Автор: Мажарова И.А.

 Преподаватель МКУ ДО

 «Новодугинская ДШИ»

 **МЕТОДИКА РАБОТЫ С ЭСТРАДНЫМ ОРКЕСТРОМ**

 **2023 г**

 **Роль оркестровой игры в формировании музыканта**

 Обучение игре в эстрадном оркестре является составной частью профессиональной подготовки музыкантов - исполнителей. Оно предусматривает развитие навыков оркестрового музицирования в объеме, необходимом для дальнейшей практической деятельности в качестве артиста оркестра или ансамбля.

В детских школах искусств в классе ансамбля приобретаются многообразные навыки совместного исполнительства, расширяется музыкальный кругозор; формируется художественный вкус, понимание стиля, формы и содержания исполняемого произведения, воспитывается слуховой самоконтроль и исполнительская ответственность учащихся. При этом создается творческая атмосфера, необходимая в совместной работе, умение слышать и трактовать свою партию как часть совместно исполняемого произведения. Вместе с тем, развиваются и закрепляются навыки чтения нот с листа.

Наряду с развитием практических навыков в задачи предмета входит воспитание у учащихся творческой воли, стремления к самосовершенствованию: знакомство с лучшими образцами русской, зарубежной музыки, произведениями современных композиторов, эстрадных и джазовых композиций.

Искусство оркестрового исполнения основывается на умении исполнителя соразмерять свою художественную индивидуальность, свой исполнительский стиль, технические приемы с индивидуальностью, стилем, приемами исполнения партнеров, что обеспечивает слаженность и стройность исполнения в целом.

Одно из важнейших требований при работе с ансамблем - учет индивидуальных особенностей каждого учащегося при комплектовании составов ансамблей.

Психологи установили три основных типа взаимоотношений между участниками любого коллектива - авторитарный, либеральный и коллегиальный. Авторитарный характеризуется максимальным влиянием одного из музыкантов и беспрекословным выполнением его требованием другими. В стабильных творческих содружествах, добившихся больших художественных успехов и широкого общественного признания, авторитарный тип взаимоотношений, ограничивающий права, инициативу и творческий поиск ведомого, наблюдается не часто; особенно малоэффективен он в проблемных ситуациях, требующих максимальной активности и отдачи от каждого из партнеров. Либеральный тип взаимоотношений, напротив, характеризуется отсутствием музыканта, способного возглавить ансамбль и повести за собой к намеченной цели –

такие оркестры чаще встречаются лишь в учебной практике и после прохождения класса ансамбля обычно прекращают свое существование. Здесь совместная деятельность музыкантов заключается лишь в освоении новых произведений, знакомстве с самой практикой профессионального ансамблевого исполнительства. И, наконец, коллегиальный тип взаимоотношений представляется наиболее прогрессивным, так как дает возможность каждому из оркестрантов -наиболее полно реализовать свой творческий потенциал. Партнеры, ставшие единомышленниками в результате дискуссии, всестороннего обмена мнениями, творческого спора, продуктивно работают в проблемных ситуациях, взаимодополняют друг друга.

Совместное исполнение в эстрадном оркестре требует одинакового понимания идейно-художественного замысла и стилистических особенностей произведения, единых темпов, динамики, штрихов. Участники оркестра должны уметь, основываясь на фактуре произведения, ясно определять роль и значение исполняемой партии в каждом конкретном эпизоде. Инерция солировать, нередко присущая начинающему оркестранту, замыкает его в пределах собственной партии и затрудняет тем самым охват произведения в целом. Процесс ансамблевого и оркестрового исполнения требует постоянной взаимной координации, которая тесно связана с основами совместного музицирования: ритмической устойчивостью и согласованностью, динамическим равновесием, единством фразировки.

На занятиях по оркестру еще большее значение, чем в сольном исполнительстве, имеют также необходимые качества, как личная ритмическая дисциплина, умение правильно и точно читать и воспроизводить нотный текст. Следует обращать внимание учащихся на необходимость точного выполнения указаний в тексте в отношениях темпа, нюансировки, штрихов, пауз и т.д.

По существующей традиции все участники оркестра играют по нотам. Поэтому умение свободно играть по нотам, требующее своих особых навыков, основанных на иных координационных процессах, чем при игре наизусть, следует воспитывать на протяжении всего курса обучения.

**Качества необходимые руководителю ансамбля - педагогу и наставнику**

Музыкальная педагогика требует большой глубины и обширности познаний. Не случайно во все времена и у всех народов обучением подрастающего поколения занимались самые знающие и опытные люди.

