ГАПОУ «Рязанский музыкальный колледж им. Г. и А. Пироговых»

**«Особенности работы с камерным оркестром»**

Методическая работа преподавателя

Рязанского музыкального колледжа

им. Г. и А. Пироговых

Павлова Германа Васильевича

Рязань 2020

# СОДЕРЖАНИЕ

[СОДЕРЖАНИЕ 2](#_Toc53314276)

[ВВЕДЕНИЕ 3](#_Toc53314277)

[ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ 4](#_Toc53314278)

[1. О работе над музыкальным произведением 4](#_Toc53314279)

[2. Об исполнении мелодии и гармонии 5](#_Toc53314280)

[3. Вопросы звукоизвлечения, динамики. Штрихи 8](#_Toc53314281)

[4. Вопросы ритма 13](#_Toc53314282)

[5. Организация работы камерного оркестра 15](#_Toc53314283)

[ЗАКЛЮЧЕНИЕ 18](#_Toc53314284)

[СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 19](#_Toc53314285)

# ВВЕДЕНИЕ

Мы живём в мире камерной музыки, камерное искусство сопровождает нас в течение всей жизни. Оно вплетается в повседневный быт, отражая самые глубокие чувства, служит неисчерпаемым источником душевной силы, поддерживая и укрепляя нас в трудные минуты жизни.

В прямом смысле слова камерной (от итальянского слова *camera* – комната) называют музыку, звучащую в домашней обстановке.

В условиях домашнего музицирования рождалась и формировалась вокальная и инструментальная камерная музыка. Разновидности её многочисленны, крайне разнообразны инструменты.

В современной камерной музыке наиболее широко применяются фортепиано, скрипка, виолончель. Меньшее значение имеют духовые инструменты – деревянные (флейта, гобой, кларнет, фагот) и медные (валторна, труба, тромбон).

Ярким представителем камерной музыки является камерный оркестр. Его состав относительно небольшой – 15-20 музыкантов. Основную роль в оркестре играют струнно-смычковые инструменты: скрипка, альт, виолончель, контрабас. Компактный размер оркестра делает его мобильным, ему не нужны большие площадки, а возможности его обширны, огромен музыкальный материал. Это и старинная, и классическая, и современная музыка. Кроме того, оркестр может выполнять и роль сопровождения для различных солистов.

# ОСНОВНАЯ ЧАСТЬ

## 1. О работе над музыкальным произведением

Приступая к работе над музыкальным произведением, участникам оркестра необходимо, прежде всего, осознать его идейно-художественное содержание, ознакомиться с формой сочинения, понять основные направления музыкальной мысли, выявить кульминации в частях, разделах, фразах.

Полнокровное выразительное воплощение музыкального образа возможно лишь при условии технически совершенного исполнения, являющегося результатом тщательной, скрупулезной работы над отделкой штрихов, чистотой строя, ансамблевой слаженностью, характером звучания. В соответствии с этим работу над произведением целесообразно подразделять на отдельные небольшие звенья, но постоянно иметь в виду общий замысел произведения, его единую «драматургическую канву».

Обычно работа над произведением в её начальной стадии бывает связана с неоднократным проигрыванием всего сочинения. Происходит как бы процесс охвата в целом, вживание в его образный строй. Основная задача в это время сводится к ознакомлению с художественными особенностями сочинения. Тогда как на техническую сторону исполнения на данном этапе почти не обращается внимания. Однако, указанный отрезок репетиционного периода должен быть непродолжительным, поскольку подобное проигрывание, особенно в оркестре, неизбежно связано с хаотичностью и неряшливостью исполнения. В этом периоде ознакомления с пьесой должен произойти первичный анализ элементов ритма, динамики, установление темпов, создание представления об архитектонике, форме произведения. Полезно также послушать исполнение пьесы в записи, на концерте.

