів, як психологічний склад розуму, характер і середовище виховання.

Існує велика кількість музичних напрямків, починаючи класикою і закінчуючи важким роком, і людина вибирає концертну діяльність виконавців тієї музики, яка їй до душі. Вона відображає емоційний світ, систему життя людини. Вік також впливає на музичні уподобання людини.

Концертували музиканти ще при дворах князів, королів і в будинках аристократів. Найвищі верстви суспільства збиралися в концертному залі і безвідривно слухали музичні твори, насолоджувалися їх естетичною красою. На жаль, певною мірою можна констатувати той факт, що чимало людей практично не цікавляться класичною та духовою музикою, мало відвідують концерти у філармоніях, оперних театрах тощо.

Логічним завершенням роботи над твором диригента та оркестру є концертний виступ, успіх якого значною мірою буде залежати від впливу керівника на колектив.

Успіх концерту залежить також від ступеню готовності, рівня майстерності диригента та всього колективу. В той же час концертний виступ виявляє недоліки не тільки художнього, а й організаційно-виховного сенсу. Кожний концерт для учасників будь-якого віку, рівня виконавської майстерності – свято й відповідальне випробування на організованість, витримку, зібраність та силу волі.

Подяка за чесну та добросовісну працю завжди приємна. Оркестрантам важлива оцінка виступу та слова вдячності. Успіх – важливий та приємний стимул для творчості, він розвиває здатність ставитися до своєї роботи, до свого мистецтва об'єктивно та самокритично. Враження від зустрічей з глядачами надають учасникам колективу можливість порівнювати свої виступи, намагаючись кожного разу виправдати сподівання слухачів та керівника.

Що ж таке концертна діяльність? Культурологи розуміють під цим організовані публічні заходи, де виступають вокальні, інструментальні, хореографічні колективи, артисти оригінальних жанрів. На одній сцені, в одному концерті можуть поєднуватися музика, література, танець, естрада, театр. Така жанрова та кількісна різноманітність вимагає ретельної підготовки й організації, отже, проведення концертів – завдання для професіоналів.

Крім того, концерт не можна підготувати без афіш, реклами на радіо та телебаченні, без репетицій та повного залу, як і потрібен високохудожній

творчий продукт. Концертна діяльність – це вид діяльності, що допомагає в досягненні цілей і завдань, що стоять перед музичною освітою, в тому числі й дитячою. Сюди можна віднести:

- залучення до музичної культури;
- професійне орієнтування виконавців;
- гра в ансамблі або оркестрі;
- можливість творчого самовираження;
- розвиток навичок виступу на сцені;
- задоволення потреби у визнанні та успіху.

Концертні програми, об'єднані спільною темою, ідеєю, пробуджують інтерес, збагачують знаннями, згуртовують оркестрантів, керівників і батьків. Крім того, вони надають можливості досягнення однієї мети, можливо найважливішої: поділитися своїми знаннями, умінням, емоціями, всім прекрасним, що надає мистецтво, зі слухачами та глядачами.

Предметні результати концертної діяльності:

- оволодіння практичними знаннями та вміннями інструментальної творчості;
- оволодіння основами музичної культури на національному музичному матеріалі.

Метапредметні результати:

- оволодіння способами вирішення пошукового та творчого характеру;
- культурно-пізнавальна, комунікативна та соціально-естетична компетентності;
- надбання досвіду творчої діяльності.

Особистісні результати:

- формування естетичних потреб і цінностей;
- розвиток естетичних почуттів і художнього смаку;
- розвиток потреб досвіду творчої діяльності в інструментальному виді мистецтва;
- виховання манери поведінки під час концертів;
- дбайливе та зацікавлене ставлення до культурних традицій і мистецтва регіону, нації, етнічної спільності.

Концертна діяльність є однією з найважливіших ланок у роботі керівника творчого колективу. Виступ в концертах – це своєрідний звіт про виконану роботу, який виявляє всі можливості колективу, демонструє його згуртованість, дисципліну, сценічність, емоційність тощо. Концертні виступи мають також і велике виховне значення. Вони формують почуття відповідальності: виконавцям повинно бути не байдуже, як оцінять їх колективну працю слухачі, а на конкурсах і фестивалях – авторитетне журі.

Величезна відповідальність у проведенні концерту лежить не тільки на керівникові оркестру, а й на педагогах, звукооператорі, кінооператорі, всіх, хто забезпечує цей захід. Вони повинні заздалегідь передбачити всі складнощі виступу, вирішити чимало організаційних питань: перевірити

наявність інструментів, партій, пульта, підготувати ведучих, концертні костюми, звукову апаратуру, організувати завантаження та розвантаження інструментів, пульта, звукової апаратури. Слід також організувати доставку учасників, швидко адаптуватися до акустики залу або іншого місця виступу і, якщо необхідно, скоригувати звучання груп і всього оркестру. Перед концертом потрібно обов'язково з'їздити на місце майбутнього виступу, щоб побачити концертний майданчик, вирішити посадку оркестру, за необхідності знайти способи підключення звукового обладнання. На концерті диригент повинен бути зібраним, витриманим, готовим підтримати музикантів, які допустили випадкові помилки, виправити їх, не показуючи при цьому свого невдоволення або роздратування.

Якщо говорити про зовнішній аспект диригування, то не зайвим буде застерегти диригента від перебільшення прояву темпераменту, розрахованого на зовнішній ефект. Головне для диригента – це глибока внутрішня сила переживання, підкріплена лаконічністю, простотою, ясністю диригентського жесту.

Підготовчий етап починається з добору навчального та концертного репертуару. Підбір репертуару відбувається за жанрами та тематикою. Слід зважати й на те, що концертну програму готують з урахуванням майбутніх календарних свят та пам'ятних дат, ювілеїв, інших подій та заходів.

Цільова установка репетицій на концертний виступ змінює сам характер музично-пізнавальної діяльності оркестрантів: викликає позитивне ставлення до занять в оркестрі, пробуджує інтерес, змінює мотиви навчання музично-виконавському мистецтву.

Концертна діяльність, участь у культурно-масових заходах завжди є для оркестрантів можливістю відчувати радість творчості й спілкування з публікою, можливістю показати результати своєї праці. Участь надає нових сил, викликає бажання творити, шукати нові форми діяльності.

Концерти можуть проводитися як на знайомому майданчику, так і на інших – виїзні концерти, які дуже подобаються особливо дітям, що є певним стимулом для подальших занять. Концертна діяльність – це найважливіша частина життя будь-якого музиканта, то до чого він готується та прагне шляхом довгих тренувань. Подібна ситуація також відбувається й в оркестрі, тим більше, що такий виступ надто відповідальний і значний, ніж виступ будь-якого соліста, оскільки в колективі відчутна роль кожного музиканта.

Концертна діяльність – це також форма ставлення до навколишнього світу через виконання музичних творів перед публікою. Вона пов'язана з розвитком творчих здібностей людини, з продуктивною художньо-творчою діяльністю. В сучасному культурному просторі ця діяльність є можливістю залучення індивідуумів до сфери духовного життя суспільства, тим самим сприяючи формуванню певних ціннісних орієнтацій.

Концертно-виконавська діяльність – найважливіша частина творчої роботи оркестрового колективу. Вона є логічним завершенням усіх репетиційних і педагогічних процесів. Публічний виступ на концертній естраді викликає у виконавців особливий психологічний стан, що визначається емоційною піднесеністю, схвильованістю. Концертні виступи оркестру мають постійно відбуватися протягом року в міру готовності програми та колективу. Звичайно, все пов'язано з трудностю колективного музикування та освоєння репертуару, але цілком зрозуміло, що кількість виступів диктується і доцільністю, і готовністю, і необхідністю. Артисти відчують справжню радість від зв'язку зі світом художніх образів, інтерпретаторами яких вони є. Отже, творчий контакт з глядацькою аудиторією має надзвичайне значення для оркестрантів.

Концертно-виконавська діяльність оркестру є одним з активних засобів естетичного виховання широкої глядацької аудиторії, тому дуже важливо, щоб під час концерту глядацький зал був наповненим. Для цього слід проводити ретельну організаційну роботу. Розповсюдження квитків, організація реклами концертних виступів – найважливіша частина роботи ради колективу. Цьому повинен приділяти велику увагу і керівник оркестрового колективу.

Концертні програми надають можливості творчої реалізації як учням, так і викладачам. Підготовка до концерту – це захоплюючий процес. Якщо доводиться виступати на концертних майданчиках спільно з дорослими артистами, то такі виступи піднімають концерти на більш високий професійний рівень.

Можна з упевненістю сказати, що, наприклад, у школі такий вид позаурочної діяльності як концертний, є одним із перспективних напрямків роботи. Значимість концертної діяльності полягає у залученні до музичної культури, творчості, духовної спадщини свого народу, до результатів та можливостей використання їх на практиці.

Духовно-моральний розвиток і виховання учнів повинні бути інтегровані в основні види діяльності: урочну, позаурочну та суспільно-корисну. Однією з таких програм-проектів може бути саме концертна діяльність.

Як відомо, у процесі навчання музикантів формування майстерності у найбільш концентрованій формі здійснюється в умовах публічних виступів, які надають учням унікальну можливість проявляти свій художньо-творчий потенціал музично-виконавської діяльності.

Якщо концертна діяльність оркестрантів набуває систематичного характеру, то на самому концерті виступ даного колективу набуває тієї легкості та невимушеності, які з усією повнотою відразу передаються глядачам.

Оскільки до публічних виступів можуть бути віднесені всі форми виконання в присутності одного або декількох слухачів, відповідно, кожному

учню, якого б фаху він не навчався, доводиться постійно стикатися з такого роду заходами під час академічних концертів, іспитів, заліків, змагань, фестивалів або конкурсів. Саме публічні виступи, будучи важливим елементом навчального процесу, сприяють розвиткові в учнів певних виконавських якостей.

