МБУ ДО ДМШ АМР СК

Александровская ДМШ Ставропольский край

Методический доклад

«Профессия концертмейстер - история концертмейстерства и современная практика работы со скрипачами в ДМШ»

Докладчик:

Варутина Анна Геннадьевна

Преподаватель, концертмейстер Александровской ДМШ

2024 г.

Концертмейстерство, сформировавшись как самостоятельный вид

деятельности в процессе практики аккомпанирования и художественно-

педагогической коррекции ансамбля с солистами-инструменталистами,

является удачным примером универсального сочетания в рамках одной

профессии элементов мастерства педагога, исполнителя, импровизатора и

психолога. Понятие «концертмейстерское искусство» может относиться к

исполнителям на различных инструментах, если в процессе работы необходимо

решать и педагогические, и ансамблево-исполнительские задачи. Следует

напомнить, что первоначально концертмейстерами именовались исполнители,

возглавляющие оркестровую группу и отвечающие за качество ее звучания. *Концертмейстер в оркестре* — руководитель группы инструментов в [симфоническом оркестре](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BC%D1%84%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80) (или ином [оркестре](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80): [народных инструментов](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0), [духовом](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B9_%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80)), обычно наиболее опытный и/или одарённый исполнитель на соответствующем инструменте в данном коллективе. Концертмейстер в той или иной мере, в соответствии с правилами и обычаями данного коллектива, руководит работой музыкантов своей группы на репетициях, а в ходе концертов исполняет сольную партию, если таковая имеется в произведении (речь не идёт о жанре инструментального концерта, при исполнении которого в современной — начиная с XIX века — музыкальной практике партию солиста обыкновенно исполняет приглашённый музыкант). Второй по старшинству участник группы называется *вторым концертмейстером*.

Под *концертмейстером оркестра* (без уточнения группы инструментов) понимается концертмейстер группы [первых](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BA%D0%B0) [скрипок](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BF%D0%BA%D0%B0) — традиционно одна из центральных фигур оркестра, в ряде случаев берущая на себя в той или иной мере руководство им, вплоть до исполнения обязанностей дирижёра (известны, в частности, концертмейстеры, систематически выступавшие в роли дирижёра, — например, многолетний концертмейстер [Венского филармонического оркестра](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%BC%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BE%D1%80%D0%BA%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%80) [Вилли Босковски](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B8%D0%BB%D0%BB%D0%B8_%D0%91%D0%BE%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8), по традиции дирижировавший [Венскими новогодними концертами](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82))[[1]](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#cite_note-1). В организационном смысле концертмейстер оркестра может выступать посредником между дирижёром и оркестрантами; при смене главных дирижёров и при выступлении оркестра с разнообразными приглашёнными дирижёрами концертмейстер призван обеспечивать устойчивость работы коллектива[[2]](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#cite_note-2).

Концертмейстер первым выходит на сцену, ведя за собой весь коллектив. Поворачиваясь к оркестру и начиная «настройку», он готовит не только оркестр, но и публику к началу концерта. Это то, что видит зритель. Остальное — творческие будни оркестра: репетиции, оттачивание, филировка музыкальных произведений — это не только творчество дирижеров, но и огромная часть жизни концертмейстера[[3]](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#cite_note-3).

По окончании концерта, по традиции, [дирижёр](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B6%D1%91%D1%80) (и [солист](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%81%D1%82), если он выступал с оркестром) пожимает руку концертмейстеру оркестра.

В духовых оркестрах обязанности концертмейстера оркестра может выполнять первый кларнетист или, реже, первый флейтист.

Многие музыканты склонны относиться к концертмейстерству свысока:

игра «под солистом» и по нотам якобы не требует большого мастерства. Это

глубоко ошибочная позиция. Солист и пианист (концертмейстер) в

художественном смысле являются членами единого, целостного музыкального

организма. Более того, концертмейстерское искусство доступно далеко не всем

пианистам. Оно требует высокого музыкального мастерства, художественной

культуры и особого призвания.

Термины «концертмейстер» и «аккомпаниатор» не тождественны, хотя на

практике и в литературе часто применяются как синонимы.

