



Министерство культуры
Донецкой Народной Республики
ГБУ «Республиканский дом народного творчества и кино»

Ключевые аспекты в работе самодеятельного музыкального коллектива

Методические рекомендации



г. Донецк, 2022 г.

Ключевые аспекты в работе самодеятельного музыкального коллектива: Методические рекомендации / Сост. Г. О. Тарасенко. – Донецк: РДНТК, 2022. – 18 с.

Составитель – Г. О. Тарасенко, специалист отдела музыкального искусства ГБУ «РДНТК».

Редактор – Ю.В. Бабаева, заведующий отделом музыкального искусства ГБУ «РДНТК».

Ответственный за выпуск – М. А. Романовский, директор ГБУ «РДНТК».

Данные методические рекомендации адресованы руководителям самодеятельных музыкальных коллективов и вокально-инструментальных ансамблей учреждений культуры и искусств. Здесь освещены следующие вопросы:

- основные моменты в организации работы самодеятельного музыкального коллектива, вокально-инструментального ансамбля;
- создание звукового и визуального облика;
- особенности состава музыкального инструментария;
- вокальные приёмы и техники для уникального звучания;
- значение концертной деятельности для развития музыкального коллектива.

© Тарасенко Г. О., 2022

© ГБУ «РДНТК», 2022

Предложения и замечания присылать по адресу:

283050, г. Донецк, бул. Шевченко, 2, ДНР

E-mail: rdntk@bk.ru

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Основные моменты в организации работы самодеятельного музыкального коллектива, вокально-инструментального ансамбля	4
Создание звукового и визуального облика.....	6
Особенности состава музыкального инструментария.....	8
Вокальные приёмы и техники для уникального звучания.....	10
Значение концертной деятельности	14
Заключение	16
Самодеятельные музыкальные коллективы и вокально- инструментальные ансамбли Донецкой Народной Республики.....	17
Список использованной литературы.....	17

Введение

Наряду с профессиональным исполнительством развивается самодеятельное музыкальное искусство, которое охватывает многообразные жанры и стили, используя в своем творческом арсенале различные средства музыкальной выразительности и умелое использование звукоакустических возможностей.

Самодеятельные вокально-инструментальные ансамбли пользуются большой популярностью и спросом в наши дни. Они звучат на концертных площадках, торжественных мероприятиях Донецкой Народной Республики, фестивалях, конкурсах, которые проводятся не только на городском или районном, но и республиканском, международном уровнях.

Перед руководителем самодеятельного музыкального коллектива стоит много задач не только творческого, но и организационного плана. Данные методические рекомендации являются некой подсказкой для создания уникального, востребованного музыкального коллектива.

Основные моменты в организации работы самодеятельного музыкального коллектива, вокально-инструментального ансамбля

Работа по созданию ВИА имеет свои особенности и состоит из нескольких пунктов: набор и музыкальная подготовка участников, материально-техническое оснащение, «репетиционная база», подбор репертуара, организация концертов и выступлений, профессиональный уровень руководителя и использование современных информационных технологий.

Одно из необходимых условий существования музыкального коллектива – чёткое разграничение «прав и обязанностей» его участников и руководителя. На руководителя возлагается обязанность обеспечения управленческого цикла, включающего четыре составляющие (планирование, организация, контроль, координация).

Все четыре элемента составляют единый процесс, постоянно обновляющийся, находящийся в непрерывном движении. Этот цикл проявляется во всех сферах деятельности руководителя – административной, педагогической, творческой, воспитательной, – нацеленных на конечный результат – создание уникального и востребованного музыкального коллектива, полноценных музыкантов.

Функции и характер работы руководителя музыкального коллектива во многом сходны с функциями режиссёра театра или кино: забота о психологическом климате в коллективе, воспитание творческой индивидуальности, организация творческого процесса, решение многих организационных и других вопросов – всё это входит в круг обязанностей и дирижёра оркестра, и руководителя ВИА, и режиссёра. А это значит, что руководитель коллектива должен проявлять профессиональный интерес как к режиссёрскому, так и к дирижёрскому искусству, брать на вооружение нечто общее как для одного, так и для второго.

В подтверждение этого тезиса можно вспомнить слова К. С. Станиславского, согласно которым, основополагающим является «...незыблемость авторитета тех лиц, которым... приходится стоять во главе дела. Пока выбор руководителя не сделан и назначение не состоялось, можно спорить, бороться, протестовать против того или другого кандидата на руководящий пост; но раз что данное лицо стало во главе дела... приходится, ради пользы дела... всячески поддерживать руководителя, и чем он слабее, тем больше нуждается в поддержке».