Работа педагога - это непрерывный творческий процесс. Она постоянно ставит педагога в положение исследователя, выдвигая перед ним все новые задачи.

Настоящий педагог должен многое знать и много уметь. Прежде всего, он должен хорошо владеть своим инструментом, однако прямая зависимость между исполнительским и педагогическим мастерством существует далеко не всегда. Не каждый хороший исполнитель может стать таким же хорошим педагогом. Педагогика требует особых способностей.

Играющий педагог постоянно растет, ищет новые пути к художественному и техническому совершенствованию исполнения. Но наряду с этим, педагог должен обладать педагогическими, и, в частности, дидактическими способностями, умением передать свои знания ученикам.

Педагог-духовик должен хорошо разбираться в анатомии и физиологии, акустике и психологии, социологии и других областях. Наконец, педагог должен быть яркой, интересной личностью. Неоценимое значение для этой профессии имеют такие человеческие качества, как доброта и отзывчивость, справедливость и принципиальность, сильная воля и целеустремленность, выдержка, настойчивость, организаторские способности.

Для успешной работы с эстрадным оркестром руководителю необходимо владеть способами настройки инструментов эстрадного оркестра и разыгрывания музыкантов-духовиков, знать закономерности репетиционного процесса. Занимаясь с ансамблем, особое внимание следует уделять работе над исполнительским дыханием, культурой звука, единообразием штрихов и артикуляции, а также над ансамблевой согласованностью, звуковым балансом и фразировкой.

Смысл игры в оркестре заключается в строго согласованных действиях всех музыкантов, направленных на достижение единого результата. От каждого участника оркестра требуется максимум усилий для достижения общей цели.

Особая ответственность ложится на педагога, занимающегося с детьми. С первых занятий с детским оркестром руководитель объясняет учащимся, что нужно ежедневно заниматься на инструменте, а во время репетиций быть предельно собранными и внимательными. Ребята должны понять, что каждый музыкант в ответе за общее дело, за хорошее звучание оркестра.

Не следует читать детям «лекции» об этике поведения, строгой дисциплине, а в живой повседневной работе, без лишних нравоучений прививать практические навыки правильного поведения. Хороший оркестр — это, прежде всего хороший, здоровый коллектив.

Нужно неустанно воспитывать сознательную дисциплину, объясняя молодым музыкантам, что дисциплина здесь просто необходима — без нее не может быть коллективного исполнения музыки. Умелая постановка руководителем конкретной задачи и ее выполнение участниками оркестра делают осязаемым их собственный творческий рост, приносят радость преодоления трудностей.

На репетициях и выступлениях постоянно должны царить атмосфера доброжелательности. Преподавателю важно сочетать свою требовательность с уважением к личности молодого музыканта.

К каждому участнику эстрадного оркестра нужно найти правильный индивидуальный подход, для чего необходимо знать детскую психологию, уметь наблюдать и, конечно же, любить детей. Одним руководитель помогает укрепить свою волю, стать более настойчивым в занятиях, другим разъясняет, как преодолеть замкнутость, застенчивость. Формы и методы индивидуального подхода меняются в зависимости от возраста свойств нервной системы ребенка.

В воспитании детского коллектива огромную роль играет личность руководителя, и, прежде всего - как педагога и воспитателя. Для того чтобы всесторонне воспитывать молодого человека, а именно к этому должен стремиться любой педагог, руководителю оркестра необходимо обладать высокими гражданскими качествами и особыми чертами характера, которые давали бы ему моральное право и силу влиять на учащихся, вести их за собой, формировать их идеалы и интересы, чувства и характер. Дети всегда стремятся подражать взрослым - своим наставникам и педагогам, но для этого нужно завоевать их симпатии и доверие.

Черты характера педагога, манера поведения, внешний вид - все имеет большое значение в воспитательной работе. Руководитель коллектива должен стремиться овладеть основами педагогического мастерства, развивать в себе способности организатора и педагога, быть компетентным в своей деятельности.

Руководитель оркестра должен чувствовать ответственность не только за техническое, но и за эстетическое развитие своих воспитанников. Главную роль в этом плане играет разучиваемый и исполняемый репертуар. В выборе его находят отражение творческие позиции руководителя.

**О репертуаре ансамбля**

Репертуар эстрадного оркестра должен быть интересным и разнообразным, должен соответствовать возможностям музыкантов и включать произведения композиторов разных эпох и стилей в современных эстрадных обработках, как серьезного, так и развлекательного характера.