Аккомпаниатор (от франц. «akkompagner» - сопровождать) – музыкант,

играющий партию сопровождения солисту (солистам) на эстраде. Мелодию

сопровождают ритм и гармония, сопровождение подразумевает ритмическую и

гармоническую опору. Отсюда понятно, какая огромная нагрузка ложится на

плечи аккомпаниатора. Он должен справиться с ней, чтобы достичь

художественного единения всех компонентов исполняемого произведения.

Концертмейстер - «пианист, помогающий вокалистам,

инструменталистам, артистам балета разучивать партии и аккомпанирующий

им на репетициях и в концертах».

 *Концертмейстер*[*оперы*](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9E%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0)[[5]](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#cite_note-5)[[6]](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#cite_note-_dc67c2109ae6a5ba-6), а также [балета](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D0%BB%D0%B5%D1%82) или других жанров музыкального театра, он же *корепетитор* — [пианист](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B8%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%81%D1%82)-[аккомпаниатор](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BA%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B0%D1%82%D0%BE%D1%80), ассистирующий оперному [дирижёру](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B8%D1%80%D0%B8%D0%B6%D1%91%D1%80), его правая рука в подготовке спектакля и поддержании его в дальнейшем (после премьеры) на должном уровне. Именно концертмейстер доносит до исполнителей концепцию дирижёра-постановщика и в соответствии с ней готовит вокальные партии с солистами, что очень важно при работе над оперным спектаклем. Концертмейстера скорее можно было бы назвать ассистентом дирижера. Концертмейстер по просьбе дирижёра (в случае его отсутствия) проводит спевки с участниками оперного спектакля, сохраняя дирижёрскую концепцию. И как концертмейстер оркестра держит строй и ансамбль всего оркестра, так и концертмейстер оперы держит ансамбль всех солистов, занятых в спектакле, и способствует успеху спектакля. «концертмейстер» включает в себя

нечто большее: разучивание с солистами их партий, умение контролировать

качество их исполнения, знание их исполнительской специфики и причин

возникновения трудностей в исполнении, умение подсказать правильный путь к

исправлению тех или иных недостатков.

 Применительно к деятельности музыканта-пианиста, концертмейстерство– одна из самых распространенных и востребованных профессий. В процессе

становления происходило постепенное совершенствование всех входящих в нее

компонентов.

Первоначально основой для разнообразной деятельности музыканта

служили импровизаторские способности, обеспечивающие профессиональную

универсальность. Искусство аккомпанемента рассматривалось, как

своеобразная форма импровизации, владеть которой был обязан пианист в XVI-

XVIII столетии. Однако помимо профессиональной необходимости,

существенную роль играл и эстетический интерес к ансамблевому

исполнительству.

Если сочинением по заказу влиятельных лиц, обязанностями

руководителя оркестра, капельмейстера, а иногда и капельдинера (Й. Гайдн),

композитор обеспечивал себя и свою семью, то, играя по вечерам в ансамбле с

близкими друзьями, он удовлетворял свои потребности не только в

человеческом, но и в музыкальном общении (В. Моцарт). Так в творчестве

венских классиков можно встретить немало переложений фортепианных сонат

для исполнения в ансамбле со скрипкой, что было продиктовано указанными

выше причинами, а также целями популяризации собственных произведений.

В XIX веке, в силу объективных исторических предпосылок,

совершенствовался исполнительский компонент концертмейстерства. Развитие

буржуазных отношений привело к демократизации всех форм музыкального

искусства, что отразилось в практике платных концертов с доступными по цене

билетами для представителей среднего сословия. Гастрольная деятельность

певцов, инструменталистов-виртуозов потребовала появления пианистов,

владеющих искусством игры в ансамбле, способных быстро усвоить большой

объём нотного текста. В этом случае функции пианиста, обычно не

предполагающие педагогической помощи, были аккомпанирующими. На

данном этапе уже отчётливо проявляется разница между профессиональным

психотипом солиста (пианиста, инструменталиста) и аккомпаниатора, на основе

чего можно говорить о специфических чертах характера, соответствующих

каждому из этих видов деятельности. «Характерной фигурой для того времени

является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже

виртуоз-композитор», который царил на сцене, покоряя слушателей

артистизмом, блестящей техникой, эффектным стилем jeu perle. В стремлении

безраздельно властвовать над публикой, солист не желал делиться с кем-либо

признанием и аплодисментами. «От «антуража» (выступления в концерте

солиста других исполнителей) отказался пианист Ф. Лист, и вслед за ним и

другие исполнители-инструменталисты». «Карьера виртуоза прельщала во всех

странах молодых музыкантов, мечтавших о мировой славе и материальныхуспехах». Отношение публики к пианисту, который не только не стремился

выделиться в ансамбле, но, напротив, в первую очередь подчёркивал

достоинства солиста, складывалось не в лучшую для аккомпаниатора сторону.