Надбання навичок успішного виступу на сцені є важливою умовою продовження музично-виконавської діяльності в майбутньому для багатьох учнів. Безумовно, мова не йде про те, що по закінченню навчального закладу всі випускники стають концертними виконавцями – з сотень, може бути, одиниці досягають загального визнання. Але в будь-якій галузі музичного мистецтва – чи то сольне виконавство, концертмейстерська майстерність, робота в колективі або педагогічна діяльність – велике значення має сценічний досвід, накопичений за роки навчання, володіння необхідними теоретичними знаннями та практичними навичками підготовки до виступів. Тому вже під час навчання необхідно надавати учням можливості творчої самореалізації у виконавській діяльності, створювати особливі психолого-педагогічні умови у процесі їх підготовки до виступів та сприяти формуванню у них певного «багажу» професійних знань.

Творча особистість – найважливіша мета всього процесу навчання і виховання. Без формування здатності до естетичної творчості не досягти всебічного морального, духовного розвитку особистості. Людина хоче змінити світ, і вона може спробувати це, якщо володіє образною мовою музичного мистецтва, виливаючи свої емоції, залишаючи в роботі частинку себе.

Поняття концертна діяльність складається з концерту та діяльності. З цього маємо: концерт – виконання музичних творів перед публікою. За видами виконання розрізняються концерти симфонічні, камерні, сольні, естрадні та ін.; діяльність – специфічна людська форма ставлення до навколишнього світу, через певну творчу проекцію.

Отже, концертна діяльність – невід’ємна й найважливіша частина творчого життя людини. Вроджений і професійно культивований артистизм музично обдарованих осіб віднаходить у публічних виступах природну форму самовираження.

Концерти поділяються за цільовим призначенням на: поточні, звітні, святкові, ювілейні. За місцем проведення – стаціонарні, виїзні. За кількістю учасників – сольні, групові, колективні, зведені. За складом глядачів – для дітей, батьків, ветеранів, змішані. За способом побудови програми – тематичні, збірні, театралізовані.

Види концертних виступів оркестрового колективу можуть бути різними як за обсягом виступу, так і за змістом концерту. Найпоширенішим видом виступу колективу є участь його в збірному концерті разом з іншими творчими силами, коли колектив виконує 2-3 номери. В таких концертах вибір репертуару зазвичай визначається творчим задумом режисера. Часто

збірні концерти присвячуються якійсь події і мають театралізовану спрямованість. Керівнику оркестрового колективу потрібно домагатися того, щоб репертуар колективу в таких концертах не був одноплановим, маючи елемент контрастності.

Найскладнішим видом концертного виступу є самостійний концерт оркестрового колективу. Концерт в одному відділі зазвичай триває до однієї години. Коли концерт складається з двох відділів, то кожний з них зазвичай займає 30-40 хвилин. У самостійному концерті колектив може виконати до 20 творів. Концертна програма повинна бути різноманітною. Це досягається підбором різнопланових творів, контрастних за художнім образами, характером музичного матеріалу, стилем. Концертна програма може бути побудована в хронологічній послідовності, за жанрами, або за стилістичною приналежністю складових її номерів. Керівник оркестру при складанні програми повинен мати на увазі, що інтерес глядачів до виступу колективу повинен зростати до фіналу концерту. Понад оголошеної програми колективу слід мати один-два твори, які можуть бути виконані за наступними проханнями глядачів у кінці концерту. Твір, що особливо сподобався глядачам з концертної програми, можна повторити в тому разі, якщо керівник впевнений, що при повторенні він пройде не гірше першого виконання.

Концертно-виконавську діяльність оркестрового колективу слід планувати. Кількість концертних виступів колективу визначається його художньо-творчими можливостями, рівнем виконавської майстерності, якістю та кількістю підготовленого репертуару. Не можна виступати на концертній естраді з недовченими або погано відрепетируемими творами. Мала кількість концертних виступів так само недоречна, як і надто велика. Практика показує, що підготовлений самодіяльний колектив може виступати близько 5-8 разів на рік.

Кожен концертний виступ колективу повинний бути ретельно підготовлений. Погано підготовлений виступ колективу, мала кількість глядачів у концертному залі породжує розчарування учасників, незадоволеність діяльністю колективу. Невдалий виступ приносить глибокі переживання його учасникам, а іноді призводить і до розпаду колективу. Крім того, кожний концертний виступ колективу має аналізуватися й обговорюватися.

Відразу після виступу педагогу слід обов'язково позитивно оцінити дії оркестрантів, вокалістів, ведучих. Після виконання учасники знаходяться під впливом сценічного хвилювання, і не мають можливості раціонально сприймати вказівки на недоліки виконання. Тому всі зауваження, пов'язані з тим, якою мірою що вдалося чи не вдалося показати на сцені, слід залишити на інший день. Згодом, при детальнішому розборі слід відзначати позитивні складові, звертати увагу на недоліки з метою їх усунення в подальшій концертно-виконавській діяльності.

Однак окрім професійних завдань у музичному виконавстві існує й інший не менш важливий аспект – психологічний. Саме він безпосередньо пов'язаний з психологічною підготовкою виконавця до публічного виступу, яка передбачає вольову саморегуляцію музиканта, засновану на об'єктивному контролі власних дій, гнучкій корекції в міру необхідності. Психологічна підготовка, іншими словами, означає здатність виконавця успішно здійснювати свої творчі наміри в стресовій ситуації виступу перед аудиторією.

Тут величезне значення має стан і настрої виконавця. Від цього залежить віддача залу і сприйняття ним матеріалу. Психологічна підготовка артиста – це серйозне та відповідальне завдання для нього самого: настрої на потрібний емоційний стан, подолання хвилювання тощо.

Нажаль, у навчальному закладі процесу підготовки такого роду в силу різних причин приділяється значно менше уваги, ніж власне виконавській, професійно-технічній готовності до виступу, хоча для молодих, малодосвідчених музикантів вона особливо важлива.

Психологічна підготовка артиста-виконавця до публічного виступу – серйозна, відповідальна і дуже захоплююча робота самого музиканта. Саме ця попередня психологічна підготовка багато в чому допомагає артистові максимальній реалізації його художніх завдань на сцені, допомагає розкрити весь свій творчий потенціал перед аудиторією і отримувати задоволення від свого виступу.

Тільки володіючи упевненістю в своїх силах і усвідомлюючи свою творчу унікальність на глибинному психологічному рівні, можна стати справжнім майстром-творцем, що створює неповторний момент справжнього дива.

Досить складно знайти артиста, який жодного разу не відчув би на собі негативні форми і наслідки сценічного хвилювання. Деякі артисти переживають сильні стреси під час публічних виступів. Природно, що подібні переживання не проходять безслідно, і такий досвід, накопичуючись, негативно позначається на самооцінці людини, позбавляючи його впевненості в собі.

У ході освітньої діяльності педагог вирішує проблему надання допомоги виконавцю/оркестранту в проживанні хвилювання як творчого натхнення, вироблення алгоритму покращення самопочуття при підготовці і в процесі самого виступу.

Є думка про те, що чим більше виконавський досвід і частіше артист виходить на сцену, тим рідше він повинен страждати від різних негативних проявів сценічного хвилювання. Було б чудово, якщо б так було насправді. Дійсно, якщо в особистому досвіді артиста є яка-небудь ситуація, пов'язана з концертною діяльністю і носить психотравматичний характер, то кожного разу, знаходячись у схожих ситуаціях, буде запускатися весь

комплекс негативних стресових станів і моделей поведінки, допомогти позбавитися від яких може тільки професійний фахівець – психолог.

Недостатня готовність до виступу, сумніви в успіху, відсутність віри в себе і свої можливості, здатні діяти по-справжньому руйнівні на творчий потенціал і кар'єру артиста в цілому. У зв'язку з цим важко переоцінити роль педагога, керівника, диригента для молодого артиста. Саме такий фахівець повинен сформувавши загальну сценічну культуру, зуміти створити адекватну та функціональну методику підготовки до публічного виступу для кожного виконавця індивідуально, з урахуванням його психологічних особливостей, а також в цілому оркестрового колективу.

У даній ситуації постає чимало проблем: це хвилювання та підвищена тривожність перед майбутнім виступом, занижена самооцінка з приводу своїх професійних можливостей, страх невдалого виступу, очікування будь-яких технічних ускладнень при публічному виконанні твору, відсутність «творчого запалу» перед виступом тощо.

Підготовка до публічного, концертного виступу будується з багатьох складових і ведеться індивідуально з кожним артистом з урахуванням його психологічних особливостей і можливостей. Щоправда, у складі оркестру такі хвилювання певною мірою можуть нівелюватися загальним позитивним настроєм на успішний виступ.

Говорячи про психологію виконавства та про все, що з цим пов'язано, слід зауважити, що все це стосується, скоріше, окремого виконавця. Керівникові самодіяльного оркестру крім загальнооркестрових репетицій часто доводиться проводити й індивідуальні заняття з оркестрантами. Отже, знаючи проблеми індивідуального характеру, їх легше можна буде спроектувати на оркестровий клас.

Глядацькі аудиторії бувають різні: дружні і не дуже, легкі, колючі, теплі або холодні. Але справжній виконавець створює своїх слухачів. Так само як він кожного разу заново створює твір у момент його виконання.

Щодо виконавської готовності музиканта до концертної діяльності, то вона складається з технічної, виконавської і психологічної підготовки до виступу.

Найуспішнішим є формування у музиканта-виконавця навичок сценічної поведінки та емоційної стійкості з дитячих років, саме в початковий період навчання. Існує точка зору, що музикант-виконавець, часто й успішно виступаючи у дитячі роки, має більш психологічну стійкість в подальшому, простіше справляється з естрадним хвилюванням. Утім, наполягати тільки на цій точці зору навряд чи має сенс, оскільки в біографіях видатних артистів стільки ж свідчень «за» цю точку зору, скільки й «проти».

Щодо дитячого колективу, то тут особлива роль приділяється зовнішнім атрибутам: виходу та відходу зі сцени, оркестровій дисципліні, охайному вбранню, оскільки все це створює відповідне враження глядача про музикантів, їх естетичний та виконавський рівень. Подібні алгоритми поведінки

на сцені повинні ретельно відпрацьовуватися до автоматизму на репетиціях, щоб уникнути збоїв і затримок на сцені.