Первейшая задача руководителя – объединить музыкантов в сплочённый художественный коллектив, определить его ближайшие задачи, наметить перспективы работы. А для этого нужно вовлечь исполнителей в

творческий процесс, сделать их активными соучастниками в общем деле, рассчитывая в любой момент на их помощь.

Руководитель должен помнить, что в каждом музыканте необходимо развивать творческую индивидуальность, выявить его амплуа.

Проявляя требовательность, руководитель должен быть вместе с тем доброжелательным, отзывчивым, чутким, внимательным. Сплотить коллектив, располагая только одним из этих качеств, – задача непосильная даже для высокоавторитетного музыканта. Руководитель должен быть наставником и вместе с тем товарищем, другом, который делится своим опытом и знаниями. Он должен быть последовательным в своих суждениях и действиях, проявлять стойкий характер и принципиальность. Выдержка, самообладание, спокойствие (особенно в трудных ситуациях) – вот те качества, которые необходимы руководителю коллектива. Коллективное творчество немыслимо без благоприятного нравственного климата. Поэтому руководитель, помимо всего, должен быть «конструктором» взаимоотношений в коллективе, главным «настройщиком» творческой атмосферы. Здесь от него требуются определённые педагогические способности, умение найти подход к каждому музыканту вверенного коллектива. Его замечания, кому бы они ни были адресованы, никогда не должны задевать легкоранимого музыкантского самолюбия. Пристрастие к повышенному тону отнюдь не свидетельствует о взыскательности или требовательности руководителя. Окрик – скорее расписка в собственном бессилии. А. Макаренко как-то заметил: «Если бы криком можно было построить дом, осёл построил бы целую улицу!». Следовательно, от личных качеств руководителя зависит многое. Уметь вести за собой коллектив – это большое искусство.

Надо помнить, что самым действенным методом воспитания является личный пример – во всём и вся. Личный пример – великая сила! Каков руководитель, таков и коллектив. Собственный пример, к тому же, – лучший способ заслужить авторитет.

Создание звукового и визуального облика

Известно, что маститую музыкальную группу можно определить по аудиозаписи, вернее, угадать по звучанию. Определение происходит по характерным, ярко выраженным достоинствам исполнения, уникальному их сочетанию. Об узнаваемости игры говорит индивидуальный звуковой облик, который должен быть в каждом поистине достойном музыкальном коллективе; он формируется, развивается, бесконечно обогащается новыми гранями или, наоборот, деградирует.

От чего же зависит процесс формирования звукового облика и как на него влиять?

Исходя из опыта работы специалистов отдела музыкального искусства ГБУ «Республиканский дом народного творчества и кино» в составе организационного комитета, жюри конкурсов и фестивалей, своей учебной и творческой деятельности, так или иначе связанной с работой в разнообразных ансамблях, был сделан вывод, что у каждого музыкального коллектива формируется свой узнаваемый звуковой облик. Он очень индивидуален, его формирование зависит от многих факторов и, в первую очередь, от руководителя. Зависит он и от уровня музыкального мышления исполнителей, их технической подготовки. Посещение конкурсов и концертов, онлайн-семинаров с участием различных творческих коллективов Донецкой и Луганской Народных Республик, Российской Федерации, даёт возможность услышать большое разнообразие звуковых обликов, почувствовать наличие некоторых тенденций, проблем в работе и осознать важность методической работы по изучению звукового облика.

Звуковой облик представляет собой единство во взаимодействии следующих музыкальных терминов и понятий: артикуляции, динамики, интонации, темпа, аранжировки и объединяющей духовной ауры, в которой пребывают участники коллектива.

Эти компоненты составляют основу музыкального мышления исполнителей. Недостаток внимания в работе к любому из перечисленных компонентов ведёт к изменению звукового облика, как правило, в сторону ухудшения.

Звуковой облик возникает как проекция музыкального мышления исполнителей на создаваемое звучание, воплощение коллективного музыкального разума исполнителей. Музыкальное мышление тесно связано с эмоциональностью, духовными свойствами исполнителей. Эмоциональные импульсы и образные представления мотивируют использование тех или иных тембровых, артикуляционных, динамических и иных средств музыкальной выразительности. Из вышесказанного следует определение: **звуч-**

звуковой облик – это воплощение музыкального мышления в звуках. Музыкальная интонация, возникающая в результате взаимодействия артикуляции и динамики, является важной составляющей звукового облика.