Специального обучения данной профессии, как в широкой практике

частных уроков, так и в стенах музыкальных академий и консерваторий не

существовало. Интерес к деятельности аккомпаниатора, однако, повышается

как к возможному источнику заработка. И. Гофман в своей книге

«Фортепианная игра. Вопросы и ответы», исходя из актуальности проблемы,

даёт отдельные советы желающим совершенствоваться в этой области, особо

выделив значение природных задатков, чутья.

Важным моментом для данного вида деятельности явилось развитие

педагогического компонента. История становления концертмейстерства как

профессии, преимущественно отразившая неравноценное отношение к

пианистам, работавшим в этой области, знает пример общественного признания

концертмейстера как педагога, психолога, специалиста широкой компетенции,

обладающего интуитивным чувствованием солиста и непогрешимым вкусом.

Имеется в виду высокое звание маэстро, которым именовался концертмейстер-

художник в Италии, шлифующий мастерство певцов на высших этапах их

профессионального развития.

С середины XIX века концертмейстерство, как отдельный вид

исполнительства, оформляется в самостоятельную профессию. И если Италия

показала пример достойного отношения и уважения к концертмейстеру, не как к

слуге, но мастеру, то Россия стала первой страной, где профессиональное

отношение к искусству аккомпанемента закрепилось введением в музыкальные

заведения предметов данного профиля. В 1867 году А. Рубинштейн предложил

открыть в консерватории специальные классы для совершенствования

ансамблевых навыков пианистов и инструменталистов. Не случайно именно в

России, где психологическое направление в искусстве увенчалось созданием

получившей всемирную известность системы К. Станиславского, тип

концертмейстера-маэстро, в продолжение итальянских традиций, позже ярко

проявился в лице М. Бихтера, В. Чачавы и других замечательных пианистов.

Усиление психологического начала в профессии было обусловлено

особенностями русского «музыкального менталитета». «С первых шагов

становления русская концертмейстерская школа находилась под влиянием

эстетики народно-песенной и романсовой культуры - её образно-поэтического

начала. Напевность исполнения, тонкий лиризм, непосредственность и теплота

душевного высказывания, проникновенность интонирования - эти качества

определили облик не только певца, но и аккомпаниатора». Концертмейстер - самая распространенная профессия среди пианистов.

Без концертмейстера не обойдутся музыкальные и общеобразовательные

школы, дворцы творчества и дома культуры.

 Работа концертмейстера уникальна и увлекательна, его роль в учебном

процессе неоспоримо велика, а владение в совершенстве “комплексом

концертмейстера” повышает востребованность пианиста в разных сферах

музыкальной деятельности от домашнего музицирования до музыкального

исполнительства.

РАЗВИТИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ КЛАССЕ

 Аккомпанирование солистам-инструменталистам имеет свою специфику.

Концертмейстеру не обойтись здесь без умения «слышать мельчайшие детали

партии солиста, соизмеряя звучность фортепиано с возможностями

солирующего инструмента и художественным замыслом солиста» [15]. Так, при

аккомпанементе скрипке сила звука фортепиано может быть больше, чем

при аккомпанементе альту или виолончели.

При аккомпанементе духовым инструментам пианист должен учитывать

возможности аппарата солиста, принимать во внимание моменты взятия

дыхания при фразировке. Также необходимо контролировать чистоту строя

духового инструмента с учетом разогрева. Сила, яркость фортепианного

звучания в ансамбле с трубой, флейтой, кларнетом может быть больше, чем при

аккомпанементе гобою, фаготу, валторне, тубе. При инструментальном

аккомпанементе особенно важна тонкая слуховая ориентация пианиста, так как

подвижность струнных и деревянных духовых инструментов значительно

превышает подвижность человеческого голоса.

