



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •





**В. В. КАЛИЦКИЙ**

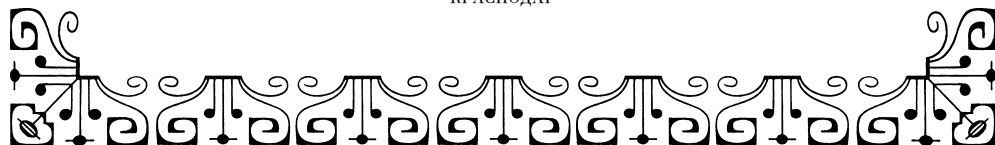
**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ  
ДИСЦИПЛИНЫ  
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»  
В ВУЗЕ**

---

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •  
• МОСКВА •  
• КРАСНОДАР •



**Калицкий В. В.**

**К 17** Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе: Учебно-методическое пособие. — СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019. — 336 с.: ил. — (Учебники для вузов. Специальная литература).

**ISBN 978-5-8114-4116-7 (Издательство «Лань»)**

**ISBN 978-5-4495-0072-4 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

**ISMN 979-0-66005-438-3 (Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)**

Учебно-методическое пособие «Методика преподавания дисциплины «Концертмейстерский класс» в вузе» предназначено преподавателям курса концертмейстерской подготовки уровня бакалавриата, специалитета и магистратуры и курса специальных дисциплин обучения пианистов-концертмейстеров в ассистентуре-стажировке, а также студентам, обучающимся по направлению подготовки 53.03.02 «Музыкально-инструментальное искусство» (бакалавриат, профиль обучения — Фортепиано), специальности 53.05.01 «Искусство концертного исполнительства» (специализация Фортепиано), направлению подготовки 53.04.01 «Музыкально-инструментальное искусство» (магистратура, профиль обучения — Фортепиано) и ассистентам-стажёрам, обучающимся по специальности 53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального исполнительства» (по видам) (ассистентура-стажировка, вид подготовки — Концертмейстерское исполнительство на фортепиано).

Издание соответствует Федеральным государственным образовательным стандартам высшего образования по укрупнённой группе специальностей 50.00.00 «Искусствознание». Издание может быть использовано для проведения курсов повышения квалификации педагогических кадров и работников отрасли культуры и искусства.

ББК 85.315

**Kalitzky V. V.**

**К 17** Methods of teaching the discipline “Accompaniment class” in a high school: Methodical textbook. — Saint-Petersburg: Publishing house “Lan”; Publishing house “THE PLANET OF MUSIC”, 2019. — 336 pages: ill. — (University textbooks. Books on specialized subjects).

Methodical textbook “Methods of teaching the discipline “Accompaniment class” in a high school” is intended for teachers of the accompaniment course of baccalaureate, specialty and magistracy programs and the course of special disciplines for the training of piano accompanists in the assistant training course, as well as for students studying in the field of training 53.03.02 “Musical instrumental art” (bachelor’s degree, profile - Piano), specialty 53.05.01 “The Art of Concert Performing” (specializing in Piano), field of training 53.04.01 “Musical and instrumental art” (magistracy, profile - Piano) and to assistant who study the specialty 53.09.01 “The art of musical and instrumental performance” (by type) (assistance-internship, Profile — Piano Accompaniment).

The publication corresponds the Federal State Educational Standards of Higher Education for the enlarged group of specialties 50.00.00 “Art History”. The publication can be used for training courses for teachers and experts in the field of culture and art.

#### **Рецензенты:**

*АНТОНОВА Юлия Павловна* — профессор, декан музыкального факультета, заведующая кафедрой инструментального исполнительства Российской государственной специализированной академии искусств; *СКРЕБКОВА-ФИЛАТОВА Марина Сергеевна* — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского»

**Обложка**  
*А. Ю. ЛАПШИН*

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2019

© В. В. Калицкий, 2019

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,  
художественное оформление, 2019



## ВВЕДЕНИЕ

Подготовка концертмейстера в процессе обучения в вузе является одним из приоритетных направлений обучения и воспитания пианиста. Сейчас профессию концертмейстера характеризует многовекторность — это не только сценические выступления в ансамбле, но и целенаправленная педагогическая, психологическая и управленческая работа. Непосредственно в виде своей исполнительской составляющей деятельность пианиста-концертмейстера осуществляется в следующих направлениях: вокальный, инструментальный концертмейстер, оперный концертмейстер, балетный концертмейстер, концертмейстер хора, концертмейстер вокальных, инструментальных, оперно-симфонических, хоровых, танцевальных и хореографических классов музыкальных учебных заведений: досуговых учреждений (клубы, студии эстетического развития и т. д.), детских музыкальных школ (школ искусств, хореографических школ), музыкальных, хореографических колледжей (училищ) и высших учебных заведений искусств.

Концертмейстерское искусство на протяжении веков формировалось и закреплялось в исполнительстве как особый вид творчества, имеет свою специфику, исполнительские, педагогические задачи, получило широчайшее распространение именно как профессия. Тем не менее оно до сих пор не имеет теоретического обоснования в специальных научных источниках, соответственно, практически полностью отсутствуют качественные, развернутые методики обучения концертмейстерскому искусству. А о специфике преподавания концертмейстерства в инклюзивных условиях со студентами, имеющими серьезные ограничения по здоровью, не приходится и говорить — на настоящий момент подобных исследований нет (несмотря на существующие требования к обеспечению

современного образования для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья).

По этим причинам мы делим нашу работу на три основных раздела:

- общие методические положения о преподавании дисциплины «Концертмейстерский класс»;
- специфические аспекты обучения студентов с особыми образовательными потребностями в рамках освоения дисциплины «Концертмейстерский класс»;
- тематический план работы в концертмейстерском классе, включающим лекционный и практический курсы.



## РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

# ОБЩИЕ МЕТОДИЧЕСКИЕ ПОЛОЖЕНИЯ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

### 1.1.

#### СТРУКТУРА ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

В современном высшем творческом образовании структура образовательных дисциплин весьма различна. Это обусловлено существованием нескольких уровней такого образования (бакалавриат, специалитет, магистратура, ассистентура-стажировка), отличиями в учебных планах даже внутри одного уровня, различным пониманием целей и задач предмета. Не составляет исключение и концертмейстерская подготовка. Курс обучения концертмейстерскому исполнительству, как правило, у пианистов-бакалавров составляет 3–4 года, у специалистов 4–5 лет, у магистров 1–2 года и включает только освоение дисциплины «Концертмейстерский класс». Ассистенты-стажеры, обучающиеся по виду подготовки «Концертмейстерское исполнительство на фортепиано», проходят ряд специальных концертмейстерских дисциплин («Работа с оперным клавиром», «Исполнение оркестровых партий инструментальных концертов на фортепиано», «Работа с редакциями нотных текстов», «Игра партитур на фортепиано», «Создание фортепианных транскрипций», «Редактирование клавиров» и т. д.), но не более, чем в течение двух лет. Отметим, что только на уровне обучения в ассистентуре-стажировке по указанному виду осуществляется специальная подготовка пианистов-концертмейстеров.

Наш опыт показывает, что на уровне бакалавриата, специалитета и магистратуры недостаточно только практического курса подготовки профессионального пианиста-концертмейстера. Поступившие в вуз пианисты, как правило, не имеют знаний по истории, методологии и практике концертмейстерского искусства, его исполнительской специфике и педагогической направленности деятельности. В связи с этим параллельно с практическим курсом целесообразным является введение лекционных занятий, позволяющих ввести студента в круг целей, задач концертмей-

стерской деятельности, ее исторического становления, методологии работы пианиста-концертмейстера с различными музыкантами-исполнителями и творческими коллективами, особенностей психологической и управленческой деятельности концертмейстера. Такой курс изложен нами во второй части данной методики и кратко охватывает основной спектр вопросов концертмейстерской деятельности.

Целью любого обучения в вузе является подготовка профессионально востребованного специалиста. Пианист-концертмейстер должен уметь не только исполнить подготовленные заранее программы, но и бегло читать с листа, транспонировать без подготовки, играть несложные партитуры, подбирать на слух, знать на память основной камерно-вокальный и оперный материал, уметь делать редукцию и амплификацию клавиров с позиции партитуры, знать иностранные языки и специфику певческой дикции и орфоэпии, уметь грамотно подсказать нотный и словесный материал во время выступления (если солист забыл фрагмент исполняемого произведения), понимать природу различных инструментальных штрихов и особенности их исполнения на фортепиано и т. д. Все это требует от обучающихся пианистов высокой самоотдачи и погруженности в процесс, который состоит из нескольких этапов. В процессе обучения в концертмейстерском классе студент, помимо подготовки семестровой программы (**приложение 1**), должен самостоятельно изучить и исполнить на внутрисеместровом зачете-показе коллоквиум на знание основных сольных и ансамблевых номеров из наиболее часто исполняемых опер (**приложение 2**), список из произведений камерно-вокального и оперного репертуара (**приложение 3**), читать различный репертуар с листа и транспонировать его в сопровождении иллюстратора (**приложение 4**), играть на фортепиано одновременно несколько партий — фортепианную и солиста либо ансамбля/ хора (**приложение 5**).

Помимо этого, ввиду большей популярности исполнения и известной сложности их фортепианных партий, целесообразно изучать в течение 2–8-го семестров романсы П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова — по 10 романсов в семестр каждого из композиторов (**приложение 6**). Студент должен самостоятельно разобрать требуемые романсы и в классе, совместно с преподавателем и солистом-иллюстратором, изучить их.

В наше время государственный экзамен по концертмейстерскому искусству проводится по решению Ученого совета конкретного вуза, в котором обучается студент. На наш взгляд, проведение такого экзамена дополнительно профессионально мотивирует обучающегося на фундаментальное изучение профессии и получение глубоких навыков концертмейстерского исполнительства. В программу государственного экзамена целесообразно включать вокальные циклы, позволяющее концертмейстеру-пианисту осознать драматургию циклических произведений, погрузиться в мир поэтиче-



ских образов и смыслов. А для обучающихся, достигших высокого уровня профессионального мастерства, прошедших активную концертмейстерскую практику (в том числе в музыкальных коллективах), возможно в качестве государственного экзамена включить исполнение оперного или опереточного клавира (**приложение 7**). Кроме того, каждый семестр студенты совместно с преподавателем концертмейстерского класса должны подробно проходить в первый семестр 1, во второй–восьмой 1–2 и в девятый 2–3 оперных и балетных клавира (**приложение 8**).

Исполнительская программа ассистентуры-стажировки концертмейстерского профиля предполагает изучение большого объема не только оперного, но и кантатно-ораториального репертуара, а также освоение оркестровых переложений для фортепиано концертов для различных инструментов (и концерт для колоратурного сопрано с оркестром Р. Глиэра) (**приложение 9**). В конце каждого семестра ассистент-стажер должен исполнить программу в двух отделениях (**приложение 10**).

Как видно, изучаемый репертуар преимущественно вокальный в связи с тем, что он содержит наибольшую специфику, а его исполнение имеет большую популярность и, как следствие, востребованность. Тем не менее введение в программы подготовки пианистов-концертмейстеров инструментальных сочинений также приветствуется.

Содержание приложений рассчитано на максимально возможно долгий период обучения концертмейстерскому искусству — 10 семестров. В зависимости от программы конкретного вуза, она может корректироваться, но желательно сохранить общий объем освоения материала, так как это способствует максимально полному развитию и формированию профессионального пианиста-концертмейстера.

