**Роль концертмейстера духового оркестра в осуществлении образовательного процесса**

 Изучение орестровых партий во время занятий в оркестровом классе необходимо для улучшения образовательного и творческого процесса. Оркестровая литература для духовых инструментов значительно богаче и объёмнее сольной литературы для этих инструментов. Ознакомление с оркестровой и ансамблевой литературой на групповых занятиях значительно расшряет возможности изучения различных композиторских стилей и направлений в музыкальном искусстве. Нельзя познать музыку классиков и современных композиторов, мало писавших или вообще не создавших специальные сольные произведения для духовых инструментов, не ознакомившись с их ансамблевыми и оркестровыми сочинениями, в которых блестяще использованы духовые инструменты. Прохождение оркестровой литературы в групповых занятиях с концертмейстером важно и с воспитательной стороны, так как оно способствует осознанию обучающимися конечных целей своего обучения - подготовки к коллективной исполнительской деятельности, и желанию приобрести необходимые качества оркестранта, участника исполнительского коллектива.

 Понятие "оркестр" подразумевает коллективное исполнительское действие музыкантов, направленное на достижение единства в раскрытии художественного замысла музыкального произведения посредством интонационной и динамической согласованности звучания, тембровой слитности, ритмического и штрихового единства исполнения, правильного, художественно оправданного временного соотношения голосов, развивающихся по законам гомофонии или полифонии.

 Под оркестровыми навыками принято считать:

- умение слышать оркестр в целом и свою партию как часть;

- достигать характерной, тембровой, динамической, интонационной согласованности своей партии с другими голосами оркестра;

- добиваться гибкости исполнения, которая связана с фразировкой и мгновенным переключением от мелодии к сопровождению и наоборот.

 В освоении всех этих навыков помогает концертмейстер той или иной группы инструментов духового оркестра. Особенно это касается вопроса интонирования. Если для сольной игры вполне удовлетворительно умение исполнителя точно воспроизводить интервалы мелодии, то для игры в оркестре этого совершенно недосаточно. Здесь на первый план выступает умение музыканта согласовывать свой голос со строем других голосов, умение интонировать "по вертикали". Поэтому формальный подход к вопросам интонации - "я играю правильно, а до остальных мне дела нет"- в оркестре недопустим. Каждый участник оркестра должен прежде всего стремиться обеспечить общий строй. На это следует обратить внимание концертмейстера группы, особенно при занятиях с обучающимися младших классов. Здесь речь идёт воспитании действенного коллективного слухового контроля. В этом отношении могут помочь некоторые правила интонирования в ансамбле :

- в произведениях гомофонного склада определяющим качество интонации является умение участников оркестра выстраивать звучание своих инструментов прежде всего по вертикали. Ориентиром в этом случае должен быть солирующий голос или бас, подкоторые и подстраиваются остальные участники орккстра;

- в полифонической музыке определяющим качество строя является умение исполнителей интонировать прежде всего "по горизонтали"; точная имитация, прежде всего, в интонационном плане, будет здесь весьма уместна;

- при исполении аккордовых звуков неустойчивые ступени лада II, IV, VI и, в особенности, VII ступени стремятся к устойчивым - I, III, V ступеням, те есть прявляют тенденцию к повышению или понижению в зависимости от направления движения мелодии. III ступень тональности, как известно, тяготеет в мажоре к повышению, в миноре к понижению, но степень этого тяготения определяется колоритом звучания аккорда в целом.

 Нередко причиной интонационных неудач в оркестре является стремление участников ансамбля перекричать друг друга. Это происходит часто от недопонимания роли своей партии (ведущей или сопровождающей) на том или ином отрезке музыкального произведения, а также из-за недопонимания относительного характера динамических оттенков. Этот процесс также необходимо контролировать концертмейстеру во время занятий оркестрового класса. В гомофонном изложении, несмотря на общность нюанса, ведущий голос должен прозвучать более рельефно и выпукло, чем остальные сопровождающие его голоса. При постепенно меняющейся динамике определяющая роль также остаётся за ведущим голосом, сопровождающие голоса не должны начинать измениения силы звучания раньшн, чем это начнёт делать ведущий голос. Важно также учесть тесситурное положение и динамические свойства ведущего голоса. Если ведущий голос ярок по своему звучанию и написан в высокой тесситуре, то и сопровождающие голоса могут чувствовать себя свободнее в динамическом плане, если же ведущий голос не столь ярок по своему звучанию, да ещё изложен в невыгодном для него регистре, то сопровождающие голоса должны быть предельно корректны в своём звучании. Нередко в основе неудач совместной игры лежат причины метроритмического порядка. Каждый участник оркестра должен подчинять свои субъективные ощущения коллективном чувству ритма. В особенности это сложно в моменты агогических отклонений, а также применения полиритмии и полиметрии.

 При игре в оркестре может возникнуть ряд трудностей, связанных с достижением единства исполнения штрихов, вибрато, тембрового звучания. Задача концертмейстера во время занятий состоит в том, чтобы помочь обучающемуся предусмотреть возможные трудности и подготовить его к преодолению этих трудностей.