Вслед за предварительным ознакомлением с произведением, после того как осмыслены ритм, динамика, определены темпы, надо переходить к работе над штрихами, аппликатурой, тщательным выучиванием каждым участником оркестра партии, в которой отшлифован каждый звук. Когда уточнены и продуманы все звенья, создаются условия для ансамбля в высоком значении этого слова. Наиболее интересное прочтение произведения, наиболее талантливая интерпретация, находятся в тесной связи с технически законченным, профессионально грамотным исполнением. Порой иные стороны ансамблевой игры именуются деталями, хотя, по существу, они являются важнейшими компонентами исполнения.

Специфика игры в оркестре требует от исполнителей умения быть «ведущим» и «ведомым» в зависимости от значения партии в том или ином эпизоде произведения. «Ведомому» следует в нужный момент настраиваться на эмоциональную волну «ведущего», как бы перевоплотиться в его ощущения, придерживаясь той же агогики, динамики, одновременно добиваясь сходства приемов звукоизвлечения.

Работая над ансамблевой сложностью и, в особенности, над чистотой интонации, необходимо разучивать произведения в медленном темпе; именно в медленном темпе будут выявлены и устранены различные неточности, отработаны и закреплены основные элементы исполнительского замысла. Проигрывая же произведения в среднем движении, желательно в первую очередь обращать внимание на то, чтобы исполнение выявляло линию внутреннего развития, присущего данному сочинению, а также особенности его динамики и агогики. Даже тогда, когда работа над произведением близится к завершению, целесообразно играть не только в темпе, который указал автор, но периодически – в среднем и медленном темпах, вновь возвращаясь к работе над «пригонкой» внутриоркестровых связей и совершенствованием чистоты строя.

## 2. Об исполнении мелодии и гармонии

Основными средствами музыкальной выразительности, основными носителями музыкального содержания в произведении являются мелодия и гармония. Мелодия всегда должна звучать отчётливо, рельефно, выпукло. Вялое, малорельефное звучание мелодического голоса приводит к серой невыразительной звучности всего оркестра. Как бы ни были важны подголоски, контрапункт, гармония, исполнители всегда обязаны помнить, что они лишь дополняют, дорисовывают мелодическую мысль. Наряду с этим следует опасаться и слишком большого выделения мелодии. Последнее также является частой ошибкой молодых исполнителей. Задача состоит в том, чтобы найти верное соотношение градации звучности между мелодией и аккомпанирующими голосами.

В оркестре часто одну и ту же мелодию играют разные партии. В этих случаях нужно обратить внимание на искусство «передачи» мелодии от одной группы оркестра к другой. Быстрые ловкие передачи составляют одну из сторон оркестровой виртуозности. Но главная задача заключается в достижении единства интерпретации мелодии всеми исполнителями. Большей частью проведения мелодии в разных голосах преследуют цели развития мелодической мысли. В таких случаях надо заботиться не о буквальном копировании друг друга, а о вскрытии логических различий между одним и другим проведением. И всё же общий характер самой трактовки мелодии должен остаться. В тех случаях, когда мелодия разделена между несколькими голосами, бывает полезно работать над достижением слитности мелодической линии и общности её характера, сняв на время сопровождение.

Каждой группе исполнителей, продолжающей мелодию, начатую другой группой, следует быть заранее подготовленной к вступлению. Для этого нужно внимательно слушать (полезно даже внутренне «петь») то, что играет предыдущая группа, то есть быть включённым в общий процесс интонирования мелодии. Начинать свой отрезок мелодии надлежит не тогда, когда предыдущая партия уже отзвучала, а несколько раньше, как бы захватывая конец звучания предыдущего голоса. Также важно вырабатывать умение «передать» мелодию следующему голосу, для чего надлежит не только «дотянуть» до конца, но даже как бы «перетянуть» последний звук своей партии до тех пор, пока не зазвучит следующий голос.