### **Примерный план работы в концертмейстерском классе (специалитет)**

Обучение рассчитано на 10 семестров, 1–9-й семестры 17 недель аудиторной работы, 10-й семестр — 14 недель.

| 1 семестр             |   |
|-----------------------|---|
| недели                | вид работы  |
| 1–3 недели            | теоретические занятия по теме 1   |
| 4–6 недели            | теоретические занятия по теме 2   |
| 7–8 недели            | теоретические занятия по теме 3   |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–9 недели            | прохождение клавира (приложение 8)  |

| <b>2 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1 неделя              | теоретическое занятие по теме 4   |
| 2 неделя              | теоретические и практические занятия по теме 5  |
| 3–4 недели            | теоретические и практические занятия по теме 6  |
| 5–8 недели            | теоретические и практические занятия по теме 7  |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

| <b>3 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1 неделя              | теоретические занятия по теме 8   |
| 2 неделя              | теоретические и практические занятия по теме 9  |
| 3 неделя              | теоретические и практические занятия по теме 10   |
| 4 неделя              | теоретические и практические занятия по теме 11   |
| 5–7 недели            | теоретические и практические занятия по теме 12   |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

| <b>4 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1–2 недели            | теоретические и практические занятия по теме 13   |
| 3–5 неделя            | теоретические занятия по теме 14 <sup>1</sup>   |
| 6–8 недели            | теоретические занятия по теме 15  |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

<sup>1</sup> Учебными планами некоторых вузов предполагается проведение практики работы обучающихся пианистов в учебном музыкальном театре вуза. Такая практика самым положительным образом сказывается на профессиональном росте пианиста-концертмейстера.

| <b>5 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

| <b>6 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

| <b>7 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

| <b>8 семестр</b>      |   |
|-----------------------|---|
| <b>недели</b>         | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–11 недели           | прохождение 1–2 клавиров (приложение 8)   |
| 12 неделя             | сдача 10 романсов П. И. Чайковского и 10 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)        |

| 9 семестр             |   |
|-----------------------|---|
| недели                | вид работы  |
| 1–17 недели           | подготовка программы (приложение 1)   |
| 3 неделя              | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 2, 4, 6, 8, 10 недели | сдача «списка» — по 10 произведений в каждую из указанных недель (приложение 3)           |
| 11 неделя             | чтение с листа и транспонирование (приложение 4)<br>игра нескольких партий (приложение 5) |
| 1–14 недели           | прохождение 2–3 клавиров (приложение 8)   |

| 10 семестр  |                                     |
|-------------|-------------------------------------|
| недели      | вид работы                          |
| 1–14 недели | подготовка программы (приложение 7) |

## 1.2. ЗАДАЧИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ. ОРГАНИЗАЦИЯ УЧЕБНОГО ПРОЦЕССА ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

Любая профессиональная педагогическая деятельность ставит своей целью воспитание компетентного, эрудированного, востребованного специалиста. Дисциплина «Концертмейстерский класс», входящая в блок специальных дисциплин обучения пианиста, преследует не только сугубо внутрипредметные цели (в виде подготовки выпускника к профессиональной концертмейстерской деятельности), но и реализации общей концепции творческого воспитания и обучения музыканта.

В комплекс умений, знаний и навыков, сформированных в процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс», входят следующие базовые позиции: чтение нотного текста с листа, транспонирование, импровизация, фактурная трансформация, подбор по слуху, игра нескольких партий одновременно, игра на рояле хоровых и симфонических партитур, знание элементов вокальной и дирижерской техники, работы с вокальным и инструментальным ансамблем, хором, умение ориентироваться в вопросах певческой дикции, орфоэпии, следить за партиями партнеров в ансамбле и корректно исправлять возможные неточности и т. д.

В данном разделе мы не будем подробно касаться всех этих вопросов (проанализируем некоторые из них в третьем разделе нашей работы), сейчас же остановимся на общеметодологических проблемах концертмейстерского искусства.

Е. Нестеренко называет концертмейстера «ближайшим помощником певца» и убежден, что «работа концертмейстера с вокалистом требует от

пианиста знакомства с певческой технологией, внимания к голосу как одному из самых выразительных и тонких музыкальных инструментов, понимания особенностей вокального исполнительства, не говоря уже о знании оперной и камерной музыки, об исполнительском такте, о чувстве ансамбля и других качествах, обязательных при совместном музицировании»<sup>2</sup>.

В данном контексте определим структурный алгоритм работы концертмейстера и вокалиста, который основывается на соответствующих знаниях и составляет следующий профессиональный комплекс: осведомленность в вопросах вокального искусства, понимание основных критериев академического пения (точность интонации, дикционная выразительность, дыхание, фразировка, значение цезур и артикуляции), ориентация в классификации певческих голосов, их тесситурных возможностях, диапазоне, подвижности, тембровой окраске соответствующего типа голоса, яркости каждого из его регистров, знание оперного и камерно-вокального репертуара, ориентирование в наиболее часто употребляемых в вокальной литературе иностранных языках (итальянский, немецкий, французский, английский).

В отличие от сольного исполнительства, работа музыканта этого направления предполагает, прежде всего, профессиональную мобильность и способность к адаптации, поскольку зависит от различных обстоятельств (смены партнеров, сцены, произведений в концертной программе, ограниченного количества репетиций и ускоренной подготовки концертных программ, нестандартных ситуаций во время выступлений и необходимости мгновенных реакций, умения быстро транспонировать, способности организовать коллектив и т. д.). Поэтому многомерность феномена концертмейстера служит фундаментом для осознания важности его статуса и углубленного овладения специальностью.

Формирование понятийной базы взаимодействия концертмейстера и солиста осуществляется на пересечении фортепианного искусства и искусства различных исполнительских направлений. Ее можно трактовать как систему ясно очерченных координат совместного творчества, в которой закладывается фундаментальная основа их сотрудничества. Каждая стадия овладения этим форматом сотворчества требует личной вовлеченности концертмейстера в процесс.

Методологической основой деятельности концертмейстера является полное понимание исполнительских целей и задач всех участников ансамбля. Прежде всего речь идет о четком осознании различий в специфике сольного и совместного исполнительства, что является одним из базовых

---

<sup>2</sup> Цит. по: Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 70.

принципов приобретения концертмейстером необходимых ансамблевых навыков и знаний. Специфические свойства совместной интерпретации исходят из особенностей этого вида исполнительства, которое предусматривает одновременное участие в процессе сотворчества. Соответственно, первостепенной задачей воспитания концертмейстера является развитие внимания прежде всего на согласованности действий и формировании общей художественной концепции, упорядоченности всех ее компонентов в стройную и согласованную систему. Благодаря такому подходу исполнение становится процессом взаимодействия субъектов, направленным на художественную интерпретацию музыкального произведения.

А. Готлиб отмечает: «Совместная игра отличается от сольной прежде всего тем, что и общий план, и все детали интерпретации являются плодом раздумий и творческой фантазии не одного, а нескольких исполнителей, и реализуются они их объединенными усилиями. Процесс созревания художественного замысла и процесс его претворения в конкретных звуковых образах у ансамблиста и солиста различны. Если пианист-солист может воспроизвести звучание пьесы в целом, то пианист-ансамблист — только звучание своей партии. Причем знание партии, даже отличное, еще не делает пианиста партнером. Он становится таковым лишь в процессе совместной работы с другим участником (или другими участниками) ансамбля»<sup>3</sup>. И далее: «Музыкальное общение активизирует творческую волю исполнителя, расширяет границы его фантазии. Предложенные партнером новые идеи интерпретации, подсказанный им неожиданный вариант решения художественной задачи, поиски аргументов в возникшем споре обогащают репетиционные занятия <...>. Поэтому и нередки случаи наиболее полного и яркого раскрытия индивидуальности артиста именно в совместном с другими музыкантами, а не в сольном исполнении»<sup>4</sup>.

Обращаясь к методическим аспектам совместного музицирования, заметим, что идея творческого равноправия воплощается музыкантами в постоянной деятельности. Их активность определяется не только характером дарования, приобретенным опытом, но и форматом участия в совместном исполнительском процессе, сочетающем внимательное отношение к намерениям солиста с обязательным проявлением собственной индивидуальности. А. Готлиб говорил по этому поводу: «При воплощении коллективно созданной интерпретации понятие „исполнительское творческое переживание“ трансформируется в родственное ему, однако не тождественное понятие „творческое сопереживание исполнителей“»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. С. 3–4.

<sup>4</sup> Там же. С. 13.

<sup>5</sup> Там же. С. 6.

Исполнительское партнерство базируется на взаимосогласованности действий и намерений исполнителей, на двустороннем влиянии и поиске путей взаимодействия. «Музыкальная компетентность концертмейстера, которая порождает у певца доверие к партнеру, является важным условием плодотворного сотрудничества», — считает Н. Лузум и для подтверждения своих рассуждений приводит мнение Е. Нестеренко: «Случается, что взгляды моих партнеров на исполнение романса или даже вокального цикла совпадают с моими, но порой идеи интерпретации в них достаточно отличные от моих, и я, попросив учесть мою точку зрения, прежде всего стремлюсь к тому, чтобы из индивидуальности моей и каждого из пианистов выходил каждый раз будто новый сплав»<sup>6</sup>.

В процессе обучения в концертмейстерском классе необходимо донести до обучающегося, что вся его исполнительская деятельность должна базироваться на необходимости равноправия солиста и пианиста-концертмейстера, которая подразумевает полный отказ от распространенного мнения об ограничении функциональности концертмейстера лишь поддержкой солиста. Отметим, что каждый из исполнителей «обладает особым комплексом художественных способностей и мастерством, имеет определенные взгляды на мир, руководствуется тем или иным художественно-исполнительским методом»<sup>7</sup>. Предлагая свой взгляд, свою интерпретацию, концертмейстер тем самым может не только расширить сферу художественного воплощения, художественной трансляции содержания музыкального произведения, но и скорректировать, обогатить концепцию партнера по ансамблю.

Необходимо донести до студента, что первейшим условием совместного исполнительского процесса является ритмическая дисциплина. Ее отсутствие сказывается не только на необоснованных изменениях темпов и динамики во время смены штрихов, чередовании фраз, смены фактуры, но и в нарушении агогики. Под синхронностью совместного исполнения следует понимать точность сочетания во времени сильных и слабых долей каждого такта, согласованности мелких длительностей и единства в выдерживании пауз. Сохранению единства способствуют и акценты. К. Мострас отмечает: «Во время разучивания, в поисках слаженности исполнения необходимо иметь в распоряжении сопротивление для объединения, согласования и реализации своих музыкальных

---

<sup>6</sup> Цит. по: Лузум Н. Я. Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве: на примере сочинений М. П. Мусоргского: Науч.-метод. разработ. для преподавателей и студентов муз. вузов. Н. Новгород: Изд-во ННГУ, 1992. С. 25.

<sup>7</sup> Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: учеб. пособие. Новосибирск: Изд-во НГК, 1985. С. 36.

намерений. Этим средством и является акцент в его разнообразном музыкальном воплощении»<sup>8</sup>.

Важную роль в совместном исполнительстве играет слух, который предполагает умение слышать не только себя, но и партнера. Согласно позиции А. Гольденвейзера, «способность мозгового аппарата такова, что ему свойственно фиксирование внимания на одном определенном моменте. А нам, музыкантам, необходимо развивать не присущую человеку способность — будто расчлняя сознание, проявлять внимание одновременно к разным линиям, сознательно вести их»<sup>9</sup>.

Успешному воспитанию этого навыка помогает развитие тембрального и фактурного слуха с самых первых уроков музыки, когда ученик играет мелодию, а преподаватель исполняет полное гармоническое сопровождение. Тогда в процессе игры обучающийся получает возможность слышать значительно больше, чем может сыграть на инструменте сам. Совместная игра сохраняет свое значение в направлении активизации и совершенствования исполнительского слуха на всех этапах обучения пианиста-концертмейстера.