Огромное значение для работы в классе оркестра имеет правильный подбор разностилевого концертного репертуара, который служит воспитанию музыкально-художественного вкуса исполнителей. Наряду с подбором концертных сочинений композиторов различных эпох в обязанность педагога входит научить подопечного использовать те средства выражения, с помощью которых адекватно будут раскрыты стиль и содержание музыки Баха и Моцарта, Бетховена и Вагнера, Глинки и Скрябина... При этом не следует забывать, что наряду со стилями художественно-исторических эпох существуют индивидуальные композиторские стили. Каждому из них присуща мелодическая и штриховая специфика, характерная фразировка и динамика. При выборе штриха, динамики, фразировки следует исходить также из индивидуальных стилевых особенностей того или иного композитора.

При выборе произведений следует учитывать также и отношение учащегося к избранному сочинению. Мы всегда должны спрашивать у учеников: "А что бы вы хотели сыграть?" Ответы бывают самыми разными. Одни называют сочинения, которые хотели бы выучить, другие же, наоборот, готовы играть то, что будет им предложено педагогом.

Выбирая произведение, которое вызывает у учащихся интерес и желание заниматься, мы решаем важную педагогическую задачу. Однако если подготовленность учеников недостаточна, то не следует давать сочинений, с которыми они наверняка не справится. "Никогда не следует ставить перед учеником невыполнимых задач, - справедливо отмечает Н. Платонов в статье "Методика обучения игре на флейте". - Такие задачи подрывают веру в свои силы и снижают творческий энтузиазм, необходимый в работе каждого художника. В то же время всегда целесообразны задания, требующие труда и настойчивости. Без этого развитие исполнителя будет замедленным. Трудности необходимы, но они должны быть преодолимы".

Репертуар ансамбля должен быть тесно связан со всей системой учебно-воспитательной работы и спланирован на год-два вперед. Выбор произведений зависит подчас от конкретных учебных задач (подготовка к конкурсу, фестивалю и др.)

Если сложность разучиваемых произведений наращивается постепенно и последовательно, то это, в конечном итоге, приводит к заметному росту исполнительского уровня коллектива.

 **Планирование репетиционного процесса**

Подготовительная работа руководителя оркестра начинается с подбора музыкального произведения. Любое сочинение независимо от его жанра должно нести учебную и художественную нагрузку, быть доступным пониманию юных музыкантов.

Исполнение произведения на высоком художественном уровне требует от руководителя тщательного предварительного изучения оркестровой партитуры и правильной организации репетиционного процесса. Ознакомление с партитурой сочинения и уяснение его эмоционально-образного строя помогает руководителю в формировании собственной исполнительской концепции.

На основе целостного представления о произведении руководитель намечает план репетиционной работы, определяет продолжительность и количество репетиций. Необходимо ясно представить себе задачи, которые нужно решить в процессе работы с оркестром на каждом конкретном занятии. Если работа над пьесой только начинается, то нужно подготовить небольшую информацию о композиторе, о содержании и особенностях сочинения. Если произведение уже изучалось ранее, нужно четко представить, чему посвятить предстоящую репетицию, какие сложности преодолеть.

При разучивании нового произведения исполнители могут встретиться с целым рядом трудностей, которые руководитель ансамбля должен предвидеть заранее и наметить пути их преодоления. Вот некоторые из них: высокий или низкий регистр инструментов, не совсем удобные штрихи и нюансы, затруднительная смена дыхания, технически сложное место, на правильное исполнение которого может быть затрачено много репетиционного времени. Могут добавить немало хлопот и такие чисто оркестровые трудности как совместное ускорение, замедление, начало и прекращение звучания и т. д.

Составляя план предстоящей репетиции, руководителю полезно прохронометрировать каждый вид занятий: настройку, игру гамм и упражнений, работу над пьесами.

Участники оркестра, включив в свой репертуар новое сочинение, на первых порах пытаются охватить его в целом, получить самое общее представление об эмоционально-образном содержании. Воспроизведение авторских ремарок в некоторой степени будет носить еще формальный характер, так как партнеры не обрели чувства меры в выполнении этих указаний.

В процессе углубления работы над произведением будет возникать все большее понимание образного содержания исполняемого. Соответственно, станут более идентичными артикуляционные средства, синхронность метроритма и темпа, соблюдение динамического и тембрового баланса, единого исполнительского почерка при сохранении самых существенных черт индивидуальности каждого из оркестрантов - словом, всего, что входит в понятие «оркестровая техника».