 Концертмейстеру следует знать особенности нотации сольных партий для

различных инструментов – обозначения флажолетов, различных штрихов и т.п.,

альтовый и теноровый ключи.

 Для предварительного ознакомления с полной фактурой инструментального

произведения с аккомпанементом рояля наиболее подходящим путем является

первоначально проигрывание партии солирующего голоса в сопровождении

упрощенной фактуры гармонической основы партии аккомпанемента. «Для

этого, - советует Н. Крючков, - надо отдельно проиграть партию

аккомпанемента и выделить ее гармоническую основу путем сведения всех

звуков гармонического фона к ряду аккордов в их простейшем изложении. При

этом выпускаются не только все внегармонические и колорирующие звуки

гармонического фона, но и любые другие компоненты фортепианной партии,

как, например, подголоски и другие полифонические образования» [28, с 31].

 В инструментальных произведениях точное воспроизведение солирующей

партии на рояле часто невыполнимо, особенно в виртуозных пьесах. В таких

случаях рояль должен служить лишь вспомогательным средством при

предварительном просмотре произведения, для того чтобы создать мысленно

ясное представление об интонационном содержании партии солирующегоинструмента. В самостоятельной работе пианист выявляет принципы

построения пассажей, определить их опорные звуки в их соотношении с

гармонической основой и таким путем хорошо ознакомиться с произведением,

чтобы иметь возможность во время игры с солистом следить за его партией.

3.1 Особенности работы концертмейстера в классе струнно-смычковых

инструментов

 Остановимся на основных особенностях работы концертмейстера в классе

скрипки.

 Основная задача концертмейстера в классе заключается в том, чтобы

совместно с преподавателем помочь обучающемуся овладеть произведением,

подготовить его к концертному выступлению. Обычно работа солиста над

пьесой состоит из следующих стадий: разбор. фрагментарное исполнение,

исполнение подряд от начала до конца (репетиционное), которое предшествует

концертному. Концертмейстер может включиться в эту работу еще на стадии

разбора для решения самых различных задач.

 Если солист на стадии разучивания пьесы теряет контроль над интонацией

(особенно в высоких позициях), пианист может подыграть звуки мелодии, как

это делается в вокальных классах. Он помогает солисту справиться с

непонятным для него ритмом, дублируя на рояле сольную партию. Иногда

скрипачи не додерживают или сокращают длинные ноты во время пауз у

фортепиано. В этих случаях полезно бывает временно заполнить такую паузу

аккордами. Вообще временное видоизменение фактуры аккомпанемента часто

помогает скрипачу быстрее освоить свою партию. Если солист находится на

ранней стадии овладения произведением, то концертмейстеру необязательно

играть свою партию в полном объеме, он может ограничиться лишь главными

ее элементами: важнейшими басами, гармониями.

 Существует по меньшей мере два момента в аккомпанементе, учет которых

обеспечивает целостность и законченность исполнения в ансамбле с любым

партнером, а со скрипачом, в особенности. Это темпоритм и динамика. Своеобразие темпоритмической стороны исполнения солиста определяется

постепенным освоением им новых видов штрихов, усложняющейся с течением

времени фактуры, наконец, распределением смычка. Все это влияет на характер

аккомпанемента. Каждый раз. когда скрипач овладевает новым. не

встречавшимся еще ему штрихом, концертмейстер должен быть начеку.

 Характерный пример – штрих «сотийе», который часто начинают осваивать

с «Танца» Дженкинсона. Редко бывает. чтобы скрипачи могли исполнить эту

пьесу в быстром и стабильном темпе. Как правило, движение замедляется к

середине, а в репризе темп возвращается. Должно пройти время, чтобы скрипач

выработал этот легкий кистевой штрих. Аккомпанируя «Танец» Дженкинсона,

концертмейстер должен быть очень чуток и гибок в отношении темпа.

Излишнее давление и жесткая заданность в темпе могут привести к остановке

исполнения и нанесут вред солисту. Пройдет время,и он, приобретя опыт,

сможет сыграть этим штрихом всю пьесу в нужном темпе.