Весомым фактором согласованного ансамблевого музицирования является грамотная редакция нотного текста, определение единых исполнительских ремарок. Подробный анализ произведения с учетом авторских указаний дисциплинирует творческое мышление исполнителей, способствует совместному раскрытию его художественного содержания, в то же время не ограничивая их творческой фантазии. «Категорическим императивом» здесь предстает утверждение А. Гольденвейзера: «Принято считать, что тщательное выполнение авторских указаний уничтожает индивидуальность исполнителя. Это утверждение ошибочно в самой своей сути. Можно назвать целый ряд исполнителей, которые с большой тщательностью относились к авторскому тексту и в то же время обладали яркой артистической индивидуальностью (А. Рубинштейн, И. Гофман). Дело в том, что каждый нотный текст является относительной приближенностью. Если в нотах написано *forte*, *crescendo*, *accelerando*, это означает, что необходимо играть громко, усиливая, ускоряя <...>. Но как выполнять все эти оттенки, каково должно быть их соотношение во времени — полностью отдается артистической индивидуальности исполнителя»<sup>10</sup>.

Особое внимание у обучающихся необходимо акцентировать на так называемой «немой интонации» как регуляторе общего начала и оконча-

<sup>8</sup> Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. М.; Л.: Музгиз, 1951. С. 65.

<sup>9</sup> Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. М.: Музыка, 1965. Вып. 1. С. 53.

<sup>10</sup> Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. М.: Музыка, 1981. С. 30–31.



ния звука. У концертмейстера и солиста должно быть единое слуховое восприятие вступления, хотя способ его достижения у каждого свой — все зависит от знания законов владения своим инструментом (в таких ситуациях учитывают несовпадение атаки звука на каждом из инструментов и голоса). Решающее значение приобретает аффтакт (общий «вдох») и момент атаки (начало звучания), внутренняя природа которых одинакова: вдох как накопление энергии, ее влияние на источник звука (атака) и звуковедения (расход энергии, выдох). На помощь может прийти и условный жест: кивок головой концертмейстера. Студенту необходимо объяснить, что у исполнителей на духовых инструментах, вокалистов, хористов такое вступление рациональнее всего следить по их вдоху и обязательно знать его специфику (длину). В хореографических классах концертмейстеру нужно ориентироваться на активность движения определенных частей тела, а в классическом танце — на энергичность подготовительного движения первой пары или же первого танцовщика. На первоначальном этапе работы над произведением это может быть и счет.

В этом контексте речь должна идти и об одновременном окончании фраз, произведения или его отдельных частей, поскольку из-за отсутствия согласованности исчезают смысловые цезуры, не выполняются точно ферматы, паузы. Во многих случаях их мера, как и продолжительность окончаний, также формирует синхронность исполнения. В совместном окончании берется во внимание и специфика каждого инструмента или голоса: умение вовремя «потушить» звук — у струнных народных, остановка меха — у баянистов и аккордеонистов, длина смычка — у струнных смычковых, возможности дыхания — у вокалистов, исполнителей на духовых инструментах, хористов. В хореографических классах одновременное заключение с концертмейстером, как и синхронность вступления, связаны с активностью и количеством движений, приходящихся на окончание.

Студент должен знать, что процесс работы над произведением продолжается в непосредственном контакте с исполнительским решением проблемы совместной интерпретации и состоит из соотношения и взаимосвязи субъективного и объективного. А. Алексеев по этому поводу пишет: «Под объективным, в данном контексте, следует понимать все то, что с достаточной достоверностью раскрывает содержание произведения, воплощенное в нотном тексте, в имеющихся в нем ремарках <...>. Что касается субъективного, то это — проявление личностного отношения исполнителя к объективным данным о композиторском замысле и создание на этой основе собственной трактовки»<sup>11</sup>. Развивая эту мысль,

---

<sup>11</sup> Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. М.: Музыка, 1991. С. 5.

сошлемся и на Ю. Кочнева, который считает, что «соотношение объективного и субъективного в процессах интерпретации может быть весьма различным: от большей или меньшей близости авторского и исполнительского текстов к довольно значительному их расхождению. Зависит оно от многих социальных и индивидуальных факторов <...>. Исполнительские акты должны каждый раз рассматриваться и оцениваться конкретно-исторически»<sup>12</sup>.

Немаловажным фактором в обучении пианиста-концертмейстера является самостоятельная работа над произведением с солистом, которую целесообразно проводить на поздних курсах. Обучающемуся пианисту необходимо привить модель логически осознанного сосуществования объективного и субъективного процессов в деятельности концертмейстера и солиста с целью создания убедительной исполнительской концепции. Такую работу можно условно разделить на три этапа, которые зависят от индивидуальности музыкантов, их одаренности и уровня развития. Условность касается и временной длительности этапов.

**Первый этап** — получение общего представления о произведении, его художественные образы, которые предстают «продуктом творческой обработки музыкальной информации»<sup>13</sup>.

**Второй этап** — постепенное углубление в суть произведения, которое изучается; на этом этапе происходит отбор и овладение средствами выразительности, необходимыми для реализации его художественного содержания.

**Третий этап** предполагает совместную работу концертмейстера и солиста, результатом которой станет исполнительская реализация произведения (концертное исполнение).

На **первом этапе** обучающемуся в концертмейстерском классе необходимо четко объяснить значение указанных этапов и обязательно на собственном примере показать, как именно необходимо их реализовывать.

Важную роль на этапе формирования музыкального образа играет процесс восприятия произведения. Индивидуальность обоих исполнителей заключается прежде всего в правильном понимании композиторской идеи, которая формируют интонационный строй, агогику, динамику, фразировку, характер штриха и т. д. Поэтому в случае совместного исполнительства вопрос интерпретации представляется вдвойне сложным вследствие сотрудничества разных личностей: «Можно вспомнить высказывания по этому вопросу Куперена, Бетховена, Шумана и других

---

<sup>12</sup> Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. 1969. № 12. С. 56–60.

<sup>13</sup> Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. СПб.: Композитор, 2008. С. 23.

авторов. Их можно понять. Они были творцами, гениальными людьми. Они жили в своих произведениях, любили их, делали тщательную редакцию, пытаясь воплотить в словесных объяснениях и разных знаках свои чувства, свою интерпретацию. Какая большая ответственность перед произведением чувствуется в многочисленных просьбах Бетховена до своего издателя: добавить какое-то обозначение, или лигу, или аппликатуру в точно указанном месте»<sup>14</sup>.

В высказываниях многих композиторов прослеживается мысль о том, что нотная запись почти всегда воплощает волю автора. А некоторые композиторы предъявляли достаточно жесткие требования к исполнителям — например, М. Равель: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали»<sup>15</sup>, — усматривая задачу исполнителя только в точном исполнении его указаний. Схожей позиции придерживался и И. Ф. Стравинский. Именно по этой причине изучение и осмысление исполнителями всей совокупности авторских обозначений должно стать весомым основанием их интерпретационных поисков.

Такое восприятие (понимание) композиторского замысла происходит с помощью анализа и художественного осознания музыкальных параметров произведения, которые эту идею воплощают: нотного текста (литературного — при работе над произведением с певцом), драматургии, формы, стилистических особенностей, эпохи создания произведения.

К процессу восприятия произведения приобщается и информация о творчестве композитора и характерных особенностях его стиля. Воплощая эти параметры, охватывая грани музыкального произведения, которые отражают особенности художественного образа, созданного композитором, музыканты углубляют свое понимание художественных задач произведения, проявляют индивидуальное отношение к ней, находят соответствующую исполнительскую манеру.

В то же время в создании художественного образа большое значение приобретают и отдельные эмоционально-образные ассоциации, развернутые поэтические картины, ярко-предметные, целостные впечатления визуального уровня, где основным рычагом возникает эмоциональная реакция. Бесспорно, во время соприкосновения с разнообразными эмоционально-художественными впечатлениями значительный вес имеют интеллектуальные механизмы познавательных процессов.

**Второй этап**, на котором происходит овладение студентом средствами выразительности, необходимыми для реализации художественного содержания произведения, становится периодом самоанализа для каждого

<sup>14</sup> Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. М.: Музыка, 1988. С. 15.

<sup>15</sup> Леонтьев А. А. Психология общения. М.: Смысл, 1997. С. 75.

исполнителя. Вот что пишет по этому поводу Я. Зак: «Работа концертующего музыканта сделала из меня почти психолога. Все время приходится напряженно всматриваться в себя, чего-то доискиваться внутри. Не в том дело, нравится это занятие или нет. Иначе не найти решения каким-то чисто профессиональным проблемам — вот в чем смысл. Многие из них могут быть осознаны и решены только „изнутри“. С годами это постоянное наблюдение за собой, аналитические упражнения со своим „я“, которые диктуются, повторяю, интересами дела, — входят в привычку»<sup>16</sup>.

Именно на этом этапе работы конструируется целостный музыкально-исполнительский образ, целенаправленно формируются все его компоненты через понимание идейно-эмоционального, звукового содержания произведения и технологических приемов его воплощения. Одновременно в центре внимания на данном этапе находится проработка всех элементов нотного текста: работа над интонацией, усвоением фактуры, темпоритма, осмысление штрихов, динамики, слова (вокалистами). Пианист-концертмейстер к этому перечню добавляет аппликатуру, педаль, туше. После завершения этой работы совместная исполнительская интерпретация предстает успешным актом осуществления замыслов, и только после освоения данного этапа целесообразно переходить к творческому ансамблевому взаимодействию.

Отдельный спектр вопросов второго этапа составляют те компоненты творческой лаборатории музыкантов, которые требуют совместных скоординированных действий, а именно: фразировка, артикуляция, агогика, штрихи, тембр, фактура, динамика, темпоритм. Данные факторы коммуникативного взаимодействия нескольких исполнителей создают принципиальные методологические основания для создания качественной структуры совместного исполнительства.

Студент-концертмейстер должен усвоить, что палитра артикуляционных средств, расположенных в пределах одного штриха, весьма разнообразна и не всегда полностью отражается в тексте. Безусловно, существуют термины, указывающие на различную степень данного штриха, — например, *legatissimo*, *legato*, *poco legato*. Но эти обозначения не имеют достаточной гибкости для воплощения всего богатства артикуляции в пределах одного штриха<sup>17</sup>.

Целесообразно обратить внимание обучающегося пианиста на штрих *legato*. Для каждого инструмента или голоса лиги имеют свое индивидуальное значение: у струнных определяют длину смычка, у духовых и

---

<sup>16</sup> Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. М.: Сов. композитор, 1988. Кн. 1. С. 52.

<sup>17</sup> Подробнее об этом см.: Имханицкий М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. 231 с.

вокалистов — границы возможного дыхания, у баянистов и аккордеонистов — смену движения меха. Это так называемые технические лиги. Существуют случаи, когда композиторы сознательно проставляли технические лиги и в фортепианных партиях произведений для совместного исполнения. Другой аспект, который должен постоянно находиться во внимании студента, — фразировочные лиги, которые определяют строение музыкальной речи, деление на фразы, мотивы и должны совпадать во всех партиях. Исключение составляет ситуация, где различное штриховое обозначение одинаковых фраз является сознательным замыслом композитора и, соответственно, служит руководством к действию для исполнителей.

Стоит сделать особый акцент обучающегося концертмейстера на тембре как персонификации звука, его окраске, благодаря которому звучание одного инструмента или голоса отличается от другого. Тембр, который определяется в момент зарождения звука, поддерживает создание общего слухового впечатления, разнообразия музыкальной ткани и применяется с образно-эмоциональной целью. Механизм организации темброво-регистровых формант в совместном исполнительском тандеме состоит из разных фактурных комбинаций фортепиано и инструмента (или голоса) и приобретает решающее значение при тождественности музыкального изложения партий. В таких условиях создается или качественно новый тембр, или же усиливается общее звучание произведения. Все это заложено в произведении композитором, а вот полнота этого сочетания зависит от исполнителей.