Главное здесь заключается в том, что оркестрант должен не только свободно владеть всеми исполнительскими средствами, присущими сольному музицированию, но также и искусно сочетать индивидуальные приемы игры с манерой игры своих партнеров. Лишь в этом случае возникнет подлинная синхронность оркестрового звучания, обеспечивающая максимальную согласованность партий. Необходимо возникновение органичного единства, когда ощущение «я» каждого оркестранта сливается в монолитное ощущение «мы». Синхронность звучания возникает в результате единого понимания партнерами темпа, метра и ритма. В процессе работы над произведением музыканты должны найти тот темп, который наиболее точно выражает характер художественного образа и в то же время способствует выявлению индивидуальных черт, свойственных именно данному творческому содружеству.

 **Методика репетиционной работы**

Важнейшими объектами репетиции в достижении хорошего оркестра являются: чистота интонирования, синхронность и сбалансированность звучания по вертикали и горизонтали, точность метроритма, а также уравновешенность динамики, выразительность фразировки, артикуляции и штрихов, общность исполнительского дыхания, выявление рельефа и фона.

Работа над оркестровой слаженностью предполагает достижение единого понимания и воплощения эмоционально-образного содержания музыки.

*Настройка*

Для настройки оркестра следует применять выстроенный по камертону инструмент, например, рояль или пианино. Проверять строй можно не только по звуку си-бемоль первой октавы. Мундштучные инструменты рекомендуется проверять также по звукам соль первой и второй октав, си первой, фа-диез второй октавы (по написанию).

Предварительная настройка начинается с приведения всех инструментов к чистому унисону, от которого настраиваются октавы, затем квинты, снова октавы и квинты и так далее.

Каждая репетиция должна обязательно начинаться с совместного разыгрывания. Система упражнений для разыгрывания включает в себя мажорные и минорные гаммы, арпеджио, мелодические интервалы, фразы и, наконец, мелодии. Важным элементом в разыгрывании оркестра является исполнение интервалов, аккордов, гармонических последовательностей или кадансов. Аккордово-гармоническая настройка способствует развитию гармонического интонирования.

Разыгрывание часто заканчивают исполнением несложного фрагмента какого-либо хорошо знакомого музыкантам произведения в замедленном темпе. При этом уточняют строй отдельных звуков в аккордах или общий строй инструментов. Проверку строя нужно производить и во время репетиции, после проигрывания гамм и арпеджио, а также в ходе работы над пьесами, проверяя чистоту звучания унисонов, октав, затем квинт, терций и септим. Не следует спешить с настройкой инструмента, внесенного в помещение с холода. Предварительно инструмент нужно согреть.

С первых занятий нужно привить нетерпимое отношение к фальшивой, нестройной игре. Нужно помочь каждому музыканту узнать «характер» своего инструмента, его индивидуальные особенности. Ведь часто бывает, что у хорошего в целом инструмента могут фальшиво звучать отдельные звуки. При должном слуховом контроле и прилежном отношении к своим обязанностям музыканту не составляет большого труда напряжением губ и дыхания, а также подбором соответствующей аппликатуры исправить интонационные погрешности инструмента. плохому строю может привести также небрежное хранение инструмента или неисправность вентилей и клапанов.

*Точное вступление.*

Очень важно развивать у участников оркестра умение вместе и точно начать произведение. Вступление должен показывать один из исполнителей легким движением головы или туловища (этот жест сродни дирижерскому ауфтакту). Если произведение начинается с сильной доли, то жестом показывают затакт, если со слабой, - то отмечают сильную долю. Показ вступления обязательно должен быть в темпе исполняемого произведения. Умение ясно и четко показать вступление проявляется не сразу и требует соответствующей тренировки. Поначалу, перед показом вступления рекомендуется мысленно отсчитывать пустой такт. Показ вступления необходим не только в начале произведения, но также после пауз и в особенности после фермат.

*Темп, ритмическая дисциплина, агогика.*

Выразительность игры и убедительность музыкального образа зависят от верно найденного темпа. При выборе темпа произведения следует, прежде всего, ориентироваться на авторские указания. Однако нельзя не признать, что словесные обозначения темпов довольно условны и допускают различное смысловое наполнение. Слишком медленный темп, по сравнению с авторским, нередко приводит к вялому звучанию, а чрезмерно быстрый придает ему суетливый и невнятный характер. Вместе с тем авторские или редакторские метрономические координаты, несмотря на конкретность, нередко вызывают у исполнителей внутренний дискомфорт. Более того, техническое подстраивание партнеров к бездушному пульсу метронома лишает исполнение живого дыхания. Поэтому естественным и органичным является лишь тот темп, который, будучи ориентирован на авторские указания, услышан и прочувствован участниками ансамбля «изнутри».