 Особого внимания и осторожности требуют и другие скрипичные штрихи,

например, staccato, встречающиеся в различных произведениях.

 Существенно влияют на ансамбль солиста и аккомпаниатора фактурные

трудности в партии скрипки, например, исполнение двойных нот. Как правило,

на их озвучивание тратится время, и темп замедляется. Бывает, что солисту

выгодно немного ускорить темп (если несколько нот приходится на один

смычок). Все это не может не учитывать пианист в аккомпанементе.

 Ломаные аккорды – еще один пример скрипичной фактуры, требующей

внимания от концертмейстера. Если такие аккорды чередуются с мелкими

нотами, то пианист должен выждать, когда солист все как следует озвучит в

аккордах, существенно замедлив при этом темп. В фигурации солист, как ни в

чем ни бывало, возвратится к нужному темпу, и пианист должен быть к этому

готов. Это – пример того, когда музыкальная логика расходится с

инструментальной технологией.

 Характерный случай представляет собой исполнение главной темы в

концерте Л. Берио № 9. Неопытного концертмейстера здесь ожидает подвох.

Если он будет играть аккорды равномерно, то уже во время пассажа у скрипки

почувствует неполадки в ансамбле, которые тут же подтвердятся расхождением

в следующем такте. «Секрет» заключается в том, что пассаж, начинающийся с

басовой струны и стремительно идущий вверх, на скрипке удобнее играть не

ровно, а с задержкой в начале и с последующим ускорением.

 Слаженность ансамбля аккомпаниатора и скрипача зависит и от умения

последнего вести смычок. Трудности встречаются уже при окончании пьес

кантиленного характера, завершающихся длинной нотой: смычка, как правило, не хватает. Даже если пианист будет ирать шестнадцатые ноты в конце пьесы

К. Сен-Санса «Лебедь» в темпе presto, смычка у скрипача все равно не хватит.

Пианисту лучше не спешить, а скрипачу продлить последнюю ноту, насколько

это возможно, и остановить смычок у конца, не опуская его, пока не

прекратится звучание у фортепиано. В середине пьес, где смычок уже не

остановишь, пианисту приходится искать возможность подвинуть темп

активной фразировкой, не теряя при этом чувство меры. Концертмейстер

должен помнить в подобных случаях, что есть предел приспособляемости,

который переступать нельзя.

 Что касается динамической стороны ансамбля с солистом, то здесь следует

учитывать такие факторы, как степень общемузыкального развития солиста, его

техническую оснащенность, наконец, возможности конкретного струнного

инструмента, на котором он играет. В произведениях, в которых партия рояля

является типично аккомпанирующей, солист всегда играют ведущую роль,

несмотря на то, что по своему артистическому уровню он является более

слабым партнером. В этих условиях хороший аккомпаниатор не должен

выпячивать преимущества своей игры, должен уметь остаться «в тени солиста»,

подчеркнув и высветив лучшие стороны его игры.

 В этом отношении очень важным является вопрос о характере игры

фортепианных вступлений. Очень комичным будет жалкое звучание скрипки в

руках слабого скрипача или невнятная игра начинающего виолончелиста после

«громогласного» вступления концертмейстера. Играя в ансамбле с «неярким»

солистом, пианисту следует исполнить вступление очень выразительно, но

соизмеряя свою игру со звуковыми и эмоциональными возможностями солиста.

 Большое значение для эффективности классной работы имеет характер

общения концертмейстера и педагога, так как от этого зависит не только

музыкальное продвижение скрипача, но и воспитание его как человека. В

процессе урока и репетиций педагог нередко высказывает концертмейстеру

пожелания, замечания и т.п. Реакция концертмейстера на такие замечания имеет

важное значение для воспитания солиста-скрипача. Основной принцип здесь –

заинтересованность концертмейстера, которую должен чувствовать солист. Особо стоит остановиться на концертных и экзаменационных выступле-

ниях пианиста с солистами-струнниками. На этапе выхода произведения на

концертное исполнение от концертмейстера зависит, спасет ли он слабую игру

скрипача, или испортит хорошую. Пианист обязан продумать все

организационные детали, включая тот факт, кто будет переворачивать ноты.

Пропущенный во время переворота бас или аккорд, к которому привык скрипач

в классе, может вызвать неожиданную реакцию - вплоть до остановки

исполнения.