Вся робота, яка була проведена над музичним твором в класі, вдома чи в репетиційній аудиторії оркестру, проходить «випробування на міцність» в умовах публічного виступу. Тільки концертний виступ визначає і рівень освоєння матеріалу, і ступінь обдарованості виконавця, і його психологічну стійкість, і багато іншого. Безумовно, не можна ставити знак тотожності між успішністю того чи іншого відкритого виступу музиканта-виконавця та його виконавськими якостями. Можливі ситуації, коли добре підготовлений і навіть обдарований виконавець терпить в силу тих чи інших причин сценічне фіаско; або виникають такі ситуації, коли з найкращого боку показати себе може особа не надто яскравої обдарованості.

І разом з тим саме під час виступу перевіряється рішуче все: і комплекс природних музично-виконавських даних, і «технічний» потенціал, і набуті знання, уміння і навички, і стійкість психіки. Концертна діяльність чинить великий вплив на особистість музиканта-виконавця і, на наш погляд, для формування психічного стану творчого підйому під час виступу найбільш цінними є наступні потреби: долучитися до прекрасного, беручи участь у виконавському процесі; потреба у творчому спілкуванні з партнерами по ансамблю і з публікою, а також потреба у самовираженні, в бажанні закарбувати, зберегти, донести до інших людей своє уявлення про музичний художній образ.

Поняття «концертний виступ» включає до себе кінцевий результат виконаної репетиційної роботи, виражений у виконанні музичних творів перед публікою. Концертний виступ пов'язаний з будь-яким навчально-виховним процесом та є своєрідним екзаменом на художню зрілість оркестрового колективу.

Концертна діяльність – постійна або періодична участь у різних концертних виступах, один з найважливіших аспектів роботи, що має величезне значення для творчого зростання його учасників і всього музичного колективу в цілому. Виховання творчої активності учасників будь-якого інструментального колективу також багато в чому пов'язано з концертною діяльністю, як з важливим засобом впливу музичного мистецтва на слухачів.

Значення концертної діяльності в розвитку музиканта важко переоцінити. У ході підготовки до неї перед музикантом-виконавцем важливо визначити шляхи вирішення проблем виконавської та емоційної готовності до творчої публічної діяльності, формування значущих психологічних якостей, вироблення прийомів поведінки на сцені.

Для юних музикантів чи початківців концертні виступи завжди є великим стимулом їх творчої діяльності. Участь у різних концертних виступах сприяє виробленню певних позитивних емоційних і психологічних якостей.

Для успішного формування оптимального концертного стану слід захочувати виступи учнів у звітних концертах, тематичних музичних вітальнях, оглядах, конкурсах і фестивалях. Виступ перед публікою допомагає розкриттю творчих здібностей учасників оркестру, можливо, становленню в майбутньому талановитих артистів. Тут і радість творчості, і гордість за свій колектив, і утвердження себе як особистості.

В історії музичної педагогіки зустрічаються чимало прикладів, які демонструють жваву творчу взаємодію педагогів з учнями в період їх підготовки до публічних виступів. Різні видатні майстри цілеспрямовано й послідовно формували у своїх вихованців любов до сцени за допомогою активного залучення їх до концертного виконавства.

Свого часу славнозвісний режисер і педагог К. Станіславський писав про те, що публічні виступи мають властивість закріплювати, фіксувати те, що відбувається на сцені і всередині самого артиста. Тому як помилки, так і удачі, вчинені на сцені, міцніше закріплюються на публіці.

Від успішності публічних виступів часто залежить майбутнє молодих музикантів, їх подальша творча діяльність. Проблеми групуються у двох основних блоках: професійному та психологічному. Перший з них представлений переважно художньо-інтерпретаторськими та професійно-технічними аспектами: наскільки виконання відповідає авторському задуму; воно надає підстав говорити про його художню змістовність, глибину та творчу переконливість. Безперечно, якісна підготовка до виступу є основою успішності концертної діяльності початківця-виконавця й однією з головних умов мотивації його до подальших занять.

Щодо молодих музикантів, які тільки починають освоювати ази виконавського мистецтва, то їм необхідна професійна допомога та підтримка. У зв'язку з цим зростає значущість педагога, який, крім творчого наставництва, повинен бути здатний вплинути на позитивне ставлення до публічних виступів, закласти основи сценічної культури, допомогти учневі у виборі засобів психологічної підготовки до концерту. У всякому разі, результат буде ефективнішим у тісному творчому контакті з викладачем, який знає тонкощі концертно-виконавської діяльності.

Необхідно відзначити ще один важливий аспект даної проблеми. Виступи на чергових заходах навчального плану в психологічному аспекті наближаються до відкритих концертних заходів. Однак тут, як правило, на перший план виходять суворі академічні вимоги, посилені страхом перед високим рівнем комісії й острахом отримати низький бал за виконання своєї програми. Тому, перебуваючи в ситуації іспиту або заліку, чимало молодих музикантів не мають можливості повною мірою проявити свою творчу індивідуальність. Таким чином, контрольні випробування часто є стимулом з неоднозначним впливом і не завжди сприяють внутрішній позитивній мотивації підлітків та підтримання у них інтересу до виконавської діяльності.

Навпаки, залучення музикантів-початківців до публічних виступів у концертних умовах, не обтяжених екзаменаційними вимогами, більшою мірою сприяє їх творчому зростанню і пробуджує в них бажання виступати. Якщо в першому випадку робота побудована виключно на виконанні обов'язкових творів, передбачених навчальним планом, то у другому – орієнтир спрямований на жваву участь у концертах з вільною програмою, що є кращим засобом активізації творчої мотивації майбутніх музикантів.

У концертній діяльності аж ніяк не можна уникнути проблеми сценічного хвилювання. Отже, декілька слів про аспекти подолання цієї перепони.

Як налаштуватися на потрібний ритм перед виступом і донести до слухача краще, на що здатний, які механізми включити для досягнення успіху на сцені і як виховати в собі любов до спілкування з публікою? Ці питання хвилюють безліч музикантів, чи то початківців, чи тих, хто давно виступає перед публікою як концертний виконавець. Рішення, безсумнівно, криється в підготовчому етапі. Адже день перед концертом проходить інакше, ніж звичний день. Надзвичайно важливо перед концертом створити добрий настрій, заспокоїти виконавців, налаштувати на спілкування з музикою.

На практиці перед педагогом і учнем виникає необхідність вирішення проблеми підвищення виконавської та психологічної готовності музиканта до спілкування з публікою. Зазвичай глядач і слухач із вдячністю ставляться до непростой праці диригента та оркестрантів. Це ставлення ніяк не можна виводити в негативний аспект. Хоча бувають випадки, коли глядач являє собою суворого суддю, буває придирливим, неохочий на оплески. Отже, щоб цього не сталося, необхідно ретельно та сумлінно готуватися до кожного виступу, незалежно від часу, простору та аудиторії.

Основна складність концертного виступу полягає в тому, що виконавець відчуває стрес – сценічне хвилювання. Існує думка, що хвилювання побороти не можна, а можна відволіктися, переключитися на творчі моменти виконання.

Оптимальному концертному стану протистоять два несприятливих для виступу фактори, як естрадна лихоманка та апатія. Сильне хвилювання може проявлятися в напружених і гарячкових рухах, треморі рук і ніг, квапливій мови з проковтуванням слів і окремих складів, а також в акцентованій міміці та жестикуляції.

Основні види хвилювання:

1. Хвилювання-апатія – артист відчуває небажання виходити до глядачів.
2. Хвилювання-паніка – виступ музиканта позбавлений творчого начала, пам'ять підводить виконавця.
3. Хвилювання-підйом – виконавець може перевести сценічне хвилювання в творче натхнення.

Будь-яка форма хвилювання загострюється втому. Не можна, особливо в період підготовки до концерту допускати стану стомлення – як фізичного, так і емоційного. Часто причиною синдрому сценічного хвилювання є відсутність загальної сценічної культури, чіткої й ясної методики підготовки до виступу, і внаслідок цього, слабе уявлення артистом характеру діяльності, і як результат – розгубленість. Музикантові важливо тренувати стійкість до психічних перешкод, що характерні для виконавської діяльності.

Можна запропонувати наступні методи роботи по зниженню концертного хвилювання.

1. Систематичні домашні заняття над творами технічного характеру та репертуаром.

2. Регулярні заняття із застосуванням методу «уявне програвання твору».

3. Початковий період підготовки до відповідального виступу або конкурсу може слугувати момент, коли музикант вивчив програму цілком і стабільно виконує її на пам'ять.

Вивчити програму необхідно не пізніше, ніж за місяць до призначеної дати концерту, оскільки музичний матеріал мусить «устоятися, прижитися» в рефлекторних відчуттях і власному слуховому сприйнятті.

4. Придбання досвіду публічних виступів: виконання музичного репертуару в різноманітних концертах, на різних концертних майданчиках.

5. Єдність інтелектуальної та емоційної сфери артиста: дотримання певного режиму дня перед виступом, грамотний розподіл часу до виступу, організація домашніх занять у цей день, чергування праці та відпочинку. Знаючи час свого виступу, виконавці за кілька днів до нього, щодня, в цей же час налаштовуються на концерт, подумки уявляють сцену та глядачів. Таким чином, виконавець виробляє в собі умовний рефлекс, який сприяє якісному виконанню програми, а також емоційному настрою на виступ.

6. Хороша фізична підготовка надає відчуття здоров'я, сили, витривалості та гарного настрою, прокладає шлях до хорошого емоційного стану під час публічного виступу, позитивно позначається на перебігу розумових процесів, пов'язаних з концентрацією уваги, мислення та пам'яті, так необхідних під час виступу.

7. Рольова підготовка. Сенс цього прийому полягає в тому, що юний виконавець, абстрагуючись від своїх власних особистісних якостей, входить в образ добре йому відомого музиканта, що має успішний досвід публічних виступів, або педагога і починає творити начебто в образі іншої людини.