Культура звукоизвлечения во многом осознается за счет развития тембрального слуха, который позволяет четко представить, что хотят услышать исполнители, как это должно звучать, т. е. обладать определенными звуковыми представлениями. В этом контексте крайне важным является ознакомление студента-концертмейстера с тембрами инструментов симфонического оркестра, народных инструментов и спецификацией певческих голосов, каждый из которых должен идентифицироваться в его слуховом воображении. Необходимо объяснить студенту, что в таком случае в совместной работе с любым исполнителем легче будут преодолеваться проблемы звуковой окраски и динамического соотношения, а во время исполнения клавиров на фортепиано реальнее будет воспроизводиться звучание той или иной оркестровой группы инструментов (или инструмента). При этом речь идет не о механической имитации звучания оркестровых инструментов, а об оркестрово-колористическом богатстве фортепианного изложения. С точки зрения С. Фейнберга, убедительно доказанной в его работе «Пианизм как искусство»: «Тембр — в музыкальном плане — создается различными комбинациями обертонов. Значит, в струнном строе рояля поистине скрыты партитурные возможности.

Из этого не следует, что можно, комбинируя ноты, создать на рояле полностью то или иное тембровое звучание. Но можно достигнуть тембрового оттенка, намека на тембр, и это очень важно»<sup>18</sup>.

Обучающийся в концертмейстерском классе должен уметь ориентироваться в различных стилевых сферах, специфике музыкальных течений и направлений, активно изучать произведение на уровне его интерпретационного решения, владеть полным спектром средств звукоизвлечения на фортепиано.

В процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс» существенную роль играет работа над фактурой. Она формируется на уровне горизонтали и вертикали, где любая фактурная вертикаль одновременно предстает составной горизонтали. Свойства фортепианной фактуры с ее способностью к звуковому расслоению и мобильности темброво-артикуляционных соотношений позволяют концертмейстеру дифференцировать фон, линии отдельных голосов для заполнения и смыслового согласования партии партнера (партнеров) и вместе с его (их) партией образовывать многослойную музыкально-пространственную ткань. Именно такие явления, как вертикаль и горизонталь, обогащают представление об объемно-пространственных свойствах фактуры и становятся основой многоплановости ее структуры. Ф. М. Блуменфельд определял фактуру как различие-переживания ее элементов в их одновременности (т. е. вертикали) и последовательном протекании (т. е. горизонтали). Как известно, к фактурным компонентам относятся конструктивные (мелодия, гармония, ритм) и характеристические (динамика, темп, артикуляция, агогика, штрихи, педаль). В произведениях для совместного исполнения — это еще и функции каждой партии в общем звучании. Все фактурные компоненты сочетаются и проявляют себя именно на уровне горизонтали и вертикали. Например, динамика. Воспринимая ее в горизонтальном измерении, студенту нужно объяснить, что она существует и во времени, т. е. вертикально — мгновенный динамический контраст: акцент, *sp* и т. д. Направление внимания на развитие фактуры в горизонтальном и вертикальном направлениях, на наиболее полное использование выразительных возможностей каждой партии в общем звучании дает наиболее полное звуковое наполнение ансамбля.

Студент, обучающийся концертмейстерскому искусству, должен ясно понимать, что грамотное использование динамики как важного компонента музыкальной выразительности способствует раскрытию общего характера, эмоционального содержания, определяет конструктивные особенности формы произведения. Динамические контрасты применяют и для подчеркивания кульминаций отдельных музыкальных построений,

---

<sup>18</sup> Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. С. 335.

выравнивания характера нескольких фраз или частей музыкального произведения. В моментах, когда фраза повторяется, обычно пользуются приемом динамического противопоставления — одним из исполнительских постулатов в интерпретации старинной музыки. В контексте ансамблевого музицирования следует изучить с обучающимся и синхронизацию динамических оттенков с учетом общего баланса звучания произведения, поскольку инструменты и различные типы певческих голосов обладают несинхронными динамическими возможностями. Вот почему исполнительский динамический план всегда зависит от согласованности темброво-регистровых и фактурных различий обеих партий. А. Готлиб отмечает, что ошибочным является «широко распространенное убеждение, что единственным своеобразием игры в ансамбле является необходимость исполнения пианистом... своей партии „на нюанс ниже“. К сожалению, такого простого и универсального рецепта для достижения художественного равновесия звучания не существует»<sup>19</sup>. Дж. Мур почти в унисон добавляет: «Одна из главных проблем, волнующих аккомпаниатора, — проблема баланса, звуковых соотношений между голосом или скрипкой и фортепиано. Аккомпаниатор не может установить свою меру динамики. <...> Динамика меняется со стилем музыки... и с каждым певцом, она зависит от акустических достоинств концертного зала и качества инструмента, на котором играет пианист. Аккомпаниатор внимательно вслушивается в голос певца, чтобы изучить его потенциал так же, как он изучил возможности своего инструмента. Он дает своему партнеру максимальную поддержку, в то же время стараясь не перекрыть, не заглушить голос. Надо стремиться, чтобы вокальный звук и фортепианное звучание доходили до слушателя в равном соотношении»<sup>20</sup>.

На занятиях в концертмейстерском классе студенты должны усвоить, что выразительные возможности динамики как средства музыкальной фразировки наиболее полно проявляются в тесном содружестве с темпоритмом. Во время сольной игры диапазон допустимых отклонений метроритмического порядка шире, чем в совместном исполнении, где свои субъективные ощущения концертмейстер постоянно согласовывает с солистом. Несмотря на то что существуют авторские указания темпа, надо помнить, что темп обусловлен прежде всего характером музыки, ее стилевыми особенностями и художественно-образной содержательностью. Определенным образом темп зависит от индивидуальности исполнителей, их психической организации. Значительная роль в совместном исполнительском процессе принадлежит агогике. Необходимо постоянно обращать внимание студента-концертмейстера на то, что в любых

<sup>19</sup> Готлиб А. Основы ансамблевой техники. М.: Музыка, 1971. С. 51.

<sup>20</sup> Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. С. 88.

агогических отклонениях, мера которых предопределяется пониманием стиля, формы произведения, культурой, вкусом, эмоциональностью исполнителей и знаниями специфики агогических отклонений, должно сохраняться единство исполнительских намерений ансамблистами, поскольку каждый из них может воспринимать эти сдвиги по-разному.

В совместном исполнении *rubato* необходимо не только чувство художественной меры и его соответствие стилю произведения, но и единство этих ощущений у нескольких исполнителей, которое достигается проработкой подобных эпизодов на репетициях. *Rubato* всегда свободнее в произведениях или фразах речитативного, импровизационного характера, но крайне важно понимать, что любое отклонение от зоны совместной исполнительской свободы приводит к искажению их стилистического соответствия, как и полное отсутствие гибкого *rubato* в произведениях композиторов-романтиков и импрессионистов лишает музыку глубины эмоций и психологического подтекста. В совместном исполнительстве темп и агогические отклонения предоставляют музыкантам достаточную свободу для проявления собственной интуиции, в то же время нуждаются в скрупулезной совместной проработке.

Вышеизложенный краткий методологический анализ приводит нас к определенному выводу: для достижения указанных параметров пианист, помимо сугубо ансамблевых знаний, навыков и умений, формируемых в том числе в классе концертмейстерского искусства, должен владеть прочной технической и исполнительско-технологической базой, позволяющей исполнять на высоком художественном уровне не только сольные программы, но и выступать в качестве концертмейстера-профессионала.





## РАЗДЕЛ ВТОРОЙ

# СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ОБУЧЕНИЯ СТУДЕНТОВ С ОСОБЫМИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНЫМИ ПОТРЕБНОСТЯМИ В РАМКАХ ОСВОЕНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»

### 2.1.

## ОСНОВНЫЕ ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРЕПОДАВАНИЯ В ИНКЛЮЗИВНОМ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Современная концепция инклюзивного творческого образования предусматривает реализацию стандартов высшего образования (ФГОС ВО) с учетом специфики отклонений по здоровью у обучающихся. Данный подход способствует активному выявлению и формированию методологических решений с целью наилучшей реализации творческих способностей у студентов с особыми образовательными потребностями.

Для реализации этой цели необходимо опираться на две базисные задачи:

- получаемое образование должно соответствовать современным профессиональным требованиям к выпускнику с учетом максимального купирования в процессе обучения возможных последствий, связанных со спецификой его физических отклонений;
- в процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс» в инклюзивных условиях необходимо формировать личностные качества обучающегося с ограничениями по здоровью, владеющего комплексом коммуникативных средств, мотивированного на саморазвитие, активное и деятельное участие в жизни социума.

Творческое инклюзивное образование предусматривает создание образовательной среды, которая отвечает потребностям и возможностям каждого студента, независимо от особенностей его психофизического развития. Обучение (в случае необходимости) происходит по индивидуальному учебному плану, при этом сама цель обучения ни в коем случае не теряется и не подменяется проведением работы досугового характера, а осознается как получение полноценного высшего творческого образо-

вания, т. е. подготовка конкурентоспособного, востребованного специалиста.

Методы инклюзивного обучения в концертмейстерском классе синтезируют в себе традиционные образовательные формы и новые, формирующиеся в процессе практической работы, настроенной на следующие позиции:

- музыкальное обучение и воспитание конкурентоспособного концертмейстера;
- развитие профессиональных концертмейстерских качеств обучающегося;
- постоянное внимание к специфике нозологии (заболевания), имеющегося у студента;
- нацеленность на максимальный профессиональный результат с использованием здоровьесберегающих и инновационных (в том числе компьютерных) технологий.

Основная роль в инклюзивном педагогическом процессе принадлежит взаимодействию преподавателя и студента и состоит из **трех базовых элементов**.

**Первый** включает в себя методы, в которых студенты с ограничениями по здоровью рассматриваются как «объект» обучения, т. е. основные требования сводятся к необходимости усвоить учебный материал.

**Второй** подразумевает, что обучающиеся выполняют задания и способны вступать в творческое взаимодействие с преподавателем.

**Третий** элемент состоит из взаимодействия обучающихся не только между ними и преподавателем, но и между собой и солистами-иллюстраторами концертмейстерского класса.

Такая модель представляется наиболее эффективной, так как преподаватель предстает не только как объект-носитель информации, но и как один из субъектов образовательного процесса.

Общеизвестно, что к физическим отклонениям в здоровье относятся четыре основные группы: нарушение зрения, слуха, опорно-двигательного аппарата и так называемые общие заболевания (гормональные нарушения, отклонения в работе эндокринной системы и т. д.).

Профессиональная подготовка для студентов с нарушением слуха может проводиться в том случае, если оно не превышает порога адекватного восприятия звука без помощи сурдопереводчика или компенсируется до приемлемого уровня при помощи современных технических средств.

В процессе обучения в концертмейстерском классе студентов с серьезными нарушениями в работе опорно-двигательного аппарата возникают, как правило, следующие специфические проблемы:

- трудности с концентрацией внимания на протяжении даже непродолжительного времени;
- слабая физическая выносливость, в том числе вследствие недостаточного развития или атрофии мышечной ткани.

Также иногда возникают неудобства с использованием педали (вследствие нарушений в развитии ног), решаемыми, как правило, при помощи специальных насадок, удлиняющих нижние конечности и (или) имитирующих ступню, что позволяет нажимать на педали в обычном режиме. Отметим, что подобные проблемы, как правило, решаются на уровне специального класса.

Обучающиеся с нарушениями опорно-двигательного аппарата не редко характеризуются проблемами в области моторики, особенно мелкой, что, с одной стороны, побуждает к особому вниманию в специальном классе, а в классе концертмейстерской подготовки требует от преподавателя более избирательного подхода к репертуару (впрочем, это касается и других дисциплин специального цикла). Преподаватель концертмейстерского класса в данном случае должен действовать в исключительной связке с педагогом по специальности и соблюдать общую «стратегическую линию» развития и обучения такого студента.

Наиболее часто встречающейся в практике профессионального обучения пианистов является категория студентов с отклонениями по зрению. В связи с тем, что в процессе получения образования такими студентами наиболее ярко выступают специфические особенности их обучения, мы посвятим раскрытию данной проблематики отдельный параграф.

Преподаватель должен понимать специфику различных нозологий обучающихся и уметь оперативно реагировать на любые возникающие ситуационные проблемы в процессе работы в концертмейстерском классе.