При всей важности изучения звукового облика роль внешнего вида, специально подобранных костюмов и различных визуальных эффектов в работе коллектива также остаётся весьма актуальной. Возникает потребность в определении понятия визуального облика.

Визуальный облик – это сценический вид коллектива, создаваемый за счёт инструментов, костюмов, расположения музыкантов в определённом порядке и их движения по сцене. Он также может быть запоминающимся и во многом индивидуальным. Исполнители могут не только сидеть на своих местах, музицируя, но и совершать какое-либо театрализованное действие. Фантазия участников коллектива при создании своего визуального облика может быть поистине безграничной в пределах имеющихся средств.

Ключевой является проблема неполного использования богатой специфики инструментов, в частности, их многотембровости. Для самостоятельного коллектива огромным достоинством является исполнение собственной авторской музыки либо создание аранжировки, которая будет звучать выигрышно в конкретном составе исполнителей. Слишком простой репертуар – плохо, он может вызвать недоумение слушателей, слишком сложный – тоже плохо: нет никаких гарантий, что он будет подготовлен в срок и на приемлемом исполнительском уровне.

Поскольку нет двух одинаковых коллективов, хочется рассуждать об их индивидуальности. Индивидуальность музыкального коллектива во многом зависит от неповторимого сочетания звукового и визуального обликов. Работа над составляющими этих обликов во многом формирует те или иные индивидуальные черты.

Одной из целей работы руководителя является органичное соединение звукового и визуального обликов и обретение индивидуальности в их сочетании.

Особенности состава музыкального инструментария



Широкое распространение в музыкальной самодеятельности получили различные по составу вокально-инструментальные ансамбли. Изюминкой коллектива может стать необычное сочетание музыкальных инструментов. Важно стремиться отойти от сложившихся штампов, стандартов, расширить инструментарий в музыкальном коллективе. Для этого рекомендуется, например, пробовать вводить в состав нехарактерные музыкальные инструменты, такие как скрипка, виолончель, флейта; а также народные – волынка, жалейка, калюка, гусли.

Конечно, разнообразие музыкальных инструментов в коллективе напрямую зависит от стиля и направления, в котором работает вокально-инструментальный ансамбль.



Популярность набирает стиль фолк-рок, для которого свойственно традиционное музыкальное звучание, характерное для той или иной народности, а также мощная вокальная составляющая. Например, если это фолк-металл (одно из направлений металла, вбирающее в себя элементы фолка и этнической музыки и являющееся более тяжёлой формой развития фолк-рока), то можно использовать старинные национальные музыкальные инструменты, также могут использоваться современные музыкальные инструменты. Тексты песен могут основываться на старинных и народных

песнях, стихах, сказках, преданиях и легендах, либо использовать определённые традиции и манеры.

Музыканты, играющие в этом стиле, пытаются привнести в металл национальный колорит или придать музыке характер старинной, народной; иногда внесение фольклорных мотивов в музыку является элементом шоу или музыкальной концепции.

Чаще всего используется большое количество музыкальных инструментов, помимо обычных для металла и рок-музыки гитар (акустических и электро), барабанных установок, синтезаторов: скрипки, волынки, этнические барабаны, перкуссия, различные национальные и народные духовые инструменты (дудки, кубыз, свистульки и т.п.), национальные струнные инструменты.

Но наиболее часто в фолк-металле можно услышать скрипку и волынку. Возможно, это связано с тем, что наибольшее развитие фолк-металл получил в кельтских странах, где эти инструменты – народные.

Вокальные приёмы и техники для уникального звучания

Одной из главных составляющих уникальности музыкального коллектива является качественный вокал. Музыкальное произведение любого жанра способно покорить сердце и тронуть душу, если голос исполнителя донёс до слушателя каждую ноту, смысл и настроение композиции, красоту звучания и богатство эмоций. Но это возможно лишь в случае, если вокалист виртуозно владеет собственным голосом, имеет в своем арсенале особенности исполнения, своеобразную технику, сочетание вокальных приёмов, которые украшают голос, придают ему чувственность, выразительность, индивидуальность. Каждая «краска» голоса требует методичной работы, совершенствования вокальных навыков.

Рассмотрим некоторые приёмы, применяемые в вокале.