Довольно труден для оркестрантов переход от мелодических фраз к аккомпанементу. Очень часто звучность аккомпанемента «по инерции» остаётся такой же или почти такой же, как звучность мелодии. Исполнители как бы продолжают наделять свою партию качествами ведущего мелодического голоса. За местами таких переключений следует особенно внимательно следить, вырабатывая ясную смену звучности, динамики, характера звучания, оркестранты должны заранее внутренне подготовиться к таким переходам.

Красота, полноценность звучания мелодии зависит также и от аккомпанемента. Когда мелодия проходит в ведущем голосе, остальные инструменталисты должны очень хорошо её знать и представлять себе её интерпретацию теми исполнителями, которым они в данном случае аккомпанируют. Всё их сопровождение должно быть в полном соответствии с характером мелодии и с той фразировкой, с которой она исполняется. Фразировка мелодии должна находить соответствующий «отклик» в сопровождении (по динамике, ритму, акцентировке и т.д.). Плохо, если между ведущим мелодическим голосом и аккомпанирующими голосами нет полного контакта или если аккомпанемент безличен и тускл.

Большого внимания к себе требует исполнение гармонии в оркестре. Гармонический слух у играющих на смычковых инструментах бывает обычно менее развит, чем слух мелодический. Игра в оркестре способствует воспитанию гармонического слуха, особенно если этот процесс будет активным. Выравнивание аккорда в оркестре по звучности, динамике, требует большой слуховой активности. При игре в оркестре нужно бороться с часто встречающимися недостатками довольно примитивного исполнения гармонии, без достаточного выявления её художественной выразительности. Существенной ошибкой является недостаточно внимательное отношение к модуляции, в результате чего модуляционный сдвиг происходит незаметно.

Каждую модуляцию, каждую гармоническую краску, следует подчеркнуть, чтобы донести до слушателя, выделив её каким-нибудь приёмом, например усилением звука или некоторым ритмическим замедлением. Настаивая на подчёркивании модуляций надо, однако, предостеречь от слишком нарочитого их выделения – в таком выразительном приёме очень важно сохранить чувство меры.

В большинстве случаев выразительность гармонии определяется её отношением к мелодии. Гармония дополняет мелодию, придаёт ей определённую окраску, характер. Поэтому над гармонией нужно работать, рассматривая её во взаимосвязи с мелодией. Но исполнителям следует особо развивать в себе ладовое чувство, способность различать ладовые функции звуков в мелодии.

Таким образом, исполнители должны уяснить для себя в каких соотношениях находятся между собой мелодико-гармонические средства произведения, обратив внимание на ладовые особенности самой мелодии и определяя выразительную сущность гармонии в её связи с данной мелодии.

## 3. Вопросы звукоизвлечения, динамики. Штрихи

Условия звукоизвлечения имеют две органически взаимосвязанные стороны – художественную и техническую. В смычковой педагогике до сих пор главное внимание отдавалось механико-акустическим (техническим) условиям звукоизвлечения, взаимоотношение же их с художественной стороной подчеркивалось сравнительно мало. А ведь для получения хорового звука на инструменте необходим именно художественный критерий. Без осознания слухом качественности звука все советы механико-акустического порядка представляют собой бесплотную абстракцию. Нужно, чтобы исполнители услышали, что такое хороший звук, ясно представили себе его выразительность. Тогда и механико-акустические условия они поставят в прямую связь со своим представлением о звуке. Таким образом, первым и непременным условием каждого музыкального действия (в том числе звукоизвлечения) является ясное и конкретное слуховое представление о нём. Само же действие должно быть конкретным воплощением этого представления, причем понятие «красивый звук» не должно быть абстрактным. Исполнителям надлежит представить себе звук в его конкретном музыкальном содержании, в зависимости от его значения в музыкальной фразе. Это представление о звуке должно быть реализовано исполнителями при активном слуховом контроле, не пропускающем ни загрязнения тембра, ни отклонения от той музыкальной выразительности, которую звук должен иметь в данной музыкальной фразе.