Важнейшей педагогической установкой должны являться корректность, толерантность и стремление к полноценному воспитанию музыканта-профессионала, в работе которого его специфические ограничения не будут доминировать.

В контексте инклюзивного подхода к освоению дисциплины «Концертмейстерский класс» необходимо выделить **два основных направления**.

К **первому** относится сама атмосфера занятий, очень чуткий и внимательный подход к выбору репертуара и солиста(ов)-иллюстратора(ов) (как с ограничениями по здоровью, так и без них). Вторым является сбалансированный образовательный процесс, ориентированный на профессиональное обучение с учетом специфики здоровья и психофизических особенностей.

Напомним, что, согласно п. 27 ст. 2 гл. 1 Федерального закона от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» «инклюзивное образование — обеспечение равного доступа к образованию для всех обучающихся с учетом разнообразия особых образовательных потребностей и индивидуальных возможностей»<sup>21</sup>. Соответственно, не только обучающиеся с особыми образовательными потребностями «вливаются» в коллектив с их здоровыми товарищами, а этот процесс идет взаимно. Для успешной реализации данного положения на начальном этапе обучения в концертмейстерском классе партнеров-иллюстраторов представляется целесообразной равная пропорция «нездоровый — здоровый». При этом необходимо постоянно создавать психологически комфортную обстановку во время занятий.

В условиях инклюзивного ансамбля (а обучение в концертмейстерском классе рассматривается нами именно как ансамблевая подготовка) психологическая контактность, адаптивность и мобильность являются важными и даже обязательными. Л. Могилевская отмечает, что работа с любым исполнителем «включает сложный комплекс педагогических, психологических и творческих задач, которые необходимо решать в синтезе, не измельчая целостность творческого процесса»<sup>22</sup>.

Психологическая составляющая работы преподавателя приобретает признаки обязательного условия, от которой напрямую зависит партнерское общение музыкантов и качество их художественного сотворчества. Преподаватель должен провести предварительную работу с солистом-иллюстратором, определить для него единую стратегию, тактику отношений и последующих совместных осознанных действий, поддержку определенных инициатив. Выработка у обучающегося с ограниченными возможностями самосознания формирует понимание своего личного бытия и бытия «другого» в целенаправленном и органично завершенном качестве — в едином художественно цельном ансамбле.

Именно в момент психологического сближения концертмейстера и солиста (солистов) конструируется общий исполнительский образ, создается единое психоэмоциональное пространство и формируется психологическое налаживание творческих отношений во взаимодействии с соответствующей коррекцией и согласованием совместных исполнительских действий.

Необходимость приобретения психологических навыков определяет практической потребностью, которая возникает с самого начала обу-

---

<sup>21</sup> Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/).

<sup>22</sup> Могилевская Л. А. За кулисами оперы: Записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. С. 179.

чения в концертмейстерском классе. Именно поэтому основной целью обучения должно стать развитие профессиональной деятельности (вне зависимости от наличия или отсутствия ограничений по здоровью). Она должна состоять не только из занятий, в процессе которых приобретаются знания, умения и навыки, но и в воспитании самостоятельного практического подхода в различных неординарных ситуациях с использованием личностных и профессиональных качеств и психологической компетентности. Речь идет об определении мотивационного комплекса, который приобретается обучающимся с ограниченными возможностями здоровья, прежде всего, путем осознания своей востребованности в качестве профессионального концертмейстера. Такое конструирование обучения ориентирует не только на усвоение знаний и навыков, но и на обретение психологической контактности с солистом.

Процесс психологической адаптации в структуре сотрудничества во многом зависит от интенсивности общения и постепенного накопления опыта. Соответственно, это полезно как для пополнения исполнительского репертуара, так и для создания возможностей осознания психологической совместимости в ансамбле, создания эмоционально-психологического климата, мобильности как способности быстро приспосабливаться к непредвиденным ситуациям. В этом контексте важным фактором становится внимание, которое способствует формированию совместной интерпретации, и, как следствие, объединяет способность понимать, чувствовать партнера. У обучающихся с ограничениями по здоровью (особенно, если специфика их заболевания касается опорно-двигательного аппарата) часто наблюдается определенная несобранность по ряду причин. Поэтому в таких случаях целесообразно начинать обучение в концертмейстерском классе с самых несложных произведений, постоянно концентрируя внимание студента на всех деталях в процессе работы. Очень полезно в конце занятия повторить все сделанные замечания, а также попросить обучающегося самостоятельно записать их в качестве наглядного материала и ежедневно, до следующего занятия, работать над сочинением с учетом зафиксированных замечаний.

Другим очень важным компонентом работы в инклюзивном концертмейстерском классе служит слуховое восприятие друг друга, умение слушать и слышать общее звучание произведения. Студент с инвалидностью обязан выйти из сферы восприятия звучания лишь самого себя (а с таким явлением в нашей практике мы сталкиваемся постоянно), представить и услышать соотношение с голосом или другим инструментом, регулировать звуковой баланс и стремиться к детально согласованному исполнению сочинения.

Существенным фактором успешной подготовки концертмейстера является выработка волевых качеств — способности к сознательной моби-

лизации с целью преодоления физических ограничений на пути намеченных целей.

Отметим, что в создании творческого тандема участвуют не только визуальные, слуховые и волевые реакции исполнителей, но и общая культура, профессиональный опыт и такие свойства личности, как коммуникабельность, толерантность, а также антиципация как важная составляющая в структуре концертмейстерской деятельности, которая складывается из восприятия и распознавания информации, прогнозирования результата и скорости реагирования в процессе совместного исполнительства.

Инновационные технические средства обучения в подавляющем большинстве случаев подразумевают использование компьютера или комплекса электронных устройств, в которых присутствует компьютер. В процессе освоения дисциплины «Концертмейстерский класс» студентами с ограничениями по здоровью полезно применять следующие мультимедийные объекты, позволяющие более полно оказать педагогическое воздействие в следующих качествах:

- создающих условия передачи в реальном времени (в режиме online) открытых уроков выдающихся концертмейстеров, концертов и конференций;
- позволяющих принять участие в совместном исполнении или работе над произведением с партнерами в режиме удаленного доступа (это особенно важно для студентов, страдающих заболеваниями опорно-двигательного аппарата).

Заметим, что инновационные средства обучения переносят эмоционально-психологические впечатления в виртуальное обезличенное пространство, поэтому важной задачей преподавателя является управление этим процессом, что прежде всего подразумевает владение на хорошем уровне такими средствами со стороны педагога, а также мониторинг эффективности качества подобной работы.

Во время обучения в «виртуальном пространстве» студент может получить доступ к огромному количеству полезной информации: аудио- и видеозаписям вокальных и инструментальных сочинений различных жанров с участием фортепиано в интерпретации прославленных концертмейстеров, мастер-классы из любой точки мира, электронные справочники и учебные пособия. Последнее особенно актуально для обучающихся с проблемами со зрением, которые, согласно Маракешскому соглашению, имеют доступ к любым полнотекстовым электронным изданиям в любой библиотеке мира в неограниченном объеме (речь идет о странах, ратифицировавших данное соглашение, а таковых большинство).

Интернет-ресурсы облегчают доступ к знаниям и помогают вести самостоятельный поиск нужной информации. Так, существует англо-

язычный интернет-сайт брайлевской литературы <http://www.brl.org/index.html>, в котором, среди прочих, в электронной форме выложено фундаментальное пособие по изучению нотного Брайля (адрес ссылки <http://www.brailleauthority.org/music/music.html>) с ценными комментариями в плоскочечатном варианте текста, позволяющее в любое время и в любом месте уточнить информацию или даже изучить основы чтения и письма нот по системе Брайля.

## 2.2. СПЕЦИФИКА РАБОТЫ СО СЛАБОВИДЯЩИМИ И НЕЗРЯЧИМИ В КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОМ КЛАССЕ

Фундаментальной проблемой обучения незрячего с рождения студента является невозможность точно объяснить, что такое свет, а следовательно, цвет и движение (аналогичной проблемой является вопрос объяснения для никогда не слышавшего человека, что такое звук). Данный категориально-эстетический вопрос является в связи с этим стратегическим и лежит не только в русле специальной подготовки обучающегося, но и должен охватывать все отрасли знания, и прежде всего гуманитарную. В свою очередь отметим, что мы склонны в процессе обучения такого типа студентов в концертмейстерском классе использовать ассоциативные примеры из области истории, литературы, жизненных ситуаций и т. д. Поясим, почему. Общими закономерностями развития человека, формирование которого происходит в разнообразных формах деятельности, а процесс развития составляет усвоение качественных знаний, умений и навыков, зависит от познавательных и психофизических возможностей. Но влияние отрицательных факторов (характер заболевания глаз, состояние зрительных функций, время утраты или падения уровня зрения) у людей со зрительными нарушениями приводит к значительным осложнениям в сфере чувственного познания вообще и эстетического чувства в частности, а снижение динамики развития ощущений — через сужение сенсорной сферы и сферы эмоциональной жизни. В то же время исследование компенсаторных приспособлений показывают, что в различные периоды развития происходят процессы компенсации зрительных нарушений. Такие процессы развиваются постепенно и имеют определенные стадии, в ходе развития которых формируются новые динамические системы условных связей и возникают различного рода замещения, исправление и восстановление нарушенных или недоразвитых функций, а также формирование способов действий и усвоение определенного социального опыта, развитие психических и умственных способностей и личности в целом. Эстетические чувства возникают не

только с участием зрительной функции, но и с помощью компенсаторного комплекса (слухового, чувственного и т. д.) в процессе целостного восприятия. Такой механизм обеспечивает комплексное участие в познании и получении полноценных впечатлений о предметах и явлениях окружающей действительности. Таким образом, метод ассоциаций вызывает наиболее живую и полноценную реакцию, позволяет компенсировать ряд проблем с объяснением фразировки, движения, кульминаций, а также помогает найти альтернативные замены некоторым явлениям, недоступным для понимания не видящему с рождения человеку.

Анализ специальной педагогической и психологической литературы по проблемам особенностей воображения лиц с глубокими нарушениями зрения показывает зависимость воображения незрячих от объема и качества накопленных представлений и жизненного опыта. Общеизвестным научным фактом является то, что представление незрячих, которые формируются на неполной сенсорной основе, по сравнению с представлениями зрячих характеризуются рядом особенностей, а именно фрагментарностью, схематичностью, низким уровнем обобщения.

Именно качества сформированных образных представлений закрепляются в памяти и определяют способность студента с нарушениями зрения реконструировать их в образы воображения.

Анализ тифлологической литературы по обозначенной проблеме доказывает, что построение человеком с нарушениями зрения образов воображения зависит от многих факторов: от состояния зрения и времени его потери, возраста, времени, с которого началось интенсивное обучение и воспитание незрячего ребенка с учетом состояния зрительного анализатора, от индивидуальных особенностей, активности личности и др. При этом ведущая компенсаторная роль принадлежит сохранным анализаторам. Развитие творческого воображения у незрячих оказывается в непосредственной зависимости от процессов восприятия, состояния памяти, мышления, речевого развития, которые восполняют дефицит чувственного отражения.

Необходимо отметить, что базовым материалом работы в концертмейстерском классе с незрячими и слабовидящими студентами является многообразная вокальная литература. Данное положение объясняется несколькими причинами. Во-первых, изучение певческого репертуара с участием фортепиано, специфики работы с вокалистом над камерно-вокальным и оперным материалом проводится только на занятиях в концертмейстерском классе. Может возникнуть естественный вопрос: а как же обширнейший инструментальный репертуар? Ответаем: современное инклюзивное высшее музыкальное образование предполагает обучение в классах камерного ансамбля и фортепианного ансамб-



ля, а также освоение дисциплин специализации «Ансамблевое мастерство» и «Изучение концертного репертуара», в рамках которых и проводится работа по изучению сочинений для различных инструментов. К тому же пианисты в процессе обучения проходят ряд практик, одной из которой является концертмейстерская, подразумевающая активную концертную работу с различными музыкантами, но преимущественно с вокалистами.