8. Установка на успіх. Вироблення впевненості у своєму виконанні на сцені.

9. Виконання репертуару в ансамблі.

Використання вище наведених методів по зменшенню концертного хвилювання сприяє тому, що хвилювання переходить на новий рівень і переростає в творче натхнення, тобто під час виконання до музиканта приходить легкість і свобода рухів.

Важливо пояснити виконавцям, що кожен музикант повинен пам'ятати про те, що на сцені всі свої думки треба спрямовувати на осмислення тієї музики, яка буде звучати. Основною думкою має бути музичне виконання, де виконавець виступає посередником між композитором і слухачем. Захопленість виконавським процесом, творчими завданнями, художніми образами музичного твору допомагає виконавцю спрямовувати своє хвилювання в потрібне річище. Неспроста в закулісних кімнатах Малого залу Ленінградської консерваторії колись висів плакат «Хвилюйся не за себе, хвилюйся за композитора!».

Концертна діяльність передбачає планування та організацію концертів в інструментальних, вокальних, хореографічних і в інших жанрах. Така діяльність здійснюється у залах філармоній, будинках культури, актових залах шкіл, вищих навчальних закладів, виховує та культурно просвічує людину.

Перераховані рекомендації не можуть враховувати всіх випадків, що зустрічаються в концертній діяльності оркестру. Тому кожен керівник, з урахуванням диригентського та педагогічного досвіду, знань та підготовки колективу, організовує свою роботу так, ефективно використовуючи репетиційні години, щоб цей довгий і важкий шлях був для учнів шляхом входження в чудовий світ музики.

У висновку слід підкреслити, що всі учасники концертної програми до будь-якого виступу повинні ставитися з почуттям великої відповідальності й розглядати концерт як важливу подію у своєму творчому житті. Навіть коли оркестру нерідко доводиться виступати в різних умовах і не завжди на сцені, перед незначною кількістю слухачів, це не повинно розхолоджувати колектив і негативно позначатися на виконанні. Зустріч з музикою завжди вимагає мобілізації всіх сил і повної творчої віддачі.

Рекомендована література

- Ардов В. Как вести концерт : советы начинающему конферансье. — М. : Госкультпросветиздат, 1955. — 48 с.
- Асафьев Б. Путеводитель по концертам : словарь наиболее необходимых терминов и понятий. — М. : Сов. композитор, 1978. — 200 с.
- Баринов Б. Что должен знать ведущий. — Л. : Б.и., 1959. — 22 с.
- Бернштейн Л. Концерты для молодежи. — М. : Сов. композитор, 1991. — 227 с.
- Бурлаков М. Методика подготовки музыканта-инструменталиста к концертному выступлению. — М. : Городец, 2017. — 131 с.
- Герасимова О. Мастерство ведущего. — Улан-Удэ : ВСГАКИ, 1999. — 79 с.
- Григорьев В. Исполнитель и эстрада. — М. : Классика-XXI, 2006. — 156 с.
- Жарков А. Теория и технология культурно-досуговой деятельности. — М. : МГУКИ, 2007. — 479 с.

- Кадцын Л. Музыкальное искусство и творчество слушателя. — М. : Высш. шк., 1990. — 304 с.
- Казанцева Л. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни. — Астрахань : Изд-во Астрах. гос. консерватории, 2004. — 128 с.
- Капустин Ю. Музыкант и публика. — Л. : Знание, 1976. — 39 с.
- Капустин Ю. Музыкант-исполнитель и публика. — Л. : Музыка, 1985. — 160 с.
- Кленов А. «Почему» в концертном зале. — М. : Музыка, 1981. — 55 с.
- Концертная деятельность любительского эстрадного оркестра / сост. В. Коновалов. — М. : МГУКиИ, 2000. — 21 с.
- Корабельщикова И. История театрально-концертного менеджмента. — Тамбов : Изд. дом ТГУ, 2013. — 143 с.
- Костюк О. Сприймання музики і художня культура слухача. — К. : Наук. думка, 1965. — 122 с.
- Кукурудза Н. Майстерність ведучого. — Ів.-Франківськ : Лілея-НВ, 2010. — 173 с.
- Мельникова Л. Основы организации концертно-просветительской работы в музыкальном учебном заведении. — Магнитогорск : МаГК, 2007. — 131 с.
- Насыпная Г. Пути совершенствования человека средствами музыкальной классики. — М. : Прометей, 2010. — 31 с.
- Новаторов В. Культурно-досуговая деятельность. — Омск : Алт. гос. ин-т культуры. Омский фил., 1992. — 182 с.
- Новаторов В. Организаторы досуга. — М. : Сов. Россия, 1987. — 117 с.
- Психологическая подготовка музыканта к концертному выступлению / сост. О. Рубанова. — Улан-Удэ : ВСГАКИ, 2011. — 31 с.
- Руднева Т., Чванова А. Сценическое амплуа музыканта-исполнителя. — Самара : Самар. ун-т, 2007. — 182 с.
- Семикін В. Естрадне хвилювання (причини виникнення, способи адаптації). — Донецьк : Вебер, 2009. — 104 с.
- Туманов И. Режиссура массового праздника и театрализованного концерта. — М. : Просвещение, 1976. — 88 с.
- Хамель П. Через музыку к себе : как мы познаем и воспринимаем музыку. — М. : Изд. дом «Классика-XXI», 2007. — 248 с.
- Хренов Н. Публика в истории культуры : феномен публики в ракурсе психологии масс. — М. : Аграф, 2007. — 495 с.
- Цуккерман В. Музыка и слушатель. — М. : Музыка, 1972. — 204 с.
- Цыпин Г. Концертная сцена России : Проблемы. Суждения. Мнения. — М. : Моск. антрепренер. муз. агентство «Феникс АРТ», 1993. — 177 с.
- Щербакова Г. Концерт и его ведущий. — М. : Сов. Россия, 1974. — 80 с.

Розділ ІХ

Соціально-психологічні відносини в оркестровому колективі

Чималу допомогу у справі естетичного виховання музикантів та їх творчого ставлення до оркестрового виконавства має слухання музики. Тому окремі заняття слід проводити з прослуховуванням обраних музичних творів у запису видатних солістів, ансамблів та оркестрів. Добре підібрані записи, висока виконавська культура, різноманітність творів, авторів, епох і стилів виховує у оркестрантів добрий смак, манеру гри, розвиває здатність розуміти та відчувати прекрасне, розширює знання з історії музики та виконавства, музичної культури різних народів.

Слухання музики краще всього проводити за темами та циклами:

- як слухати музику;
- інструменти духового та симфонічного оркестрів;
- інструментальна музика, камерна музика, балетна, оперна музика;
- музика епохи Відродження, західна музика;
- українська, російська, радянська музика;
- сучасна музика тощо.

Відносини в колективі, особливо творчому, завжди сповнені несподіванок, непередбачуваності і різних складнощів. Тому необхідно ці проблеми розглядати в двох площинах: особистість (учасник) і колектив, особистість (керівник) та колектив.

Нині ясно, що спроби переробити індивідуальну природу людини часто виявлялися прямолінійними та спрощеними. Особливо це стосується творчого колективу, де кожна людина являє собою індивідуальність.

У зв'язку з цим виникає інша проблема – сумісність в творчому колективі. Проблема сумісності в творчому колективі завжди була актуальною, адже ефективність роботи колективу багато в чому залежить від того, якою мірою досліджені закономірності його розвитку, наскільки правильно керівник діагностує ситуацію і вибирає засоби педагогічного і музичного впливу.

Латинське слово «*collectivus*» перекладають по-різному – натовп, спільне зібрання, об'єднання, група. Відкинувши різні педагогічні тлумачення цього слова, під колективом (оркестром) хотілося б мати на увазі високоорганізовану групу людей, об'єднаних спільною роботою, загальним інтересом. Що ж усіх цих людей об'єднує?

По-перше, це загальна соціально значуща мета. По-друге, спільна сумісна діяльність для досягнення поставленої мети, загальна організація цієї діяльності. По-третє, відносини відповідальної залежності. Між членами колективу встановлюються специфічні відносини, що відображають не тільки єдність мети і діяльності (так зване творче об'єднання), але й єдність пов'язаних з ними переживань і оціночних суджень. По-четверте,

загальний виборний керівний орган. Не заперечуючи провідної ролі диригента, у багатьох оркестрах є рада оркестру, що складається з старости, бібліотекаря, в дитячих колективах – представників батьківського комітету і т.д.

Крім того оркестровий колектив відрізняється й іншими дуже важливими особливостями. Це показники, що відображають внутрішньоколективні атмосферу, психологічний клімат, відносини між членами колективу, а також диригентом і музикантами. Одна з таких характеристик – згуртованість, що характеризує взаєморозуміння, «відчуття ліктя», причетність до колективу. У добре організованих колективах проявляються взаємодопомога і взаємовідповідальність, доброзичливість і безкорисливість, здорова критика і самокритика, змагальність. В іншому випадку без них колектив може втратити всі свої переваги.

У колективі, що має перераховані ознаки, формується інша система відносин до спільної діяльності, до людей, до своїх особистих і суспільних обов'язків. У дружному, згуртованому колективі система відносин визначається розумним поєднанням особистих і суспільних інтересів, умінням підкоряти особисте суспільному.

Психологічна єдність в оркестрі – це єдність психологічних зв'язків і відносин, які можна виразити такими характеристиками: згуртованість колективу, психологічний клімат і активність.

Щодо питання про відносини колективу й особистості, то це один з ключових, і він набуває особливої ваги. Вважалося, що особистість повинна безумовно підкорятися колективу. Зараз доводиться шукати нові, що відповідають духу часу рішення, оскільки оркестр – це не просто колектив, а специфічне об'єднання, де крім педагогічних цілей існують і специфічні: творчі, музичні.