Йодль. В переводе с баварского диалекта «йодль» означает ‘произносить звуко сочетание [йо]’. Иногда его называют *тирольский йодль* – в честь австрийцев, населяющих одну из земель Австрии, Тироль. Эти песни без слов альпийские пастухи использовали для переключек на больших расстояниях в горах. *Йодль* (*йодлер*, *йодлинг*) – вокальный приём резкого скачка с ноты диапазона грудного регистра на ноту головного регистра. Интервал может быть разным – кварта, секста, децима. Йодль песни пропеваётся в мажорной гамме, нижние ноты поются грудным регистром гласными [а] или [о], а верхние – головным гласными [э] или [и].

Следует понимать, что йодль, как и многие другие приёмы, перенятые из фольклора, используется в виде коротких элементов, чередующихся с другими вокальными техниками. Периодическое введение специфических народных приёмов в контекст уже освоенных особо ценится музыкантами и слушателями.

Умение петь йодлем позволяет расширить голосовые возможности, понять свой голос с точки зрения регистров, высоких и низких нот, научиться контролировать свой голос и опору.

Штробас, или **vocal fry** – тип фонации, при котором голосовые связки вибрируют, но при этом практически не напряжены. Является самым низким вокальным регистром, во время которого производство звука происходит при помощи воздуха, проходящего через расслабленную, как бы свободно колышущуюся голосовую щель. Штробас обычно звучит как тихий, скрипучий голос и почти не напрягает голосовые связки.

Многие вокалисты признаются, что при помощи vocal fry они навсегда и коренным образом изменили свой вокал: стали качественно петь вы-

сокие ноты, устранили вокальное напряжение, увеличили диапазон, освоили экстремальные приемы рок-вокала и т.д.

Упражнения с *vocal fry* являются также терапевтическими для голоса в целом и в плохие, невокальные дни. Они используются в ежедневных вокальных тренировках в качестве «разогрева» голоса перед занятиями и для его «охлаждения» после.

Приём штробас часто используется как украшение в эстрадном вокале. *Vocal fry* феноменален, потому что уничтожает вокальное напряжение быстрее какого-либо другого метода.

Глиссандо, или **слайд** (итал. *glissando* от фр. *glisser* ‘скользить’) – скольжение от нижней к верхней ноте определённого интервала.

Глиссандо как один из приёмов эстрадной вокальной техники берёт своё начало в 20-х годах XX века в Америке от музыки африканцев, путём миграции попавших в Новый Свет. В пении различают 2 вида глиссандо: скрытое и открытое.

Открытое глиссандо представляет собой акцентируемое скольжение по полутонам. Весь звуковой путь, от начальной ноты до конечной, должен быть пропет тщательно, акцентированно, переходя из одного полутона в другой.

В скрытом глиссандо в течение всего проделанного пути от одного звука к другому «скольжение» не акцентируется. Характерны мягкие переходы от одного звука к другому без ярких «подъездов» в ноту. Приём глиссандо очень полезен для развития вокальной техники тем, что развивает плавность и густоту голоса, дыхание, даёт колористический эффект.

Вибрато (от итал. *vibrato* ‘колебание’) – вокальный приём, который заключается в колебании тона звука, вызываемом периодическим движением диафрагмы. Без этого вокального приёма голос звучит прямолинейно и невыразительно. Вибрато является прекрасным украшением длинной ноты, в том числе окончания фразы.

Для выработки красивого вибрато необходимо основную нагрузку перенести на диафрагму. Она будет выполнять роль регулятора скорости и амплитуды. Поскольку вибрато представляет собой колебание характеристик звука вокруг основного тона, то и движения диафрагмы будут представлять последовательным чередованием напряжений и расслаблений, слегка меняющих высоту, громкость и тембр основного звука.

Предлагаем ознакомиться с рядом упражнений для развития вокального приема вибрато:

- **упражнение на стаккато.** Короткий вдох – короткая отрывистая нота в удобном регистре на стаккато. После неё смена дыхания;

- **упражнение на стаккато и легато.** Перед легатной фразой вдох, затем на одном дыхании надо спеть фразу, акцентируя каждый звук, напрягая пресс и как бы раскачивая звук. При этом гортань и весь голосовой аппарат должны быть свободными;

- на звуке [а] перейдите выше на один тон, затем вернитесь обратно. Прodelайте так несколько раз;

- пойте гамму по полутонам вверх и вниз.