Обучение в концертмейстерском классе невидящих студентов и студентов с серьезными нарушениями зрительной функции, не позволяющей им читать ноты с листа, носит весьма специфический характер, так как такая важнейшая профессиональная компетенция концертмейстера, как умение с ходу играть по нотам неизвестное произведение не может быть реализована, но может быть скомпенсирована. Подробнее об этом будет сказано позже, сейчас же остановимся на основных методологических положениях работы в концертмейстерском классе с указанным контингентом обучающихся.

Работа со слабовидящими и незрячими в концертмейстерском классе требует от преподавателя не только знания специфики и типологических проблем при различных зрительных отклонениях, но и понимания того, как именно нужно выстраивать весь образовательный процесс по дисциплине. В обычном случае обучение делится на **два фундаментальных блока**: выработка профессиональных умений и навыков на различном материале и подготовка и исполнение программы на зачетах и экзаменах.

**Первый блок** состоит из следующих элементов:

- чтение нотного текста с листа;
- транспонирование;
- импровизация;
- фактурная трансформация;
- подбор по слуху;
- игра нескольких партий одновременно;
- игра на рояле хоровых и симфонических партитур;
- изучение основ вокальной и дирижерской техники;
- работа с вокальным и инструментальным ансамблем, хором;
- игра так называемых «списков» наиболее популярных романсов и арий, которые студенты сдают в течение семестра (как правило, не менее 50 в семестр);
- ориентирование в вопросах певческой дикции и орфоэпии;
- умение следить за партиями партнеров в ансамбле и корректно исправлять возможные неточности.

Второй блок можно разделить на четыре этапа:

- выбор программы и подбор солиста(ов)-иллюстратора(ов);

- ознакомление с музыкальным материалом, формирование первичного «идеального» представления о художественной образности сочинения;
- реализация задуманного конкретными исполнительскими средствами;
- подготовка к исполнению и концертное выступление.

Рассмотрение и анализ весьма специфической проблематики — профессиональной подготовки исполнителей со значительным нарушением зрительной функции — подвигает нас к постановке следующего вопроса: насколько глубоко данная специфика трансформирует методологию работы над музыкальным произведением на указанных нами этапах?

Отметим, что необходимо дифференцировать обучающихся, тотально незрячих с рождения, тотально незрячих, потерявших зрение в сознательном возрасте (т. е. имеющих представления о свете, цвете и движении) и слабовидящих. Данное положение принципиальным образом сказывается на всех этапах работы в концертмейстерском классе.

Из приведенного перечня выработки необходимых компетенций концертмейстером с потерей зрения, не позволяющей играть по нотам, наиболее малодоступными являются те, которые связаны с визуальным прочтением текста (чтение с листа, игра по нотам «списков», партитур). Дело в том, что практическая работа невидящего студента по разбору и чтению нотного материала базируется на системе Брайля (в нашей работе рассматривается только такой метод изучения текста, так как достаточно распространенный на практике способ разбора «с рук» не может быть назван профессиональным ввиду его полной методологической несостоятельности). То есть в таком случае происходит «замена» глаз руками, читающими материал, что, соответственно, не позволяет одновременно и читать, и играть. Но определенный компенсаторный выход из такой ситуации есть: он заключается в необходимости активного развития навыка импровизации, подбора по слуху, что, в свою очередь, подразумевает глубокое изучение теории музыки, и прежде всего гармонии, а также постоянного прослушивания вокального и ансамблевого инструментального репертуара в исполнении ведущих музыкантов. В данном типе заданий большую роль играет преподаватель по дисциплине «Концертмейстерский класс». Целесообразно составить определенную «репертуарную тактику» обучающегося и распределить необходимый объем заданий на семестр вперед, разбив его по занятиям. Рекомендуется начинать с двух-трех нетрудных романсов (например, А. Алябьева, А. Гурилёва, А. Варламова, П. Будахова, А. Дюбюка), при этом произведение необходимо изучить следующим образом:

- взять имеющиеся ноты романса по системе Брайля (конечно, ноты можно и записать самостоятельно, но этот процесс очень трудоемкий

и требующий больших временных затрат, поэтому целесообразно воспользоваться имеющимся материалом);

- преподавателю и студенту совместно прослушать записи произведения. При этом обучающийся должен проследить текст по Брайлю параллельно записи. В случае, если студент не успевает совершать два действия одновременно, нужно сначала разбить произведение на логически завершённые фрагменты, а затем в обязательном порядке соединить их;
- после проведения предыдущих двух операций возможно перейти к практическому этапу, при этом начинать необходимо с просьбы сыграть вокальную строчку на рояле и спеть ее со словами. Нет ничего страшного в том, если обучающийся будет забывать слова или путаться в них. Не будем забывать, что во время выполнения задания по чтению с листа и пению со словами физически здоровыми студентами нам приходится сталкиваться с подобными же проблемами;
- когда вокальная партия сыграна точно, целесообразно подобрать к ней соответствующее стилю композитора гармоническое сопровождение. На данном этапе не нужно настаивать на точном исполнении зафиксированного нотного текста. Наоборот, развитие навыков импровизации, способности реагировать на внезапные сценические ситуации, требующие моментальной исполнительской реакции, как нельзя лучше развиваются на данной стадии.

Не менее полезным и интересным для студента с ограниченными зрительными возможностями представляется аналогичная работа с вокально-оркестровым репертуаром. Отметим, что переходить к ней целесообразно в случае, когда обучающийся в достаточной мере освоил такой род деятельности на нетрудных романсах или народных песнях. Клавиров опер и оперетт в брайлевском варианте практически не существует, их изготовление — работа очень кропотливая, требующая времени и средств. С другой стороны, обучающийся с проблемами со зрением должен пройти определенный оперный репертуар. Этому может способствовать описанная выше работа (над романсами), но с некоторыми уточнениями.

Первый этап такой работы по объективным причинам (отсутствие брайлевских клавиров) отпадает, поэтому вынужденное начало такой работы сразу со второго этапа требует от преподавателя повышенного внимания. Задание в виде прослушивания произведения (а начинать нужно с совсем небольших арий, например, из опер Дж. Перголези, В. А. Моцарта), запоминания вокальной строчки и ее воспроизведения на рояле — игра и пение со словами. Здесь сразу же нам встречается типичная проблема начинающих концертмейстеров — незнание основ фонетики основных иностранных языков (прежде всего, итальянского).

В обязанность преподавателя концертмейстерского класса входит задача объяснить эти основы, а также рассказать обучающемуся содержание данного произведения (не только конкретной арии, но и всей драматургии оперы), так как это является одной из самых важных отправных точек дальнейшей художественной интерпретации произведения.

После завершения этой работы студенту предлагается опять же подобрать в стиле партию фортепиано прямо с оркестровой записи. Эта крайне важная задача вырабатывает не только навыки игры симфонической музыки на рояле, но и способствует активному развитию умений делать фактуру переложения максимально удобной. В процессе этой кропотливой работы нужно внимательно следить, чтобы соблюдалась гармоническая точность изложения оркестрового материала на рояле. Общеизвестно, что многие имеющиеся фортепианные переложения оперных клавиров не совершенны и содержат большое количество как фактических опечаток, так и крайне неоднозначных, а иногда и нелепых вещей в виде материала, весьма далекого от оркестрового. В связи с этим подобная работа, вынужденно проводимая с невидящими студентами, оборачивается положительной стороной, так как провоцирует более точное и чуткое отношение к оркестровому материалу произведения и его адекватной транскрипции на фортепиано.

Подобной кропотливой работой вырабатываются основные навыки профессионального концертмейстера-практика, развивается его общемusыкальный и эстетический кругозор, а также вырабатывается важное для обучающихся с особыми образовательными потребностями качество — уверенность в собственных силах и возможностях.

Напомним, второй блок подготовки студента в концертмейстерском классе состоит из четырех этапов: выбор программы и подбор солиста (ов)-иллюстратора (ов); ознакомление с музыкальным материалом, формирование первичного «идеального» представления о художественной образности сочинения; реализация задуманного конкретными исполнительскими средствами; подготовка к исполнению и концертное выступление.

Целью **первого этапа** является налаживание контактов между исполнителями — концертмейстером с ограниченной зрительной функцией и солистом (и)-иллюстратором (и). Очень важна социализация и взаимоприятие ансамблистов, при которых солист без ограничений по здоровью должен принять и понять своего партнера с определенными физическими отклонениями. При этом обучающийся с особыми образовательными потребностями не должен «закрываться» и акцентироваться на своих проблемах, ему следует идти на контакт, что дает возможность сконцентрироваться на профессионально-творческих задачах.

Со стороны преподавателя в такой тонкий момент необходимы чуткость, корректность, объективная оценка ситуации, т. е. создание макси-

мально комфортного психологического микроклимата. При необходимости в некоторых случаях возможно провести беседу, которая способствовала бы разрешению возникающих трудностей.

На **втором этапе** производится выбор репертуара как своеобразной «точки отсчета» исполнительской деятельности концертмейстера. Имеются ли изначально «неприемлемые» произведения для исполнения незрячими пианистами с позиции технического изложения или своеобразия эмоционально-драматургического развития?

В обширном ансамблевом репертуаре с участием фортепиано существуют определенные приемы фактурного изложения, в освоении которых не видящий клавиатуру концертмейстер испытывает особую трудность. В первую очередь это быстрые перемещения рук на большие расстояния, особенно, если изложение связано с аккордовым типом фактуры. Необходимо отметить и некоторые виды арпеджио с включением двойных нот. На наш взгляд, наличие в том или ином произведении «неудобных» в техническом отношении фрагментов не должно служить поводом для отказа от его исполнения. Усилия преподавателя и студента должны быть направлены на поиск целесообразных путей преодоления неудобств в ощущении клавиатуры, в то время как избирательность в отношении репертуара для незрячего исполнителя может нанести серьезный вред его самооценке, лишив необходимой в данном случае уверенности в своих исполнительских возможностях.

Безусловно, в клавирной литературе, вследствие достаточно частого чисто технического переноса изложения оркестровой фактуры, можно и даже необходимо делать некоторые фактурные трансформации. Композиторы, создающие партитуры сочинений, или редакторы, делающие их фортепианные переложения, в работе над клавиром не всегда учитывают специфику рояльной игры, наполняя его фортепианный вариант значительными трудностями, тем более никто из них не учитывает, что к этому материалу будут обращаться невидящие исполнители. В связи с этим концертмейстерам в повседневной работе приходится облегчать эту фактуру, делая ее более удобной для игры на фортепиано, что приводит к сознательным потерям некоторых элементов партитуры. При этом такое упрощение не должно вести к формальному «выкидыванию» всего того, что неудобно играть, — фактура должна быть хорошо рационализирована и приспособлена для комфортной игры без художественных потерь.

Такой формат работы рассматривается не как техническая проработка, а как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки, что фиксирует нахождение концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом направлении форм и методов рационализации фактуры — «фортепианной инструментовки» (термин Д. Благого),

воплощение тембрового разнообразия оркестровых голосов, особенно-стей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т. д.

Д. Благой, анализируя процесс исполнения оперного клавира, отмечает: «Исполнение клавиров оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианных переложений. И вот здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить»<sup>23</sup>.

Эту же мысль разделяет и Е. Шендерович: «Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, пианисту необходимо иметь удобную (или хотя бы практически исполнимую) фортепианную фактуру»<sup>24</sup>. А Г. Коган добавляет: «Известно большое количество случаев, когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая последнее более соответствующим авторским целям»<sup>25</sup>. Выделим такие типы трансформаций, которые наиболее удобны для исполнения незрячими концертмейстерами:

- исполнение виртуозных пассажей поочередно двумя руками, когда есть возможность заранее занять определенную позицию;
- перераспределение музыкального материала в партиях правой и левой рук в технически сложных местах;
- использование позиционной игры пассажей.