Процес включення учасника оркестру в систему колективних відносин складний, неоднозначний, нерідко суперечливий. Перш за все, необхідно відзначити, що він глибоко індивідуальний. Оркестранти, майбутні члени колективу, відрізняються один від одного станом здоров'я, зовнішністю, рисами характеру, ступенем товариськості, знаннями, вміннями, багатьма іншими рисами та якостями. Тому вони по-різному входять в систему колективних відносин, викликають неоднакову реакцію з боку оркестрантів, справляють зворотний вплив на колектив.

Положення особистості в системі колективних відносин найістотнішим чином залежить від її індивідуального соціального досвіду. Зіткнення протилежних ліній поведінки, індивідуальних поглядів призводить, як правило, до різних, не завжди передбачуваних результатів. Таке, на жаль, часто зустрічається в творчих колективах.

Як складуться відносини особистості та колективу, залежить не тільки від особливостей самої особистості, але і від колективу. Найбільш сприятливо, як стверджує досвід, відносини складаються там, де колектив

вже досяг високого рівня розвитку, де він представляє силу, засновану на традиціях, громадській думці, авторитеті самоврядування. Такий колектив порівняно легко встановлює нормальні відносини з тими, хто до нього входить.

Кожна людина з більшою або меншою енергією прагне до самоствердження в колективі, до того, щоб зайняти в ньому сприятливе для себе положення. Але далеко не всім це вдається – заважають суб'єктивні й об'єктивні причини. Не кожному в силу своїх природних можливостей вдається домогтися видимих успіхів, подолати сором'язливість, критично осмислити розбіжності в ціннісних та професійних орієнтаціях з колективом.

Науковими дослідженнями виділені три найпоширеніші моделі розвитку відносин між особистістю і колективом:

- 1) особистість підкоряється колективу (конформізм);
- 2) особистість і колектив знаходяться в оптимальних відносинах (гармонія);
- 3) особистість підкоряє собі колектив (нонконформізм).

У кожній з цих загальних моделей виділяється безліч ліній взаємин, наприклад: колектив відкидає особистість; особистість відкидає колектив; співіснування за принципом невтручання і т. д.

Згідно *першої* моделі особистість може підкорятися вимогам колективу природно і добровільно, може поступатися колективу як зовнішній силі, що перевершує, а може намагатися й далі зберігати свою незалежність і індивідуальність, підкоряючись колективу лише зовні, формально. Якщо очевидно прагнення увійти в колектив, особистість схиляється до цінностей колективу, приймає їх. Колектив «поглинає» особистість, підпорядковує її нормам, цінностям і традиціям своєї життєдіяльності. Так часто і буває в оркестрових колективах.

За *другою* лінією поведінки можливі різні шляхи розвитку подій:

- 1) особистість зовні підкоряється вимогам колективу, зберігаючи внутрішню незалежність;
- 2) особистість відкрито «бунтує», пручається, конфліктує. В оркестрі в таких випадках найчастіше прощаються з недбайливим учасником, який не бажає підкорятися загальним правилам даного колективу, оскільки така поведінка часто зводить нанівець всі творчі досягнення. У навчальних колективах, на жаль, доводиться терпіти недбайливого учасника. Іноді багато диригентів миряться з таким оркестрантом на репетиціях, але не допускають його до виступів на концертній естраді.

Ідеал взаємин – гармонізація особистості та колективу. Кожен член колективу зацікавлений в існуванні дружного тривалого об'єднання, як учасник – колектив, так і керівник – колектив.

Типова модель відносин особистості та колективу, характерна для більшості творчих колективів, – співіснування. Але часто особистість і ко-

лектив співіснують, дотримуючись формальних відносин, називаючись при цьому колективом, але не будучи їм по суті. У більшості випадків у колективі встановлюється подвійна система цінностей, подвійне поле моральної напруги, коли в рамках організованої діяльності між учасниками встановлюються позитивні відносини, а при неорганізованій – вони залишаються негативними. Це пов'язано з тим, що деякі оркестранти не можуть проявити в колективі свою індивідуальність, а змушені грати нав'язані ролі. Там, де вдається розширити діапазон ролей, музиканти знаходять такі позиції в колективі, що задовольняють їх, і їхнє становище в системі відносин стає більш сприятливим. Правда, подібні відносини мало підходять до творчих колективів, оскільки там необхідна все-таки хоч якась гармонія відносин, інакше творчість набуватиме примусового характеру.

Третя модель взаємин особистості з колективом, коли особистість підкоряє собі колектив, зустрічається не часто. Тим не менш, з огляду на діяльність так званих неформальних лідерів, а, отже, і наявність подвійних, а нерідко і потрійних систем цінностей і відносин, цю модель можна ігнорувати. Яскрава особистість, її індивідуальний досвід можуть в силу тих чи інших причин виявитися привабливими в очах членів колективу. Ця привабливість найчастіше обумовлена або особистісними якостями, або високою професійністю. В такому випадку соціальний досвід колективу може змінитися. Цей процес може мати двоїстий характер і призводити як до збагачення соціального досвіду колективу, так і до збіднення його, якщо новий кумир стає неформальним лідером і орієнтує колектив на нижчу систему цінностей, ніж та, яку колектив уже досяг. І все-таки щось подібне – рідкісний гість у творчих колективах. Оркестрант або зобов'язаний підкоритися загальним правилам, диригенту, або покинути колектив.

Зрозуміло, розглянутими моделями не вичерпується все величезне різноманіття відносин особистості та колективу, до аналізу якого в кожному конкретному випадку треба підходити у всеозброєнні знання психологічних механізмів мотивації діяльності й поведінки особистості, а також закономірностей соціальної педагогіки та психології.

Музика – це, перш за все, емоції, тому емоційні стани в оркестрі мають функцію згуртування та об'єднання. Колективні емоційні переживання можуть справляти функцію впливу психологічного тиску на людей.

Педагогічне керівництво колективом. Колектив безперервно змінюється, тому що безперервно змінюються люди, що його утворюють. Процес розвитку колективу аж ніяк не стихійний, а педагогічно керований.

Оптимізація управління творчим колективом пов'язана з розробкою критеріїв, що характеризують рівень розвитку колективу і положення оркестранта в системі колективних відносин. Найважливіша умова такої оптимізації – інтеграція виховних впливів, що чиняться на колектив, в єдину систему, забезпечуючи безперервність цих процесів.

Така інтеграція досягається шляхом:

- 1) використання комплексу педагогічних впливів на колектив;
- 2) постійної та багатосторонньої турботи членів колективу один про одного в повсякденному житті;
- 3) створення таких ситуацій в житті колективу, що сприяють його позитивному впливу на окремих членів;
- 4) розширення функцій студентського/учнівського самоврядування;
- 5) об'єднання зусиль всіх тих, хто бере участь в роботі з колективом.

У практиці педагогічного управління творчим колективом необхідно дотримуватися наступних важливих правил:

1. Розумно поєднувати педагогічне керівництво з природним прагненням оркестрантів до самостійності, незалежності, бажанням проявити свою ініціативу та самодіяльність. Критично дозувати педагогічний вплив, уважно стежачи за реакцією учнів. При негативному сприйнятті треба негайно змінити тактику, шукати інші шляхи, вибирати посильні цілі, видимі та зрозумілі кожному члену колективу.

2. Колектив – динамічна система, він постійно змінюється, розвивається, міцніє. Тому педагогічне керівництво ним також не може залишатися незмінним. Починаючи як одноосібний організатор колективу на першій стадії його розвитку, педагог/диригент у міру розвитку колективу поступово змінює тактику управління, розвиває демократію, самоврядування, громадську думку і на вищих стадіях розвитку колективу вступає у відносини співпраці з вихованцями.

3. Формалізм – найлютіший ворог виховання. Перебудова управління колективом полягає не тільки в перегляді цілей і змісту колективістського виховання, які набувають особистісної спрямованості, але також і в зміні об'єкта педагогічного управління. Не треба забувати, що пріоритет цінностей формує педагог: які ідеали він пропонує своїм вихованцям, такі якості у них і формуються.

4. Показник правильного керівництва – наявність в колективі спільної думки.

5. Демократизація виховання не означає скасування контролю за виконанням членами колективу своїх обов'язків.

6. Психологічні дослідження показали, що міжособистісні відносини в колективі мають багаторівневу структуру. Перший рівень утворює сукупність міжособистісних відносин безпосередньої залежності. Вони проявляються в емоційній привабливості або антипатичності, спільності, скрутності або легкості контактів, збігу або розбіжності смаків, більшою чи меншою сугестивністю. Другий рівень утворює сукупність міжособистісних відносин, змістом колективної діяльності і цінностями колективу. На цьому рівні відносини між членами колективу проявляються як відносини між учасниками спільної діяльності, товаришами по навчанню, спорту, праці, відпочинку. Третій рівень утворює систему зв'язків, що ви-

ражають ставлення до предмету колективної діяльності: мотиви, цілі колективної діяльності, ставлення до об'єкта діяльності, соціальний зміст колективної діяльності.

7. Одна з причин несприятливого положення учнів в системі колективних відносин – неадекватність виконуваних ними ролей реальним можливостям.

8. Дослідження показали, що сприятливе чи несприятливе положення в колективі оркестранти займають вже в початковий період свого перебування в колективі, і в подальшому воно виявляється для більшості музикантів стабільним.

9. Положення оркестранта в колективі залежить також від норм і стандартів прийнятих в оркестрі відносин. Один і той же учасник в одному колективі може опинитися в сприятливому, а в іншому – в несприятливому становищі.

10. На положення оркестранта досить відчутно впливає зміна характеру діяльності в колективі. Тоді з'являються нові лідери, які займають в силу своєї компетентності провідне становище, тим самим відразу і набагато підвищуючи свій престиж. Вдумливий керівник постійно піклується про зміну характеру і вид колективної діяльності, що дозволяє вводити музикантів у нові відносини.

Необхідно розрізняти творчий колектив від інших видів колективів. Можна виділити ознаки цих відмінностей:

- творчість кожного члена колективу, є умова творчості всього колективу;
- подвійність (дуалізм) творчого колективу полягає в тому, що творчість вимагає індивідуалізації, в той час як колектив культивує конформність (зміна в поведінці або думці людини під впливом реального чи уявного тиску з боку іншої людини або групи людей);
- лідер творчого колективу поєднує функції лідера формального і неформального.