Абсолютное владение своим голосовым аппаратом предполагает сознательное управление данным вокальным приёмом. Бывает, что вибрато возникает случайно и является слишком частым или даже постоянно присутствует при звукоизвлечении. В этом случае необходимо учиться петь на опоре ровным голосом, чтобы исправить ситуацию. Неконтролируемое вибрато может говорить о том, что у вас плохо развита диафрагма и у звука нет опоры. Не стоит забывать, что это всего лишь украшение, поэтому не надо повсеместно его использовать. Осваивайте вибрато постепенно и уместно вкрапляйте в свои произведения, чтобы голос зазвучал в новых красках.

Выражайте свои эмоции, экспериментируйте, ищите индивидуальный звук в своём вокале.

Субтон – это певческий шёпот, пение с придыханием, с контролируемым недосмыканием связок и большим расходом воздуха на опоре. Благодаря этому голос становится чувственным и нежным. При пении с придыханием голосовые связки смыкаются не полностью, они не сдерживают воздух, позволяя ему свободно выходит вместе со звуком.

Услышать пример такого пения можно не только в джазовом вокале. Современные поп-звезды тоже часто им пользуются. Особенно зрителя цепляет, когда чередуется придыхание с плотным звуком. Такой контраст слышится ярко.

Речевая позиция. «Пение в речевой позиции, разговорный тембр, пою как говорю...» Разговорный голос и певческий тембр не должны различаться. Профессиональные вокалисты не напрягаются при пении, они просто «говорят». Переход от речи к вокалу должен быть почти незаметен. Многие вокальные техники построены на речевом пении. Они раскрывают природный голос человека. Для такого приёма необходимо сохранять те же ощущения голосовых связок, что и в речи. Полезно добавлять эмоции в своё пение, как будто вы что-то эмоционально рассказываете. Тогда речевое пение звучит естественно: капризно, весело, задумчиво, напористо, мечтательно...

Разговорный тембр используется в тех местах, где вокалисту не нужно напрягаться: в самом начале песни и в куплетах, где идёт развитие

мелодии и нет верхних нот. Речевым голосом мы готовим зрителя к кульминации.

Бэлтинг. Почему на верхних нотах вокалисты частенько кричат? Потому что крик просто создан для высоких звуков! Ведь крик – это свободный выброс энергии. Техника вокального крика – это бэлтинг (в западных вокальных методиках), или звук «на опоре» (в классической технике пения). Начиная обучаться бэлтингу, нужно чётко понимать, что такое опора голоса и техника вокального, координированного выдоха, уметь направлять звук в резонаторы. Как правило, бэлтинг в чистом своём виде не используется, в основном его сочетают с другими вокальными приёмами – такими, как *twang*, *sob*, вибрато...

Прием пения на улыбке. Это вспомогательная техника пения для тех, у кого проблемы на верхних и переходных нотах. Вокалисты используют пение на улыбке в нескольких случаях:

- если голос зажимается при пении (в таком случае раскрываются ложные связки, горло становится шире и свободнее);
- если сложно петь высокие ноты (на улыбке легче поднимать гортань, что необходимо для пения высоких нот);
- если хотите петь громко (есть много распевок на слог «Ха», часто это упражнение на стаккато; такие распевки создают твердую атаку звука на связках, и голос звучит плотнее);
- если плохое интонирование (приём пения на улыбке помогает петь «чище», делает голос звонче, а звук светлее, «ближе»);
- если хотите улучшить дикцию (в голосе появляется энергия, текст становится четким, ясным).

Приём **vocal cry** – отличная техника для того, чтобы научиться петь заветные высокие ноты, при этом не переходить на крик, убрать зажимы гортани и найти свой звук. Когда мы плачем в жизни, звук получается высоким и звонким. Голосовые связки при плаче хоть и становятся тонкими, но смыкаются плотно, без сипа и утечки лишнего воздуха. Прием *cry* часто используется на мелизмах.

Ближе всего в нашей отечественной вокальной педагогике к плачу пение микстом (средний регистр). Микст также нужен в те сложные моменты, когда вокалист переходит от разговорного тембра на верхние ноты. Чтобы не уйти на сип или фальцет наверху, ему нужно всего лишь спеть высокие ноты капризно, плаксиво.

Если хотите запомниться слушателю, добавляйте эмоции. Не пойте формально, а расскажите настоящую историю своим пением с разными красками голоса.