Развивая мысль, отметим, что во многих случаях мера упрощений определяется темпом. В большинстве случаев сложные для невидящих обучающихся эпизоды, которые требуют упрощений, не вызывают трудностей у оркестрантов, так как в оркестровых партитурах музыкальный материал распределен между группами инструментов.

Ниже предложим перечень возможных упрощений фактуры клавиров:

- модификация широкого расположения разложенных гармоний более компактным;
- перераспределение между двумя руками неудобных для исполнения пассажей, интервальных и аккордовых последовательностей, которые были формально-графически перенесены в клавир в соответствии с записью в партитуре;

---

<sup>23</sup> Благой Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. 1973. № 10. С. 59.

<sup>24</sup> Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л.: Музыка, 1972. С. 5.

<sup>25</sup> Коган Г. М. О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения. М.: Сов. композитор, 1961. С. 3.

- замена репетиций или движения аккордов в быстром темпе чередованием различных его голосов или же их распределением между руками, использование тремоло;
- выпускание нот, повторяющихся во время исполнения сложных пассажей в быстром темпе;
- опускание нижнего голоса во время исполнения в быстром темпе интервальных пассажей, дублирующих голосов в аккордах с целью сохранения темпа и характера мелодического материала (речь идет о материале, изложенном в партии правой руки клавира, поскольку бас должен оставаться неизменным);
- объединение широких фигураций в гармоничные созвучия;
- исполнение в полиритмических сочетаниях верхнего голоса или ведущей темы при неизменности баса.

Не секрет, что игре незрячего пианиста зачастую присуща определенная осторожность в общении с клавиатурой. Данная ситуация является следствием многих причин, основная из которых — привычное отношение «недоверия» к окружающему миру. Следствием этого психологического фактора применительно к музицированию является определенная исполнительская скованность, мешающая проявить темперамент, до конца высказать свои мысли и чувства. Это не означает, что следует исключать из репертуара рассматриваемого типа музыкантов произведения, требующие глубокого личностного участия и яркого проявления эмоциональности. Другое дело, что преподаватель концертмейстерского класса должен уделять данной проблеме особое внимание и с большим тактом и искренней заинтересованностью помогать обучающемуся в эмоционально-психологической самореализации. Немалую положительную роль в этом должны играть и солисты-иллюстраторы.

На этапе разбора вокального произведения в концертмейстерском классе особое значение для невидящего студента приобретает поэтическая или прозаическая основа сочинения. Дело в том, что в творческом развитии студентов с нарушениями зрения в рамках дисциплины «Концертмейстерский класс» чрезвычайно важную компенсаторную функцию выполняет воображение, заполняя пробелы в чувственном познании.

В условиях суженного зрительного восприятия нередко основным путем познания является словесное описание объекта при отсутствии или ограниченности чувственных элементов, что приводит к вербальности представлений вследствие нарушения соотношения чувственного и понятийного в образе. Единство форм чувственного и логического познания и их развитие является предпосылкой для формирования творческого воображения незрячих.

В общей психологии воображение трактуется как способность человека к построению новых образов путем переработки психических компонентов, приобретенных в прошлом опыте; процесс создания образа психического предмета или ситуации путем перестройки имеющихся представлений. Большинство авторов также используют термин «фантазия» как синоним понятия «воображение».

Специфика работы над вокальным произведением характеризуется наличием литературного текста, который направляет субъективные исполнительские ощущения в сторону более конкретных представлений, благодаря чему определяется основное настроение произведения, оказываются подчеркнуты содержательно важные фразы или слова, а для невидящего исполнителя литературный текст является мощным образно-информативным источником, который помогает не только понять содержание произведения, но и подобрать соответствующие музыкально-исполнительские средства. Этап формирования музыкального образа может содержать прослушивание записей, что отчасти компенсирует невидящему студенту недоступный ему визуальный охват произведения. Однако данное решение неоднозначно, так как есть опасность «навязывания» какой-либо убедительной интерпретации вместо возникновения своего собственного видения целостного образа сочинения. Необходимо творческое взаимодействие преподавателя и обучающегося, имеющее целью создание представления о содержании музыкального произведения, опирающееся на индивидуальные и личностные характеристики студента. Совместное прослушивание как можно большего количества записей (так как сосредоточение на одной-двух записях гарантированно создаст одностороннее представление о произведении), педагогический показ, привлечение доступных для студента с потерей зрения ассоциаций — залог успешной работы в этом направлении.

**Третий этап** включает в себя практическую работу по разбору нотного материала. Основная проблема студентов с ослабленным зрением при разборе музыкального текста заключается в необходимости его укрупнения. В этом процессе большую вспомогательную роль играют современные технические средства (планшеты, телефоны и т. д.), позволяющие корректировать размер текста до максимально удобного конкретному студенту. Существуют специальные ксерокопирующие устройства, позволяющие распечатывать укрупненный текст.

Уже было отмечено, что работа над изучением музыкального материала невидящего обучающегося базируется на системе Брайля, которая во многом представляется несовершенной, однако мы не видим смысла концентрировать внимание на ее недостатках, так как другого



способа профессионального освоения текста невидящими музыкантами на данный момент не существует. Стоит реально оценивать данный специфический способ изучения материала в свете его влияния на последующие стадии формирования исполнительского замысла. Дело в том, что рельефно-точечный шрифт позволяет читать музыкальный текст исключительно поступенно, причем вычлняя достаточно краткие во временном отношении горизонтальные отрезки. Кроме того, многоголосная ансамблевая фактура предполагает в брайлевском изложении разделение ткани произведения по вертикали, т. е. практически каждый ее элемент выписан отдельно. Таким образом, данные фрагментарно-мозаичные структуры могут соединиться в единый ансамблевый образ только в воображении, «в голове» изучающего текст незрячего концертмейстера. Отметим, что такая работа требует высочайшей фокусировки внимания и практически не позволяет исполнителю концентрироваться на художественно-выразительных сторонах музыкального текста, что является одним из основных препятствий в освоении материала как семиотической структуры<sup>26</sup>.

Отметим, что в повседневной работе, ввиду крайне скромного количества ансамблевой литературы с участием фортепиано по Брайлю, невидящим студентам приходится надиктовывать текст произведения, который записывается ими рельефно-точечным шрифтом при помощи специального прибора и грифеля. Выделим ряд специфических особенностей, которые необходимо учитывать при надиктовке текста. Читать нотный и словесный текст необходимо отдельно. Вначале, как правило, записываются ноты: диктуются ключи, знаки при ключе, размер. Каждая нотная строка (левая рука, правая рука, вокальная строчка) диктуется поочередно. Конец каждого такта завершается комментарием «такт окончен», длительность ноты обозначается перед ее названием, при смене октавы указывается конкретная октава (большая, малая, первая и т. д.), случайные знаки диктуются перед названием ноты, вместе с названием ноты указывается штрих (если его обозначение отмечено композитором), интервалы и аккорды, играющиеся вместе (без задержаний и внутренних пауз) диктуются вместе, при наличии таковых — раздельно, полифонические голоса начитываются поочередно, распевы одного слога на несколько нот отмечаются отдельно. Объясним это на примере первого такта арии Эбн-Хакиа из оперы П. И. Чайковского «Иоланта»:

---

<sup>26</sup> Подробнее об этом см.: Антонова Ю. П. О специфике преподавания специального фортепиано незрячим обучающимся в вузе [Электронный ресурс] / Ю. П. Антонова, В. В. Калицкий // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». 2016. № 2. С. 131–141. Режим доступа: [http://mru.pf/wp-content/uploads/2014/10/Music-Art\\_13-2016.pdf](http://mru.pf/wp-content/uploads/2014/10/Music-Art_13-2016.pdf).

П. И. Чайковский. «Иоланта», ария Эбн-Хакиа, 1-й такт

*Adagio con moto* ( $\text{♩}=76$ )

*p*

Два ми - ра: плот - ский и ду-хов - ный

*pp*

Вот как их следует продиктовать.

*Adagio con moto*, по метроному Мельцеля четверть равна семидесяти двум единицам.

Левая рука. Басовый ключ, два диеза при ключе, размер «три вторых». Двухголосие, нижний голос. В большой октаве си восьмая с точкой, си шестнадцатая, си восьмая с точкой, си шестнадцатая, си восьмая с точкой, си шестнадцатая, ля восьмая с точкой, ля шестнадцатая, си восьмая с точкой, си шестнадцатая, в малой октаве до восьмая с точкой, до шестнадцатая. Такт окончен.

Левая рука, верхний голос, басовый ключ. Шестнадцатая пауза, в малой октаве фа шестнадцатая *staccato*, фа восьмая с точкой (именно восьмая с точкой, а не шестнадцатая, залигованная с восьмой, так как подобный тип технической записи усложнит и так непростую задачу, а для нот по Брайлю сама графика написания никакой роли не играет), соль шестнадцатая *staccato*, соль восьмая с точкой, фа шестнадцатая *staccato*, фа восьмая с точкой, фа шестнадцатая *staccato*, фа восьмая с точкой, ля шестнадцатая *staccato*, ля восьмая. Такт окончен.

Правая рука. Скрипичный ключ, движение интервалами. В первой октаве терция ре-фа четверть, терция до-ми четверть, терция ре-фа четверть, секста до-ля четверть, терция ре-фа четверть, ля восьмая, во второй октаве треошь шестнадцатыми ля си ля. Такт окончен.

Вокальная партия, басовый ключ. В малой октаве фа четверть, ми восьмая, ми восьмая, фа восьмая, фа восьмая, восьмая пауза, далее треошь шестнадцатыми, в состав которой входят первые две распевные ноты ля си ля, фа четверть, ми четверть, такт окончен.

Текст. Два мира: плотский и-и духовный (именно и-и, чтобы сориентировать невидящего исполнителя, в каком именно месте происходит распев внутри треоли).

Мы взяли достаточной нетрудный для надиктовывания пример. А теперь представьте, сколько времени требуется для записи по системе Брайля оперного клавира.

По ходу диктовки у студента могут возникать вопросы касательно звучания того или иного места. Целесообразнее всего показать на рояле, как именно этот фрагмент необходимо исполнять, а при необходимости — напеть со словами вокальную партию.

Отметим, что подобного рода работа требует достаточного терпения и внимания, так как незрячий концертмейстер не имеет возможности пересмотреть плоскочечный текст и уточнить, правильно ли он понял данное место, а на переучивание неверно усвоенного материала потребуется немало сил и времени.

Облегчить задачу надиктовывания текста призваны современные технические устройства, в частности принтеры Брайля, позволяющие незрячим и слабовидящим студентам не только печатать тексты рельефно-точечным шрифтом, но и проводить обратную операцию, конвертируя рельефно-точечный текст в плоскочечный. Некоторые модели брайлевских принтеров способны совершать подобные операции и с нотами, но результат такой работы пока далек от совершенства и, к сожалению, в данное время практической пользы не приносит. Да и стоят такие принтеры ощутимо дорого.

На наш взгляд, существующие в обучении незрячих пианистов особенности начального этапа работы над произведением имеют определенные последствия. Можно предположить, что одной из причин некоторой рассудочности и излишней «уравновешенности», которой зачастую отмечена игра невидящих музыкантов, является особый способ разбора музыкального текста: на определенном этапе работы текстовое изложение предстает музыканту в виде разрозненных технических элементов. Следует, однако, оговориться, что речь идет только о тенденции и общих закономерностях — в каждом конкретном случае ведущую роль играют индивидуальные характеристики обучающегося.