Існування «виконавських колективів» емпірично зафіксовано досить давно. Виконавські колективи, залишаючись такими, отримали загальне найменування – «творчих». Іноді їх ще називають за належністю до того чи іншого виду мистецтва: «симфонічні», «камерні», «оперні», «балетні», «театральні». Тобто один і той же колектив може одночасно називатися – симфонічним, творчим і виконавським. Творчість, субстанція невлонима і виміру не піддається. І сказати, що ось цей колектив «творчий», а цей «не творчий», не завжди представляється можливим. Але, тим не менш, передбачається, що всі виконавські колективи творчі або, принаймні, намагаються вирішувати творчі завдання. І по факту: творчий колектив – це люди творчих професій, зібрані для вирішення творчих завдань.

Які відмінності, і чи існують вони в структурі, організації, управлінні творчого колективу від інших видів колективу? Творчий колектив існує як

колектив і має неоднозначну структуру. Учасники, члени колективу втілюють одночасно дві функції: професійну – «творець» і соціальну – «громадянин». І якщо права і обов'язки першого не строго визначені в зв'язку невизначеністю рівня творчості, то другий захищений усіма формальними законами держави і відкритий дії неформальних законів групи. Склалося історично, що творчий колектив керується саме людиною, відповідальною за творчу реалізацію функцій даного колективу.

Творчі (виконавські) колективи складаються з підгруп, визначених виконанням. В оркестрі існують групи, необхідні для функціонування його, саме, як оркестру: струнні, духові, ударні і т.д. У драматичних, оперних, балетних колективах існують властиві лише їм функціонально необхідні групи. Для досягнення цілей творчого колективу його лідеру/диригенту повинна бути зрозуміла структура колективу, закономірності утворення в ньому неформальних груп, які або допомагають, або перешкоджають діяльності творчого колективу.

Таким чином, специфіка творчого колективу полягає в наступному:

1. Творчий колектив завжди замикає своєю колективною творчістю колись і кимось розпочатий творчий процес, незалежно від часу і імені зачинателя.

2. Творчий колектив завжди створює власну інтерпретацію виконуваного.

3. Лідер творчого колективу зобов'язаний поєднувати лідерство формальне і неформальне.

4. Кожен учасник творчого колективу, який реалізує загальний для всіх творчий задум, таким чином проявляє своє індивідуальне творче начало.

Щодо стилю керівництва, то розрізняють такі:

- *Демократичний* стиль розвиває товариськість і довірливість взаємин, дружність. При цьому немає відчуття нав'язування рішень ззовні, «зверху».

- *Авторитарний* стиль зазвичай породжує ворожість, покірність і запобігливість, заздрість і недовіру.

- *Стиль потурання* має своїм наслідком низьку продуктивність і якість роботи, незадоволеність спільною діяльністю. Стиль потурання може бути прийнятний лише в деяких творчих колективах.

Рекомендована література

- Андреев В. Диалектика воспитания и самовоспитания творческой личности : основы педагогики творчества. — Казань : Изд-во Казан, ун-та, 1988. — 236 с.
- Аронов А. Загадки творчества. — М. : Междунар. пед. акад., 2004. — 170 с.
- Басин Е., Крутоус В. Философская эстетика и психология творчества. — М. : Гардарики, 2007. — 287 с.
- Бердяев Н. Смысл творчества. — М. : АСТ ; Х. : Фолио, 2002. — 679 с.
- Богоявленская Д. Интеллектуальная активность как проблема творчества. — Ростов н/Д : Изд-во Ростов. ун-та, 1983. — 173 с.

- Богоявленская Д. Психология творческих способностей. — М. : Academia, 2002. — 317 с.
- Богоявленская Д. Пути к творчеству. — М. : Знание, 1981. — 96 с.
- Волков И. Учим творчеству. — М. : Педагогика, 1988. — 94 с.
- Галин А. Личность и творчество. — Новосибирск : Кн. изд-во, 1989. — 326 с.
- Голицын Г. Информатизация и творчество. — М. : Русск. мир, 1997. — 303 с.
- Гольдентрихт С. О природе эстетического творчества. — М. : Изд-во МГУ, 1977. — 248 с.
- Григор'єва В. Методика формування творчого мислення учнів початкової школи у процесі мистецької діяльності. — Бердянськ : Ткачук О.В., 2011. — 237 с.
- Грузенберг С. Гений и творчество. — Л. : Сойкина, 1924. — 254 с.
- Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации. — Новосибирск : Наука, 1982. — 441 с.
- Дуткевич Т. Психологія творчості. — Кам'янець-Подільський : Вид. ПП Мошак М.І., 2003. — 136 с.
- Ержемский Г. Психология дирижирования. — М. : Музыка, 1988. — 264 с.
- Зайцев В. Биоритмы творчества. — Л. : Знание, 1989. — 31 с.
- Ильин Е. Психология творчества, креативности, одарённости. — СПб : Питер, 2009. — 304 с.
- Интуиция. Логика. Творчество / под ред. М. Панова. — М. : Наука, 1987. — 175 с.
- Исследование проблем психологии творчества / отв. ред. Я. Пономарев. — М. : Наука, 1983. — 336 с.
- Каган М. Морфология искусства : историко-теор. исслед. внутреннего строения мира искусств. — Л. : Искусство, 1970. — 348 с.
- Клименко В. Психологія творчості. — К. : Центр навч. літ., 2006. — 480 с.
- Кучерявий О. Педагогіка і психологія дитячої творчості / Інститут змісту та методів навчання ; Донецький держ. ун-т. — К., 1998. — 156 с.
- Левин В. Воспитание творчества. — М. : Знание, 1977. — 63 с.
- Левченко О., Деревянко К., Левченко А. Творчество и креатотерапия. — Луганск : Изд-во Восточноукр. гос. ун-та, 1998. — 307 с.
- Лук А. Психология творчества. — М. : Наука, 1978. — 127 с.
- Лук А. Юмор, остроумие, творчество. — М. : Искусство, 1977. — 184 с.
- Максимова С. Творчество : созидание или деструкция? — М. : Акад. Проект, 2006. — 222 с.
- Максимчук Н. Психологія дитячої обдарованості. — Кам'янець-Подільський : Медобори, 2003. — 122 с.
- Мейлах Б. Процесс творчества и художественное восприятие. — М. : Искусство, 1985. — 318 с.
- Мищенко Л. Психологія творчості. — Ів.-Фр. : Гостинець, 2007. — 448 с.
- Нефедова Е. Творчество как социокультурный феномен. — Тамбов ; М. : Изд-во ТГУ, 2000. — 56 с.
- Пonomарев Я. Психология творческого мышления. — М. : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1960. — 352 с.
- Пonomарев Я. Психология творчества. — М. : Наука, 1976. — 303 с.
- Психологія особистості : слов.-довід. / за ред. П. Горностая, Т. Титаренко. — К. : Рута, 2001. — 320 с.
- Растянников А., Степанов С., Ушаков Д. Рефлексивное развитие компетентности в совместном творчестве. — М. : ПЕР СЭ, 2002. — 319 с.
- Розин В. Мышление и творчество. — М. : ПЭР СЭ, 2006. — 360 с.
- Роменец В. Психологія творчості. — К. : Либідь, 2004. — 286 с.
- Ромодин А. Человек творящий. Музыкант в традиционной культуре. — СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 2009. — 279 с.

- Судакова Н., Сапельников Д., Попова М. Творчество в контексте культурфилософского осмысления и педагогического моделирования мировоззрения личности. — М. : Буки Веди, 2016. — 183 с.
- Творчество в искусстве – искусство творчества / ред. Л. Дорфман. — М. : Наука, Смысл, 2000. — 549 с.
- Тимошенко Л. Космические загадки творчества. — М. : Амрита-Русь, 2010. — 334 с.
- Туриніна О. Психологія творчості. — К. : МАУП, 2007. — 160 с.
- Шевырев А. Технология творческого решения проблем. — Белгород : Крестьян. дело, 1995. — 208 с.
- Шумилин А. Проблемы теории творчества. — М. : Высш. шк., 1989. — 141 с.
- Шумилин А. Творчество : о сути и пути его тернистом. — СПб. : Изд-во политехн. ун-та, 2011. — 713 с.
- Юсов Б., Ильченко В., Левченко О. Личность и творчество. — Луганск : Пресса, 1997. — 157 с.

Розділ X

Самостійна робота студента (СРС)

Важливе місце у навчальній роботі вищого навчального закладу посідають різноманітні види занять, кожен з яких має свої завдання. Але головне, що їх об'єднує, забезпечення умов для самостійної роботи студента, оволодіння раціональними й ефективними методами пізнання.

У самому слові «студент» (лат. *student* – той, хто вчиться) вже закладена потреба наполегливої самостійної роботи над оволодінням глибокими знаннями.

Курс «Методика роботи з оркестром» є курсом, який дає не тільки опанування диригентського мистецтва в усіх його іпостасях, а й практичного втілення накопичених знань як в індивідуальному класі по диригуванню, так і в практичних заняттях оркестрового класу.

В умовах переходу людства до інформаційно-технологічного суспільства, до суспільства знань даремно сподіватися, що за роки навчання у ВНЗ можна запастися потрібними знаннями на все життя. Зміст знань оновлюється надзвичайно швидко, а тому головним завданням вищої школи поряд із задоволенням потреб особи в інтелектуальному, культурному й моральному розвитку є оволодіння майбутнім фахівцем ефективними та раціональними методами самостійної роботи відповідно до особливостей конкретного фаху, підготовка його до участі у процесі безперервної освіти. Розв'язання цих завдань впливає із природної сутності людини, з особливостей і закономірностей її мисленевої діяльності.

Враховуючи, що в сучасному світі вища освіта стає одним із обов'язкових етапів у житті людини і кожен повинен навчитися самостійно здобувати знання впродовж життя, значно зростає роль ВНЗ у навчанні студента самостійно вчитися. Отже, самостійна робота, яка є суттєвим елементом навчального процесу поряд з аудиторним навчанням, набуває великого значення.