В оркестровой игре большое значение имеет синхронная атака звука, сочетающаяся с тщательно сбалансированным звучанием голосов. Атака звука осуществляется различными частями смычка, вниз и вверх. Выбор того или иного отрезка смычка связан с художественно-образными и динамическими особенностями исполняемой музыки. Энергичную атаку звука следует чередовать с плавной и в различных нюансах. Начало игры сопровождается показом вступления, осуществляемого по очереди всеми участниками оркестра. В оркестровой игре наряду с единством и ровностью звучания необходимо стремиться к сходству тембровой окраски голосов. В процессе совместной работы индивидуальные звуковые качества членов оркестра постепенно сближаются. В результате возникает обобщённый колорит звучания, присущий тому или иному оркестру.

Остановимся теперь на некоторых вопросах динамики. Среди них одну и важных задач в оркестре представляет достижение ровности звучания. Ровность звучания – понятие относительное. Под этим понятием нужно разуметь определённые соотношения силы звучания инструментов, входящих в оркестр. Так, например, редко может быть абсолютно ровным звучание мелодических и аккомпанирующих голосов. Обычно под ровностью в этих случаях подразумевается градация силы звука между мелодией и сопровождением.

В случаях гомофонической фактуры басовый голос должен быть как опора аккорда, чуть громче средних голосов гармонии. В то же время бас не должен покрывать гармонию средних голосов. Для этого используют такой приём: показав мягкой акцентировкой начало басового звука, его затем ослабляют, позволяя тем самым свободно прозвучать средним голосам.

Как правило, у начинающих оркестров динамика звучания элементарна; градации её либо резкие, ограниченные сопоставлениями *forte* и *piano*, либо эти динамические оттенки не определены, всё играется в какой-то «средней» звучности. В задачи подлинно художественного исполнения входит выработка богатых оттенков, включающая различные нюансы между *piano* и *pianissimo*, *forte* и *fortissimo*, и уже обязательным условием является чёткая определённость в динамических оттенках.

В оркестре очень важно добиться верного распределения звучности – умения выдержать *piano* или *forte*, вовремя сделать *crescendo* или *diminuendo*, создать настоящие подъёмы, нужное ощущение кульминаций. В этом плане большое значение следует придать единству выполнения динамических оттенков. При выполнении *crescendo* (или *diminuendo*) нужно следить за тем, чтобы не начинать его слишком рано. Рано начатое усиление звучности не позволит сделать достаточно яркую кульминацию, может вызвать форсирование звука. Чтобы избежать подобных недостатков, следует отметить, с какого точно места, на каких звуках, долях такта происходит увеличение силы звучания. Коснёмся также вопроса исполнения оттенков внезапного *forte* и внезапного *piano*, требующих быстрого переключения динамики. Очень часто передерживают *forte* или же не создают достаточного контраста между этим нюансом и последующим *piano*. Необходимо очень активно подчёркивать контраст звучности в нюансе, особенно в первый период его освоения.

Большого внимания требует выполнение акцентов. Ведь исполнением акцентов создаётся особый характер выразительности музыки. Определив характер акцента, полезно проверить, как он воспроизводится каждым исполнителем отдельно, и уже затем вырабатывать общий акцент.

Касаясь вопросов звукоизвлечения и динамики, следует указать, что от внимания оркестрантов не должны уйти и такие моменты, как единовременное начало звучание оркестра, так называемая «атака» звука, и наоборот – совместное окончание игры.

Одним из важных вопросов, говоря о проблеме звукоизвлечения, является исполнение штрихов. Каждый штрих применяется для выявления определённого характера музыки; в различных произведениях и в различных эпизодах одного и того же произведения штрихи приобретают самые разнообразные оттенки. Следовательно, и в работе над штрихами определяющим моментом будет их музыкально-выразительное значение в данной пьесе.

Остановимся теперь на штрихах, исполнение которых представляет особую трудность в оркестре. Штрих *detache* является основой техники смычка. Исполняется раздельными движениями смычка вверх и вниз. Педагоги специальных классов требуют от учащихся широкого штриха, но применительно к оркестру он должен быть более экономным. В этом случае *detache* будет аккуратным и более удобным в оркестровой игре.