Наряду с внезапной или постепенной сменой темпа в исполнительской практике часто применяются небольшие ускорения или замедления. Такие едва заметные отклонения от установленного темпа и метра, подчиненные целям художественной выразительности, относятся к агогике. Агогические оттенки требуют тщательной проработки, поскольку они могут привести к нарушению слаженности в ансамбле.

Единое понимание темпа - важнейшая предпосылка общего ощущения метра и ритма. Слышание и отражение в музыке мерного чередования сильных и слабых долей позволяет партнерам контролировать синхронность звучания через равные промежутки времени, в зависимости от избранной единицы метрической пульсации. Ощущение единой метроритмической пульсации играет чрезвычайно важную роль в оркестровом музицировании. С одной стороны, оно позволяет оркестрантам точно фиксировать атаку, ведение и завершение каждого звука. С другой - придает исполнению устойчивость, стройность, внутреннюю упругость.

Большие трудности в оркестровой работе часто связаны с отсутствием ритмической дисциплины, выражающейся, прежде всего, в колебаниях темпа.

Отклонения от темпа обычно наблюдаются:

- при изменении динамики (так, f и crescendo вызывают ускорение, р и diminuendo - замедление);

- при смене построений с различным характером музыки (оживленные фрагменты нередко исполняются быстрее; напевные, лирические - медленнее);

- при переходе от одного ритмического рисунка к другому (смене более крупных длительностей мелкими, например, восьмых шестнадцатыми, часто сопутствует ускорение, наоборот же — мелких длительностей более крупными — замедление);

- при неточном выдерживании паузы или нот большой длительности (целые и половинные);

при исполнении пунктирного ритма;

- при недостаточности исполнения залигованных нот, из которых вторая часто передерживается.

Трудными для исполнения являются фрагменты произведений, где выдержан одинаковый ритмический рисунок в нескольких партиях. Чтобы сохранить единое движение, здесь требуется особое взаимное внимание.

При различном ритмическом рисунке в целях большой ритмической устойчивости следует ориентироваться на партию с более мелкими длительностями. Это дает возможность сыграть их ровно, «не комкая». Кроме того, такая ориентировка сообщает определенную устойчивость и другой партии.

При разновременном вступлении также возможны неточности. Учащийся часто, не реагируя на уже установившийся темп, вступает в своем, несколько ином темпе, поэтому необходимо следить за тем, чтобы учащийся во время пауз не терял единого движения.

Достижению ансамблевого единства в значительно мере способствует визуальный контакт между исполнителями.

*Динамическое равновесие.*

Умелое пользование динамикой помогает раскрыть общий характер музыки, передать ее эмоциональное содержание, показать конструктивные особенности формы. Современные духовые инструменты обладают значительным динамическим диапазоном, от тончайшего *рр* до мощного *ff*; однако уровень профессиональной культуры ансамбля всегда можно определить по умению добиваться выразительного, одухотворенного звучания на *рр*. Если ансамбль владеет тончайшей звукописью тихих звучностей, ему наверняка будет подвластно и мощное *f*. Не случайно выдающийся композитор и пианист Н. Метнер неоднократно подчеркивал: «потеря рiаnо есть потеря fortе и обратно».

Вопрос динамического равновесия является одним из важных в работе с ансамблем. С первых же уроков следует обращать внимание на согласование силы звучания с тем, чтобы достаточно ясно слышны были все партии.

Необходимо, чтобы каждый из участников ансамбля ясно представлял значение исполняемой им партии в данном конкретном эпизоде. В зависимости от роли и значения партии возникают и различные «планы» исполнения. Первый план (рельеф) - основной, ведущий материал; второй план (фон) - подчиненный, сопровождающий материал. Первый план должен быть ярким, рельефным, а второй - более мягким, сдержанным. Довольно распространенными недостатком является перегрузка звучности второго плана. Этот недостаток проявляется чаще всего при игре форте и фортиссимо.

Однако нельзя примириться и с примитивным толкованием различных планов исполнения, так как каждый план может воплощать самые различные традиции. Следует также помнить о том, что звучание всех планов ансамбля взаимосвязано и требует равновесия и слитности.