Самостійна робота студента – це навчальна діяльність студента, яка планується, виконується за завданням, під методичним керівництвом і контролем викладача, але без його прямої участі.

Види СРС можуть бути найрізноманітнішими: підготовка до аудиторних занять (лекцій, лабораторних, практичних, семінарів), заліків, іспитів, до різних видів атестацій, виконання рефератів, курсових, кваліфікаційних, дипломних робіт і проектів.

У випадку практичних занять у оркестровому класі самостійна робота спрямовується в залежності від тих завдань, що постають перед студентом. Оскільки діяльність студента спрямована на опанування багатьох необхідних навичок роботи в оркестровому класі, то, по-перше, це досконале знання того твору, який вивчається: епоха, композитор, можливо програма; по-друге, детальний розбір оркестрових труднощів, творів за формою,

тональним планом, тематизмом; по-третє, при необхідності (узгоджується із викладачем) прослуховуються записи твору, який вивчається, аналізується авторська концепція, яка приймається чи частково змінюється. І, по-четверте, неприємна, але необхідна копітка робота з нотним матеріалом на предмет безпомилкового тексту, наявності цифр чи літер, одноманітності штрихів, динамічних позначень тощо.

У сучасній вищій школі роль викладача все більше зводиться до організації пізнавальної діяльності студентів. Пізнання студент повинен здійснювати сам. Це має принципове значення. Тільки знання, здобуті власною працею, є міцними, глибокими та дієвими. Лише шляхом напруженої мозкової діяльності можна досконало оволодіти навчальним предметом.

СРС формує навички самостійної діяльності взагалі, що є конче необхідним у будь-якій професійній діяльності, виробляє здатність самостійно приймати відповідальні рішення, знаходити оптимальний вихід зі складних ситуацій. Таким чином, СРС відіграє ще й значну виховну роль. Вона формує самостійність як важливу рису характеру, що посідає провідне місце в структурі особистості сучасного фахівця.

Ефективність самостійної роботи зумовлюється сформованістю пізнавальних мотивів. Пізнавальні потреби, що спонукають до самоосвіти, формуються в активній самостійній пізнавальній діяльності людини, яка має бути суспільно значущою для особистості.

Для того, щоб самостійна робота була ефективною, студент має глибоко усвідомити необхідність, мету та подальшу корисність для себе. Обов'язковими умовами успішного виконання СРС є точне та конкретне визначення завдання, його мотивування, наявність і знання студентом методики виконання, строки, форми та види контролю, надання консультативної допомоги викладачем.

Матеріали для самостійної роботи, її обсяги, згідно навчального плану, добираються викладачем, він же визначає графіки, строки виконання, форми контролю, розробляє систему завдань, списки обов'язкової та додаткової літератури, за необхідності фонографічний матеріал.

До кожної теми курсу має подаватися література, що диференціюється згідно розділів програми. Студент повинен самостійно проробляти подану літературу та готуватися до семінарських і практичних занять. Крім того, ця література надасть можливість підготуватися до складання тестів, заліку чи іспиту.

Для того щоб завдання для самостійної роботи могли бути виконаними, треба, щоб вони відповідали умовам, а саме: були доступними й зрозумілими для студента, містили елементи новизни, надавали можливість коригувати та контролювати їх виконання.

Бібліотеки України мають більшість пропонованої літератури, і студент може ознайомитися з нею. Та література, яка відсутня в бібліотеках, надає

можливості студентів або шукати шляхи ознайомлення з такою літературою, або мати уяву про те, що взагалі існує література з необхідної тематики. В такому разі майбутні керівники оркестрових колективів повинні занотувати необхідні вихідні дані, оскільки певна проблематика може виникнути у подальшій самостійній роботі після закінчення вищого навчального закладу. Чималу допомогу може також надати Інтернет та офіційні сайти крупних бібліотек світу.

СРС з літературними та нотними джерелами навчить студента правильно та ефективно працювати з необхідним бібліографічним матеріалом, збагатить його та надасть можливості використати необхідні знання у подальшій професійній роботі як керівником оркестрового колективу, так і на викладацькій ниві.

Отже, навчання у ВНЗ – це створення надійного фундаменту для подальшої самостійної пізнавальної діяльності протягом усього життя. Внаслідок копіткої пізнавальної роботи випускник повинен отримати надійний компас, що допоможе йому впевнено рухатися в морі знань, вибирати з них найголовніше, найсуттєвіше відповідно до потреб професійної діяльності.

Рекомендована література

- Абакшенок А. Психологические особенности самостоятельной работы в классе дирижирования. — Л. : Музыка, 1985. — 184 с.
- Бурназова В. Виконавська самостійність музикантів-інструменталістів. — Бердянськ : БДПУ, 2012. — 186 с.
- Євсеєнко О. Організація самостійної роботи студентів на початковому етапі навчання в класі диригування. — Луганськ : Альма-матер, 2006. — 69 с.
- Журавська Н. Методика самостійної роботи студентів вищої школи. — К. ; Ніжин : Лисенко М. М., 2013. — 451 с.
- Корноухов М. Развитие умений самостоятельного редактирования авторского нотного текста у учащихся-музыкантов. — Вел. Новгород : Новгород. гос. ун-т им. Я.р. Мудрого, 2007. — 53 с.
- Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. — М. : Классика-XXI, 2009. — 128 с.
- Откидач В. Історія та теоретичні основи диригування. — Х. : Форт, 2014. — 134 с.

Додатки

1. Теми рефератів та методичні рекомендації по їх виконанню

Реферат – це короткий виклад змісту книги, статті, кількох робіт по загальній тематиці, а також доповідь з таким викладом.

Для оцінки реферату головними є вступ, в якому міститься загальна характеристика роботи, і висновок, де підводяться підсумки дослідження. Студенти, чиє майбутнє може бути пов'язано з наукою, повинні знати, що відповідно до вимог, що пред'являються до подібного роду праць, загальна характеристика роботи включає такі обов'язкові пункти:

Зміст;

Вступ (постановка проблеми, пояснення вибору теми, її значення, актуальності, визначення мети і завдання реферату, наукова новизна і практична значущість дослідження, стисла характеристика використаної літератури);

Основна частина (кожна проблема або частини однієї розглядається в окремих розділах реферату та є логічним продовженням один одного);

Висновок;

Список використаної літератури (не менше 8-10 джерел).

Рекомендований обсяг реферату 15-20 сторінок комп'ютерного набору, шрифт 14, Times New Roman, інтервал полуторний, поля зліва широкі, для підшивки або плетіння.

Композиція реферату – це послідовність розташування основних частин. Традиційно основними її елементами є такі:

1. Титульний лист
2. Зміст
3. Вступ
4. Основна частина
5. Висновок
6. Список використаної літератури
7. Додатки (при необхідності)

Написання рефератів в рамках вивчення курсу «Методика роботи з оркестром» може бути використано в якості форми здачі заліку/іспиту або іншої проміжної атестації. Крім того, робота над рефератом систематизує і стимулює читання методичної літератури.

Робота над рефератами в ході вивчення дисципліни корисна ще й в плані практики написання рефератів, що, безумовно, принесе користь в подальшій підготовці до підсумкового Державного іспиту, де крім диригування оркестром можлива і задача теоретичної частини іспиту у формі захисту теоретичної роботи або свого інструментування.

Успішний захист реферату на будь-якому проміжному або підсумковому контролі можливий тільки за умови набуття відповідних умінь і навичок протягом усього періоду навчання у вузі. До них відносяться: вміння працювати з каталогами, вибирати потрібне інформаційне джерело, фіксувати прочитане; здатність до наукового обґрунтування, критичного осмислення і творчого застосування певних концепцій; навички складання плану, тез, конспектів, рецензій, рефератів, як однієї з початкових форм дослідницької роботи. Крім того, студент повинен володіти в достатній мірі понятійним апаратом наукового дослідження, вміти охарактеризувати проблему, узагальнити зібраний матеріал, зробити стислий огляд літератури на задану тему, поставити завдання, сформулювати необхідні висновки і, врешті-решт, правильно оформити написану роботу.

Оволодіння цими вміннями необхідно не тільки для навчальної діяльності на етапі бакалаврату або магістратури, але й для всієї подальшої роботи у професійному житті, тому що і педагог, і виконавець повинні вміти осмислювати власну діяльність з наукових позицій з метою постійного підвищення свого професійного рівня, користуватися науковими знаннями для аналізу та вдосконалення своєї роботи.

У навчальному процесі реферат – це огляд літератури з досліджуваної проблеми. Отже, головне, що повинен показати студент, – це вміння працювати з літературою, починаючи з її пошуку і закінчуючи оформленням списку використаних джерел. Реферат – це самостійна науково-дослідна робота студента, де автор розкриває суть досліджуваної проблеми; наводить різні точки зору, а також власні погляди на неї. Тематика рефератів зазвичай визначається викладачем.

Реферат не виключає суб'єктивних моментів, принесених творчою індивідуальністю студента, бо в ньому присутні такі факти, як його знання і особистий досвід, погляди і захоплення, обумовлені певними умовами його професійної діяльності. Своєрідність реферату проявляється також і в тому, що в ньому студент упорядковує на власний розсуд накопичені наукові факти і доводить наукову цінність або практичну значимість тих чи інших положень.

Структура реферату повинна сприяти правильному розкриттю теми, тобто повинна бути правильно обрана послідовність викладу матеріалу.

Ефективність наукової роботи в найбільшій мірі залежить від того, наскільки її текст відповідає критеріям цілісності, системності та зв'язності, а також критерієм пропорційності його частин.

2. Орієнтовні питання до форми контролю

Історія розвитку інструментальних оркестрів.

Концертна діяльність творчого колективу.

Інструментальний склад оркестрів.

Виконавський ансамбль. Способи досягнення виразності виконання музичного твору.

Професійна характеристика керівника творчого колективу.

Репертуар творчого колективу. Принцип підбору.

Передрепетиційна підготовка диригента оркестру. Завдання та організація репетиційного процесу.