Штрих *martele* придаёт звучанию энергичный волевой характер, но при соответствующей окраске и приёме исполнения может подчёркивать изящество и лёгкость (особенно в нюансе *piano*). Описываемый штрих исполняется раздельными движениями смычка вверх и вниз с остановками между нотами. *Martele* является штрихом акцентированным, острым, но при этом, однако, не должен быть сухим, применение вибрации придаёт звуку красивый оттенок.

Штрих *spiccato* исполняется кистью и предплечьем правой руки. Чем крупнее штрих, тем более значительно участие предплечья, и наоборот: чем мельче штрих, тем больше усиливается роль кисти. Художественно-выразительные оттенки *spiccato* необычайно широки. Они способствуют передаче виртуозного блеска, стремительности движения, также как и выражению эмоциональной приподнятости чувства.

В оркестровом исполнительстве часто применяется мелкое *spiccato* (*sautille*). Штрих этот схож с *detache*, исполняющимися в быстром темпе короткими отрезками смычка. Разница заключается лишь в том, что если при игре *detache* трость смычка прижимается пальцами к струне, то в *sautille* нажим пальцев максимально ослабляется, и в результате смычок по инерции отскакивает от струны.

Особую трудность представляет собой пунктирный штрих, в котором сложностью является исполнение короткого отскакивающего звука, требующего абсолютного единства и согласованности в оркестре. Смысловой акцент в этом штрихе приходится на более длительный звук, который обозначен нотой с точкой. Нота с точкой, как правило, берется вверх смычком, следующую за ней более короткую ноту нужно играть энергичным быстрым движением вниз, следя при этом, чтобы смычок возвращался в исходное положение. Пунктирный штрих создаёт в соответствующих разделах исполняемой музыки ощущение импульсивно-заострённой ритмики.

Широко используемый в оркестровой литературе штрих *tremolo* обогащает темброво-колористическую окраску звучания музыки. Художественно-выразительная сторона штриха связана с насколько возможно быстрым движением смычка вниз и вверх у самого конца небольшими отрезками. В оркестровом исполнении скорость тремолирования у участников оркестра должна быть одинаковой.

*Pizzicato* является одним из наиболее распространённых средств колористической выразительности. Приёмы его исполнения разнообразны и требуют специальной работы. Недостаточно развитое владение техникой защипывания струны отрицательно сказывается на художественной стороне исполнения, особенно в быстрых разделах исполнения. При игре *pizzicato* необходимо следить за ровностью звуковой линии, не допуская «выскакивания» отдельных нот. Наиболее качественное звучание образуется защипыванием струны между грифом и подставкой. Применение вибрато увеличивает продолжительность звучания каждой ноты. Аккомпанирующим голосам надо играть *pizzicato* с достаточной звучностью. Звук у *pizzicato* короткий, отрывистый, поэтому не должно быть излишних опасений заглушить мелодический голос.

Участник оркестра должен уметь читать штрихи в партии любого инструмента, входящего в состав оркестра, а также уметь предложить вариант штрихов, соответствующий его пониманию музыкального материала.

## 4. Вопросы ритма

Музыка – искусство, развёртывающееся во времени, имеющее всегда определённую ритмическую организацию. Организация во времени звуковых, интонационных элементов музыки и составляет функцию музыкального ритма. Характер ритма, его «дыхание», акценты, динамика обусловлены художественным содержанием музыкального произведения, музыкальными образами; являются его компонентами. Музыкальный ритм есть категория художественно-выразительная.

Во временной организации музыки нужно различать три момента: ритм, метр и скорость движения – темп. Метр представляет собой общий пульс движения музыки, ритм же есть соотношение и чередование всех длительностей звуков, составляющих произведение в целом, данную музыкальную фразу или любой её отрезок. Разграничивая понятие метра и ритма, следует подчеркнуть, что они обычно находятся в единстве. Метр неотделим от ритма, ритм же имеет всегда моторную метрическую основу. В этом смысле метр обычно определяют как меру ритма. Обе категории в соединении и составляют основные формы движения музыки во времени.