Значение концертной деятельности

В обязанности руководителя самодеятельного музыкального коллектива входит решение всех организационных вопросов, касающихся создания условий для творческого роста каждого участника. Что касается тактики руководства, то она должна быть динамичной, изменяться от стадии к стадии в зависимости от роста сознательности, дисциплины, ответственности и коллективизма.

Любой коллектив может существовать только тогда, когда он развивается, неустанно двигаясь к общей цели. Специфика клубных коллективов заключается в том, что их участники и работники культурно-досуговых учреждений сами выбирают перспективные цели и текущие задачи коллектива, сами определяют способы решения этих задач.

Концертная деятельность имеет очень существенное значение для творческого роста самого коллектива и его участников. Концерт – это результат и смысл деятельности коллектива, его признание.

Концерт выявляет все возможности коллектива, демонстрирует его сплочённость, дисциплину, сценичность, эмоциональность и т.д. Концертные выступления имеют большое воспитательное значение. Они формируют чувство ответственности: исполнителям должно быть не безразлично, как оценят их коллективный труд слушатели, а на конкурсах и фестивалях – авторитетное жюри.

Как организовать и подготовить коллектив к концертному выступлению?

Первый этап подготовки концерта – этап планирования. Разработка подробного плана подготовки и проведения концерта, где четко будет обозначено, какие мероприятия надо осуществить, к какому сроку, кто персонально за это отвечает. Не следует забывать: когда отвечают все – не отвечает никто.

Второй этап подготовки концерта – этап составления, обсуждения и утверждения программы. Программа – это подробный перечень номеров концертной программы.

Третий этап подготовки концерта самый ёмкий и сложный, – этап осуществления программы.

После проведения концерта наступает четвёртый этап – этап подведения итогов и анализа результатов. Этому этапу, как правило, уделяется недостаточное внимание, а между тем, он очень важен. В ходе этого обсуждения необходимо выяснить, была достигнута цель или нет, какие принципиальные ошибки были допущены или, наоборот, что нового и интересного было достигнуто. Важно осуществлять видео- и аудиозапись вы-

ступлений, поскольку это помогает в дальнейшем проводить работу над ошибками и исправлять их. С помощью отснятого видеоматериала можно следить за историей коллектива, его эволюцией и профессиональным ростом участников.

Концертно-исполнительская деятельность – важнейшая часть творческой работы любительского коллектива художественного творчества. Она является логическим завершением всех репетиционных и педагогических процессов.

Заключение

Прежде всего, надо понимать, что нет другой такой объединяющей людей силы, как идея. Только общая идея может двигать людей к общей цели, только ради идеи человек может поступиться какими-то своими ценностями, интересами, привычками. Желание видеть осуществлённой свою идею будет тем стимулом, идеалом, той верой, что в конечном итоге поможет объединить разных по характеру людей в единый крепкий коллектив. Во имя этого идеала можно сдерживать проявление таких черт своего характера, которые мешают совместной работе, можно побороть и неизбежно возникающие трудности. Иначе говоря, дела коллектива, его интересы должны стать личными интересами каждого участника ансамбля. Лишь при этих условиях возможно нормальное существование коллектива, лишь в этом случае он выдержит главный экзамен – испытание временем. Только вера в перспективу ансамбля, в его настоящее и будущее может создать творческую атмосферу, помогающую в каждодневной напряжённой работе.

Список использованной литературы

1. Каргин, А. С. Воспитательная работа в самодеятельном художественном коллективе: Учеб. пособие для культ.-просвет. фак. вузов культуры и искусств / А. С. Каргин. – М.: Просвещение, 1984. – 222 с.
2. Нагурский, Д. Организация работы руководителя учреждения культуры с персоналом / Д. Нагурский // Дом культуры. – 2006. – № 2. – С. 24–31.
3. Соколовский, Ю. Е. Коллектив художественной самодеятельности. Вопросы теории и практики / Ю. Е. Соколовский. – М.: Сов. Россия, 1984.
4. Сухомлинский, В.А. Методика воспитания коллектива. – М., 1981. – 190 с.
5. Тульчинский, Г. Л. Технология менеджмента в сфере культуры: учеб. пособие / Г. Л. Тульчинский. – СПб., 2003.
6. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: Учеб. пособие. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.
7. Чижиков, В.М. Работа с кадрами / В. М.Чижиков//Справочник руководителя культуры. – 2004. – № 7. – С. 70–76.
8. Шамина, Л. Работа с самодеятельным хоровым коллективом / Л. Шамина. – М., 2007.