Основні типи оркестрової фактури, співвідношення її елементів.

Ансамбль в роботі над штрихами, виконавськими прийомами. Робота над фразуванням, артикуляцією.

Робота над динамікою в творчому колективі. Досягнення тембрової виразності.

Виховання художнього смаку на заняттях творчого колективу.

Основні принципи репетиційного процесу. Види оркестрових репетицій.

Основні педагогічні принципи, що визначають методiku підбору і застосування репертуару. Добір репертуару для колективів початкового рівня розвитку.

Дитячий творчий колектив, стадії його розвитку.

Організація і методика роботи на прикладі початківця оркестру.

Основні методичні прийоми оркестрових репетицій.

Налаштування оркестру.

Методика проведення занять в класі ансамблю.

Роль керівника творчого колективу як диригента оркестру. Техніка диригування.

Добір репертуару для дитячого творчого колективу. Принципи його комплектування.

Оволодіння практичними навичками гри на окремих інструментах. Перехід до занять по школах, самовчителях і хрестоматіях.

Освоєння технічних навичок і різних прийомів гри на окремих оркестрових інструментах. Спільна гра на інструментах.

Підготовка до оркестрової гри. Підготовка до перших виступів.

Концертна діяльність творчого колективу.

3. Школи гри на окремих інструментах

Бас-гітара

- Ариєвич С. Практическое руководство игры на бас-гитаре. — М. : Музыка, 1988. — 160 с.
Ариєвич С. Хрестоматія гри на бас-гітарі. — М. : Сов. композитор, 1989. — 134 с.
Бас-гітара для починаючих / сост. и авт. предисл. К. Смолин. — М. : Смолин К.О., 2008. — 87 с.
Морген Л. Школа-самоучитель игры на бас-гитаре. — М. : Сов. композитор, 1989. — 104 с.
Онищенко Е. Базовая техника джазового басиста. — М. : Пробел-2000, 2012. — 96 с.
Пикоу П. Играем на бас-гитаре. — М. : Смолин К.О., 2008. — 50 с.
Пфайффер П. Бас-гітара для «чайників». — М. : Диалектика, 2017. — 379 с.
Смирнов В. Школа гри на бас-гітарі. — М. : Крипто-логос, 2001. — 61 с.
Филиберто Р. Школа гри на бас-гітарі. — М. : Смолин К.О., 2008. — 48 с.

Валторна

- Пилипчак В. Школа гри на валторні. — Рівне : Волин. береги, 2006. — 62 с.
Полех В. Школа гри на валторні. — М. : Музыка, 2000. — 142 с.
Солодуев В. Школа гри на валторні. — М. : Музгиз, 1960. — 272 с.
Шоллар Ф. Школа гри на валторні. — М. : Музыка, 2000. — 142 с.
Янкелевич А. Школа гри на валторні. — М. : Музыка, 1970. — 140 с.

Виолончель

- Дружинин А. Виолончель : основы теории и техники игры. — М. : Т-во скоропеч. А.А. Левенсон, 1917. — 91 с.
Сапожников Р. Обучение начинающего виолончелиста. — М. : Музыка, 1978. — 104 с.
Сапожников Р. Первоначальное обучение виолончелиста. — М. : Музгиз, 1962. — 94 с.
Струве Б. Пути начального развития юных скрипачей и виолончелистов. — М. : Музгиз, 1952. — 228 с.
Чахвадзе В. Технология исполнения пиццикато на виолончели. — Ташкент : Яни, 1998. — 164 с.

Гобой

- Назаров Н. Школа гри на гобое. — М. : Музгиз, 1959. — 294 с.

Кларнет

- Гурфинкель В. Школа гри на кларнеті. — К. : Мистецтво, 1965. — 232 с.
Диков Б. Школа гри на кларнеті системи Т. Бема. — М. : Сов. композитор, 1975. — 180 с.
Петров В. Школа гри на кларнеті французської системи : ч. 1. — М. : МГК, 2009. — 180 с.
Петров В. Школа гри на кларнеті французської системи : ч. 2. — М. : МГК, 2009. — 265 с.

Постикян В. Школа игры на кларнете : ч. 1. — Ереван : Советакан грох, 1976. — 155 с.
Постикян В. Школа игры на кларнете : ч. 2. — Ереван : Советакан грох, 1980. — 176 с.
Розанов С. Школа игры на кларнете : ч. 1. — М. : Музыка, 1996. — 133 с.
Розанов С. Школа игры на кларнете : ч. 2. — М. : Музыка, 1990. — 158 с.
Тимоха Н. Начальная школа игры на кларнете. — К. : Муз. Україна, 1971. — 128 с.

Контрабас

Бездельев В. Новые приемы игры на контрабасе. — М. : Музыка, 1969. — 116 с.
Исполнительское искусство : виолончель, контрабас / ред.-сост. Б. Талалай. — М. : РМПИ, 1988. — 152 с.
Милушкин А. Школа игры на контрабасе : ч. 1. — М. : Музгиз, 1961. — 140 с.
Милушкин А. Школа игры на контрабасе : ч. 2. — М. : Музгиз, 1962. — 192 с.
Морген Л. Школа-самоучитель игры на контрабасе в эстрадном ансамбле. — М. : Сов. композитор, 1970. — 64 с.
Развитие исполнительских навыков в классе контрабаса / сост. А. Михно. — М. : Б.и., 1988. — 32 с.
Раков Л. Школа начального обучения игре на контрабасе. — М. : Музыка, 1986. — 120 с.
Савченко Н. Школа игры на контрабасе : ч. 1. — Тб. : Цодна, 1959. — 191 с.
Савченко Н. Школа игры на контрабасе : ч. 2. — Тб. : Ганатлеба, 1978. — 111 с.
Симандл Ф. Школа игры на контрабасе. — М. : Музгиз, 1960. — 204 с.

Саксофон

Осейчук А. Школа джазовой импровизации для саксофона. — М. : М. Диков, 2002. — 211 с.
Большиянов А. Школа игры на саксофоне. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 64 с.
Иванов В. Школа академической игры на саксофоне. Ч. 1. — М. : Брасс-коллегиум, 2003. — 150 с.
Иванов В. Школа академической игры на саксофоне. Ч. 2. — М. : Брасс-коллегиум, 2003. — 184 с.
Михайлов Л. Школа игры на саксофоне. — М. : Музыка, 1975. — 91 с.
Осейчук А. Школа джазовой игры на саксофоне. — М. : Сов. композитор, 1991. — 96 с.
Ривчун А. Школа игры на саксофоне : ч. 1. — М. : Сов. композитор, 1968. — 151 с.
Ривчун А. Школа игры на саксофоне : ч. 2. — М. : Сов. композитор, 1969. — 180 с.
Ривчун А. Школа игры на саксофоне. — М. : Музыка, 2001. — 144 с.

Скрипка

Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. — Л. : Тритон, 1933. — 136 с.
Моцарт Л. Фундаментальная школа скрипичной игры. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 216 с.
Огиевский К. Самая лучшая школа игры на скрипке. — М. : Наука-пресс, 2002. — 93 с.

Тромбон

Григорьев Б. Начальная школа игры на тромбоне. — М. : Музгиз, 1963. — 207 с.
Зейналов М. Школа игры на тромбоне. — М. : Музыка, 2001. — 127 с.

Труба, корнет

Арбан Ж.-Б. Полная школа игры на корнет-а-пистоне и трубе. — М. : Музыка, 1990. — 191 с.
Баласанян С. Школа игры на трубе. — М. : Музыка, 2005. — 135 с.
Клейнард А. Новая практическая школа для баса или трубы Б. — Л. : КУЖД, 1925. —

112 с.

Клейнард А. Новая практическая школа для баса или трубы Эс. — Л. : КУЖД, 1925. — 94 с.

Кобец И. Начальная школа игры на трубе или корнете. — К. : Муз. Україна, 1970. — 198 с.

Митронов А. Школа игры на трубе. — Л. : Музыка, 1986. — 132 с.

Усов Ю. Школа игры на трубе. — М. : Музыка, 1991. — 87 с.

Туба

Клейнард А. Новая практическая школа для баса или трубы Б. — Л. : КУЖД, 1925. — 112 с.

Клейнард А. Новая практическая школа для баса или трубы Эс. — Л. : КУЖД, 1925. — 94 с.

Ударні інструменти

Багдасарьян Г. Школа игры на ударных инструментах. Воспитание правильного чувства ритма у обучающихся на ударных инструментах. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 64 с.

Клоц М. Школа игры на ударных инструментах. — СПб. : Планета музыки, 2014. — 64 с.

Кузьмин Ю. Школа игры на ударных инструментах : ч. 1. — М. : ВДФ при МОЛГК, 1965. — 104 с.

Кузьмин Ю. Школа игры на ударных инструментах : ч. 2. — М. : ВДФ при МОЛГК, 1965. — 188 с.

Купинский К. Школа игры на ударных инструментах. — М. : Музыка, 2015. — 206 с.

Макиевский С. Ритмика для всех : школа постановки барабанщика. — К. : Муз. Україна, 2005. — 104 с.

Метсапелто Я. Барабаны. Школа игры для начинающих. — М. : АСТ, 2016. — 143 с.

Резевский З. Школа игры на ударных инструментах. — Рига : Дом нар. творчества им. Э. Мелигайлса, 1969. — 115 с.

Терехов С. Школа игры на литаврах. — СПб. : Союз художников, 2015. — 99 с.

Фагот

Терехин Р. Школа игры на фаготе. — М. : Музыка, 1988. — 164 с.

Флейта

Муаз М. Флейта. Школа артикуляции. — СПб. : Композитор, 2013. — 30 с.

Платонов Н. Школа игры на флейте. — М. : Музыка, 2014. — 154 с.

Попп В. Школа игры на флейте. — М. : Гос. муз. изд-во, 1937. — 118 с.

Рокитянская Т. Блокфлейта : шк. игры в группе. — М. : Московведение, 2015. — 333 с.

Чиарди Ц. Школа игры на флейте. — Л. : Музыка, 1973. — 56 с.