В основе временной организации как метра, так и ритма лежит объединение музыкальных звуков вокруг неких устоев – опорных звуков. Такими условиями метра являются сильные и слабые доли такта. Соотношения сильных и слабых долей внутри такта создают размер движения музыки – её двудольность, трёхдольность.

Объединение ритмического движения вокруг устоев имеет всегда музыкально-художественную, смысловую подоснову. Характер этих ритмических групп, опорных звуков определяется их художественной выразительностью. Поэтому при работе над ритмом нужно идти от анализа мелодических тяготений к опорным звукам, вскрывая их художественно-выразительное значение.

Каждая метроритмическая единица получает конкретную выразительность лишь при определённой скорости (темпе). Любые отклонения темпа влекут за собой изменение всей динамики, всего интонационного напряжения музыки, всего музыкального образа. Поэтому исполнителем должен быть найден правильный, соответствующий данному образу, темп.

В становлении молодого оркестра важное место занимает выработка единого ощущения ритмического пульса исполняемой музыки. Изменения темпов, свобода и естественность дыхания фразировки требует особой согласованности и точности в их осуществлении. Темп любого исполняемого произведения определяется более мелкими длительностями. Ритмически точное исполнение в оркестре тесно связано с единым ощущением временнóй последовательности тактовых долей. Выработке этих ощущений способствует мысленное дробление относительно продолжительных звуков на более короткие.

Совершенно недопустимо, когда учащиеся играют музыкальное произведение значительно медленнее указанного темпа. Иногда это происходит из-за недостаточной технической подготовленности. Но вместе с тем существует склонность к чрезмерно быстрым темпам, из-за которых фактура сочинения комкается, не «выговаривается». Появляется ощущение суеты и поспешности.

У учащихся необходимо постоянно развивать внутреннее ощущение ритма. В основе художественной интерпретации должен быть «живой» ритм. В процессе достижения устойчивости ритма не следует пренебрегать игрой под «объективный» метроном. Особенно на завершающих этапах работы полезно пройти через контроль метронома.

В практике работы бывает и так, что исполнители находят по своему ощущению наиболее художественно убедительный, с их точки зрения, темп исполнения, а затем сверяют его с метрономом. Стремясь к возможно более яркому и правдивому воплощению художественного образа, ансамблисты вместе с тем особенно дорожат ритмически организующим началом исполнения. Именно это обстоятельство является одной из характерных черт оркестрового исполнительства.

## 5. Организация работы камерного оркестра

В создании полноценного профессионального оркестра имеет большое значение целый ряд требований: подбор исполнителей, условия работы, дисциплина, организация и характер проведения занятий.

Каждый из участников оркестра должен соответствовать другому по характеру музыкальной индивидуальности, что предполагает гармоническое сочетание исполнителей. В процессе совместной работы в коллективе характеры исполнителей, их музыкальные особенности сглаживаются – оркестр постепенно становится единым целым.

Одним из условий успешной работы в оркестре является дисциплина. Она должна пронизывать всю организацию оркестра, всю его исполнительскую деятельность, как учебную, так и концертную. Вопросы дисциплины неразрывно связаны с вопросами товарищеской этики. Каждый исполнитель должен быть предельно требовательным к себе и товарищам. Сила личного примера создаёт необходимый авторитет и служит залогом подобной же дисциплинированности остальных членов коллектива. Но строгая требовательность должна сочетаться с уважением к личности товарища.

Нельзя приходить на занятия неподготовленным. Каждый исполнитель должен дома проработать свою партию, приобрести хорошую «игровую» форму, чтобы не тормозить занятие непреодолёнными техническими трудностями.