 Выйдя на сцену, концертмейстер должен приготовиться к игре раньше

своего партнера, если они начинают одновременно. Для этого сразу после

настройки скрипки нужно положить руки на клавиатуру и

внимательно следить за солистом, очень часто исполнители начинают играть

сразу после того, как педагог проверил положение рук на инструменте, что

может застать концертмейстера врасплох. Конечно, нужно как можно раньше,

еще в классе научить солиста показывать концертмейстеру начало игры, но это

умение не у всех появляется сразу. Иногда пианисту бывает необходимо самому

показать вступление, но делать это надо в порядке исключения. Солист,

который привык к концертмейстерским показам, отвыкает от

самостоятельности и теряет необходимую исполнительскую инициативу.

 Следующий вопрос касается того, должен ли концертмейстер диктовать

свою волю солисту во время концертного исполнения, задавая и выдерживаяжесткий темп и ритм. Концертмейстер и педагог всеми силами должны

стремиться передать инициативу солисту. «Императивные» исполнения в классе

допустимы лишь как эпизоды, средство эмоционально разбудить исполнителя.

Сущность же аккомпанирования солисту состоит в том, чтобы помочь ему

выявить свои намерения, показать свою игру такой, какая она есть на

сегодняшний день.

 Иногда бывает, что исполнитель не справляется на концерте с техничес-

кими трудностями и отклоняется от темпа. Не следует резкой акцентировкой

подгонять уставшего солиста – это ни к чему не приведет, кроме остановки

исполнения. Концертмейстер должен неотступно следовать за солистом, даже

если тот путает текст, не выдерживает паузы или удлиняет их.

 Если солист фальшивит, концертмейстер может попытаться ввести своего

подопечного в русло чистой интонации. Если фальшь возникла случайно, но

солист этого не услышал, можно резко выделить в аккомпанементе родственные

звуки, чтобы сориентировать его. Если же фальшь не очень резкая, но

длительная, то следует, наоборот, спрятать все дублирующие звуки в

аккомпанементе и этим несколько сгладить неблагоприятное впечатление.

 Очень распространенным недостатком игры солиста является «спотыка-

ние», и концертмейстер должен быть к нему готов. Для этого он должен точно

знать, в каком месте текста он сейчас играет, и не отрываться надолго от нот.

Иногда солисты пропускают несколько тактов. Быстрая реакция

концертмейстера (подхват солиста в нужном месте) сделает эту погрешность

почти незаметной для большинства слушателей.

 Иногда даже способный исполнитель на струнном инструменте запуты-

вается в тексте настолько, что это приводит к остановке звучания.

Концертмейстеру в этом случае следует сначала применить музыкальную

«подсказку», сыграв несколько нот мелодии. Если это не помогло, то надо

договориться с солистом, с какого места продолжить исполнение и далее

спокойно довести пьесу до конца. Выдержка концертмейстера в таких

ситуациях очень важна. Еще лучше обговаривать до концерта, с каких моментов

может быть возобновлено исполнение в случаях остановок в определенных

частях формы.

 Игра со струнно-смычковыми инструментами обогащает тембровые представ-

ления и тембровый слух пианиста-концертмейстера и очень развивает его в

музыкальном плане.

Литература использовавшаяся в докладе:

1.ВЕСЕЛОВА Е.Л. «РАЗВИТИЕ КОНЦЕРМЕЙСТЕРСКОГО МАСТЕРСТВА В

ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ ПИАНИСТОВ» 2018г.

 2. [Соловьёва Л. А. "Формирование профессиональных и психолого-педагогических качеств музыканта-концертмейстера"](https://cyberleninka.ru/article/n/formirovanie-professionalnyh-i-psihologo-pedagogicheskih-kachestv-muzykanta-kontsertmeystera) 2021г.

 3. Должанский А.В. «Краткий музыкальный словарь» 1959г.

4. « [Музыкальный энциклопедический словарь»1990](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BC%D0%B5%D0%B9%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80#CITEREF%D0%9C%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D1%8B%D0%B9_%D1%8D%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BA%D0%BB%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D0%B4%D0%B8%D1%87%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%80%D1%8C1990)г.