Баланс в ансамбле постоянно меняется в зависимости от фактуры. В процессе исполнения необходимо находить наиболее выразительное соотношение всех голосов, как по вертикали, так и по горизонтали. Особое внимание при этом уделяется слиянию аккордов, их согласованности.

В любом ансамбле существует два способа дифференциации голосов; указание нюансов, индивидуальное для каждой из партий и единое для всех партий. Обозначение единого нюанса подразумевает, что сами исполнители определят, кому играть громче, а кому тише. Казалось бы, первый способ позволяет исполнителям точнее выявить иерархию фактурных линий. Однако в арсенале условных динамических символов далеко не всегда можно отыскать те оттенки, которые бы отвечали определенным требованиям исполнителей, их внутреннему слышанию. Поэтому чаще всего указывается общий динамический нюанс, на основе которого голоса, в зависимости от их функций, распределяются в различных динамических градациях. Определяющим в выборе тех или иных средств является эмоционально-образное содержание сочинения и его принадлежность к тому или иному стилю.

*Единство фразировки.*

Единство фразировки также является одним из обязательных условий ансамблевого исполнения. Но это условие не всегда выполняется начинающими ансамблистами: нередко один и тот же мотив или фраза исполняется партнерами по-разному (например, штрих «стаккато» может выполняться одновременно остро и мягко, окончание лиг может быть различным и т.д.).

Единство фразировки должно сохраняться не только при параллельном проведении, но также и «на расстоянии», при поочередном проведении одного и того же материала.

Требования ритмической согласованности, динамического равновесия, единства фразировки должны служить надежным первичным критерием при оценке успехов начинающих ансамблистов, так как без этих основных и специфических моментов ансамблевого исполнительства немыслим полноценный ансамбль. В целях достижения наиболее высоких результатов работы необходимо предусматривать время для самостоятельных занятий ансамбля.

*Работа над концертным репертуаром*

При разучивании какого-либо произведения следует пользоваться схемой: «проигрывание - детальная проработка - проигрывание».

После предварительного ознакомления сочинение проигрывается, желательно без остановок, чтобы не нарушать целостность восприятия. Исключение делается для трудных мест, которые поначалу можно опустить. После ознакомительного проигрывания можно приступить к работе над отдельными трудными местами. В этом разделе репетиции следует обратить внимание на следующие важные моменты:

- Объяснение сути поставленной перед учащимися задачи и способов ее решения.

- Практическое освоение прорабатываемого эпизода.

- Аналитический разбор ошибок, а также удачных моментов исполнения. Выявление причин неудачи.

- Определение круга задач для самостоятельной работы.

Когда время репетиции, отведенное на пьесу, подходит к концу, необходимо проиграть все произведение или часть, над которой велась работа, обратив внимание музыкантов на успехи и недостатки в исполнении, наметить задачи на будущее. При проведении репетиций преподавателю следует руководствоваться следующими правилами.

1. Неуклонно требовать от участников ансамбля соблюдения дисциплины. Например, сохранять молчание и не играть во время пауз, слушать указания, если даже они адресованы другому.

2. Вести репетицию ровно, спокойно, без раздражения, но и без заискивания и панибратства. Ни в коем случае нельзя оскорблять достоинство молодого музыканта, даже если он и в чем-то провинился.

3. Настойчиво добиваться намеченной цели, диктовать свою волю, но вместе с тем не требовать невозможного, учитывать специфику возраста и степень профессиональной подготовленности.

4. Требовать точного выполнения всех указаний, содержащихся в нотах. Еще А. Рубинштейн говорил, что при разучивании произведения должны быть слышны «верные ноты и все ноты».

5. Серьезное внимание на каждой репетиции уделять чистоте строя, четкости, однообразию атаки звука и одновременному прекращению звучания, выравниванию силы звука в аккордах и унисонах, фразировке и правильному дыханию.

6. Не работать долго с одним исполнителем или даже с группой — это расхолаживает других и рассеивает внимание.

7. Прерывать проигрывание только в самых необходимых случаях, обязательно объясняя при этом причину остановки. Частые остановки нарушают творческую атмосферу репетиции, утомляют ребят и рассеивают внимание. Особенно сложные места лучше учить вне репетиции в индивидуальном порядке.

8. Добиваться правильного исполнения технически трудного места сначала в медленном темпе, уделяя должное внимание аппликатуре, исподволь, постепенно наращивая темп.

Обычно работа над концертным произведением длится значительное время, тщательно отрабатываются как отдельные места, так и все произведение целиком, что, безусловно, способствует исполнительскому росту коллектива.