Занятия должны строиться по заранее выработанному плану, работа не должна носить стихийный характер. Нужно поставить перед собой и решить определённую задачу, пусть эта задача будет очень скромной. Не обязательно учить целую часть произведения – можно удовлетвориться буквально несколькими фразами. Тогда все члены коллектива будут чувствовать профессиональную ответственность и знать, в какой степени занятие было плодотворным.

Заканчивая одно занятие, рекомендуется определить задачу следующего. Это обеспечивает необходимую подготовительную работу каждого из участников и организует, создаёт целеустремлённость последующей встречи.

Одним из важнейших условий продуктивной деятельности оркестра является постоянство в труде и систематическая регулярная работа. Обычным методом работы исполнителей является многократное повторение отдельных мест и всего произведения в целом. Однако не должно быть ни одного «механического» повторения без ясно поставленной цели. Исполнители всегда должны знать, для чего они повторяют, чего хотят добиться этим повторением.

Если во время проигрывания кто-либо ошибся, то следует сразу же учесть, какого порядка эта ошибка – случайного, технического или художественного. В первом случае останавливаться не рекомендуется. Можно по пути, словесно или даже знаком указать на неё и играть дальше. Если совершена ошибка художественного характера, следует остановиться и выправить её. В некоторых случаях, когда исполнители ставят своей задачей проиграть произведение без остановок, такую ошибку нужно выправить отдельно, по окончании проигрывания.

На занятиях надлежит отвести определённое время выработке таких, казалось бы, внешних сторон в работе оркестра, как посадка, перевёртывание нот, их приготовление, сигналы к вступлению. Нужно, чтобы все указанные моменты были хорошо усвоены до эстрадного выступления.

Посадка на репетиции – расстановка пультов и положение исполнителей по отношению друг к другу – должна быть такой же, как и на эстраде. Исполнитель привыкает к определённой слышимости остальных партий оркестра, а отсюда создаются условия для достижения лучшей внутренней спайки отдельных исполнителей между собой. Ноты должны быть заранее приготовлены, партии раскрыты, и углы слегка загнуты, для облегчения переворачивания страниц. Нужно, чтобы и это также вошло в привычку уже на репетиции.

Таким образом, репетиционная работа должна подготовить к эстрадному выступлению вплоть до самых мелких технических моментов.

# ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Молодым музыкантам, участвующим в оркестровом музицировании, необходимо иметь ввиду, что на творческом облике оркестра сказывается «моральный климат», в условиях которого работают его участники, характер взаимоотношений между партнёрами.

В условиях коллективного творчества складываются наиболее благоприятные условия для формирования характера молодого человека, его мировоззрения, чувства товарищества, понимания своего долга перед обществом, скромности, порядочности.

В учебно-воспитательной работе с учащимися большую роль играет и творческий авторитет руководителя оркестра, его педагогическое мастерство, общественно-моральный облик, личные человеческие качества.

В процессе занятий многие учащиеся увлекаются богатейшим классическим наследием, наиболее значительными произведениями современной камерно-инструментальной музыки, стремятся осознать и почувствовать их художественно-образную сферу, стилистические черты. Каждое новое соприкосновение с возвышенной, проникнутой глубоким эмоциональным внутренним содержанием, музыкой бывает связано с появлением неведомых ещё художественно-эстетических ощущений, что побуждает к поиску новых средств художественной выразительности и исполнительских решений. Наряду с этим у каждого оркестранта постепенно складывается повышенный интерес к тем или иным авторам и сочинениям, встречи с которыми он ждёт с особым душевным трепетом и волнением.

# СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Р. Давидян «Квартетное искусство». Издательство «Музыка», Москва 1984, 270 с.
2. Л.Н. Раабен «Вопросы квартетного исполнительства». Музгиз 1960, 108 с.
3. А. Ступель «В мире камерной музыки». Издательство «Музыка», Ленинград 1970, 68 с.
4. «Методика преподавания камерного ансамбля. Программа». Составители: доцент В.П. Самолётов, доцент Б.В. Доброхотов.