А. Рубинштейн утверждал, что рояль — это сто инструментов. Без сомнения, фортепиано обладает достаточным запасом технических и выразительных ресурсов для передачи различных настроений и характера звучания музыки, что позволяет определить такие параметры исполнения клавиров, как переосмысление средств воплощения музыкального образа через смену:

- темброво-инструментальных условий, приспособления фактурных возможностей фортепиано к фактуре и характеру звукоизвлечения оркестрового произведения;
- индивидуальных технических умений концертмейстера с использованием пространственных фактурных, артикуляционных и штрихо-

вых средств для нахождения соотношения с тембровым звучанием оркестровых инструментов;

- сопоставление различной силы звука фортепиано в соответствии со звуковыми возможностями каждого инструмента оркестра;
- полифоничность музыкальной ткани.

Невидящий концертмейстер, вынужденный играть по памяти, при этом получает неожиданное преимущество: у него нет необходимости думать, какие дальше нужно играть ноты, его внимание направлено не на текст, а на звук, на его тембральные выразительные возможности, на достижение ансамблевости исполнения — одним словом, на раскрытие драматургии произведения. Именно на этом основана эмоционально-содержательная эквивалентность музыкального языка и технические приемы прочтения клавира. В частности, достижения фактурными средствами необходимых динамических эффектов (плотность музыкальной ткани), нахождение адекватных форм воспроизведения звука путем имитации инструментальных штрихов, подчеркивания важных голосов, переосмысление некоторых компонентов фактуры, которые не соответствуют специфике фортепиано и т. п. Все это дается гораздо проще и качественнее, когда текст выучен наизусть, а в случае с незрячим пианистом-концертмейстером другого варианта нет.

Принцип взаимообусловленности художественного и исполнительско-технического ракурсов ориентирует концертмейстера на создание рельефного звучания, которое допускает не только дифференцирование различных оркестровых групп, но и установление определенной иерархической структуры их соотношения. Говоря о приоритетных исполнительских задачах, Г. Коган пишет: «<...> чем более сосредоточено внимание на цели движения, чем ярче живет в сознании художественный образ, чем энергичнее в этой связи волевой импульс — тем быстрее и точнее совершается процесс автоматизации, тем легче находит тело верный двигательный путь к осуществлению целей нашего сознания»<sup>27</sup>. Для углубления и детализации такой работы необходимо как можно более значительно расширять круг звуковых представлений и аналогий у незрячего концертмейстера. В этом смысле чрезвычайно перспективным представляется прием сопоставления звучаний рояля и различных оркестровых инструментов. Его потенциальные возможности как одного из способов совершенствования звуковой исполнительской культуры пианиста-концертмейстера высоко оцениваются выдающимися представителями фортепианного искусства. Пристальное «рассмотрение» разнообразных звуковых аналогий непременно

---

<sup>27</sup> Коган Г. М. Вопросы пианизма. М.: Сов. композитор, 1968. С. 35.

приведет невидящего пианиста к необходимым для их воплощения способам звукоизвлечения<sup>28</sup>.

**Четвертый этап** — этап подготовки к концертному исполнению. Психологическая настройка к выступлению начинается с момента выбора программы и подбора солиста-иллюстратора и завершается предконцертными правилами поведения концертмейстера. Она может включать в себя следующие ключевые моменты: общая психологическая подготовка, адаптация к сценическому выступлению с конкретным произведением, овладение приемами ситуационного реагирования.

Психологическая подготовка к концертному выступлению незрячего концертмейстера заключается прежде всего в концентрации на положительных моментах совместного исполнения. Существуют различные виды мотиваций, влияющих на психологическое предконцертное состояние исполнителя. Они связаны с отношением музыканта к исполняемым произведениям, восприятием исполнителем публики и профессиональным самосовершенствованием. Для незрячего исполнителя основной мотивацией для концертного выступления является самореализация. Именно поэтому важна психологическая поддержка, которая формирует в сознании незрячего музыканта уверенность в своих возможностях, что подчеркивает его самостоятельность и индивидуальность и помогает бороться с комплексом самонедостаточности.

Адаптационный аспект подразумевает моделирование исполнения произведения в конкретных сценических условиях: от представления всей исполнительской технологии, концентрации на внутрислуховом образе до представления о том, какая в зале акустика, и т. д.

Для невидящего человека особенно важны организационно-технические детали: где располагается публика, насколько удален рояль от выхода на сцену, открыта ли у него крышка, если открыта, то на какую высоту, соответственно, на каком расстоянии от него находятся солисты и т. п. Малейшая «нештатная ситуация» может вывести подобного рода исполнителя из состояния сценической сосредоточенности, поэтому для освоения сценического пространства целесообразно проводить достаточные по времени репетиции в присутствии сопровождающего помощника (тьютора).

Вопрос выработки у незрячего концертмейстера приемов ситуационного реагирования охватывает множество аспектов, но прежде всего они лежат в лоне общепрофессиональной подготовки. Невозможность

---

<sup>28</sup> Подробнее об этом см.: Калицкий В. В. Диалогичность процесса музыкальной коммуникации «композитор-исполнитель-слушатель» [Электронный ресурс] // Художественное образование и наука. 2015. № 1. С. 160–169. Режим доступа: [http://rgsai.ru/images/img\\_for\\_material/journal/HON%202015-01%20Blok%20for%20publication%20new.pdf](http://rgsai.ru/images/img_for_material/journal/HON%202015-01%20Blok%20for%20publication%20new.pdf).

прочитать нотный текст дает толчок к развитию навыка моментально реагировать на ошибки партнера по ансамблю, особенно, если забывается текст или выпускается от волнения какой-либо фрагмент. В таком случае невидящий исполнитель, как правило, моментально реагирует и незаметно переходит на ту часть текста, в которой оказался его здоровый коллега, а публика зачастую вообще ничего не замечает. И эти способности необходимо развивать и культивировать, так как они дают ощущение свободы (вследствие осознания своего профессионального преимущества в таких ситуациях) и позволяют лучше реагировать на возможные казусы во время выступления.

Немаловажную роль в процессе обучения дисциплине «Концертмейстерский класс» в инклюзивных условиях играет солист-иллюстратор. Работая исключительно в общем тандеме с преподавателем, он не только помогает и поддерживает студентов, но и сам является объектом творческо-инклюзивного процесса. Наряду с преподавателем, солист-иллюстратор может надиктовывать незрячим текст, регулировать динамические нюансы и т. д., а также выполнять немаловажную функцию, особенно на четвертом этапе, а именно — выступать не только в роли музыканта, но и тьютора. Довести незрячего исполнителя на сцене до рояльной банкетки, антиципационно почувствовать готовность к началу выступления (ведь в случае выступления на концертной эстраде с незрячим концертмейстером не имеет никакого смысла традиционный принцип небольшого «кивка» солиста в сторону концертмейстера, показывающего готовность к началу исполнения), сориентировать такого музыканта после выступления, в какую сторону именно надо поклониться и т. д. — все это входит в непосредственный круг обязанностей солиста-иллюстратора.

В заключение следует сказать, что концентрация внимания на специфических особенностях исполнительской практики невидящих музыкантов отражает содержание рабочего этапа в смысле поиска доступных средств для достижения цели. Сама же цель — наиболее полное раскрытие замысла произведения и его художественная интерпретация на концертной эстраде — не должна допускать особого отношения к такому исполнителю.

В связи с невозможностью незрячими игры по нотам, целесообразным представляется введение подбора по слуху популярного репертуара, не требующего «жесткой» привязки в точном исполнении нотного текста. Такая форма работы способствует обретению чувства уверенности, помогает освоить качественный эстрадный, детский, народный репертуар и неаполитанские песни (**приложение 11**). При этом студенту нужно объяснить, что освоение академического репертуара на слух недопустимо по причинам, указанным выше.

Помимо освоения указанного репертуара, подбор на слух вырабатывает у незрячих обучающихся психологическую устойчивость во время концертных выступлений (в том числе и с академической программой): они практически никогда не забывают текст, а в случае, если сбивается солист, моментально «ловят» его.

Итак, учебный план обучения в концертмейстерском классе студента с серьезными проблемами со зрением, не позволяющими играть по нотам, может выглядеть следующим образом.

### **Примерный план работы в концертмейстерском классе (специалитет)**

Обучение рассчитано на 10 семестров, 1–9-й семестры 17 недель аудиторной работы, 10-й семестр — 14 недель.

| <b>1 семестр</b> |  |
|------------------|--|
| <b>недели</b>    | <b>вид работы</b>  |
| 1–3 недели       | теоретические занятия по теме 1  |
| 4–6 недели       | теоретические занятия по теме 2  |
| 7–8 недели       | теоретические занятия по теме 3  |
| 1–17 недели      | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)  |
| 3 неделя         | сдача коллоквиума (приложение 2)   |
| 1–8 недели       | подбор по слуху народных песен (приложение 11)   |
| 9 неделя         | транспонирование на малую секунду всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |

| <b>2 семестр</b> |  |
|------------------|--|
| <b>недели</b>    | <b>вид работы</b>  |
| 1 неделя         | теоретическое занятие по теме 4  |
| 2 неделя         | теоретические и практические занятия по теме 5   |
| 3–4 недели       | теоретические и практические занятия по теме 6   |
| 5–8 недели       | теоретические и практические занятия по теме 7   |
| 1–17 недели      | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)  |
| 3 неделя         | сдача коллоквиума (приложение 2)   |
| 1–8 недели       | подбор по слуху народных песен (приложение 11)   |
| 10 неделя        | транспонирование на большую секунду всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 неделя        | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)                |

| <b>3 семестр</b> |  |
|------------------|--|
| <b>недели</b>    | <b>вид работы</b>                              |
| 1 неделя         | теоретические занятия по теме 8                |
| 2 неделя         | теоретические и практические занятия по теме 9 |

| 3 семестр   |   |
|-------------|---|
| недели      | вид работы  |
| 3 неделя    | теоретические и практические занятия по теме 10   |
| 4 неделя    | теоретические и практические занятия по теме 11   |
| 5–7 недели  | теоретические и практические занятия по теме 12   |
| 1–17 недели | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)   |
| 3 неделя    | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 1–8 недели  | подбор по слуху детского репертуара (приложение 11)   |
| 10 неделя   | транспонирование на малую терцию всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 неделя   | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)             |

| 4 семестр   |   |
|-------------|---|
| недели      | вид работы  |
| 1–2 недели  | теоретические и практические занятия по теме 13   |
| 3–5 неделя  | теоретические занятия по теме 14  |
| 6–8 неделя  | теоретические занятия по теме 15  |
| 1–17 недели | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)   |
| 3 неделя    | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 1–8 недели  | подбор по слуху детского репертуара (приложение 11)   |
| 10 неделя   | транспонирование на большую терцию всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 недели   | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)               |

| 5 семестр   |  |
|-------------|--|
| недели      | вид работы   |
| 1–17 недели | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)  |
| 3 неделя    | сдача коллоквиума (приложение 2)   |
| 1–8 недели  | подбор по слуху неаполитанских песен (приложение 11)   |
| 10 неделя   | транспонирование на чистую кварту всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 неделя   | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)              |

| 6 семестр   |   |
|-------------|---|
| недели      | вид работы  |
| 1–17 недели | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)   |
| 3 неделя    | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 1–8 недели  | подбор по слуху неаполитанских песен (приложение 11)  |
| 10 неделя   | транспонирование на тритон всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 неделя   | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)       |



| <b>7 семестр</b> |   |
|------------------|---|
| <b>недели</b>    | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели      | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)   |
| 3 неделя         | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 1–8 недели       | подбор по слуху эстрадного репертуара (приложение 11)   |
| 10 неделя        | транспонирование в любую тональность всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 неделя        | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)                 |

| <b>8 семестр</b> |   |
|------------------|---|
| <b>недели</b>    | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели      | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)   |
| 3 неделя         | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 1–8 недели       | подбор по слуху эстрадного репертуара (приложение 11)   |
| 10 неделя        | транспонирование в любую тональность всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |
| 12 неделя        | сдача наизусть 1–2 романсов П. И. Чайковского и 1–2 романсов С. В. Рахманинова (приложение 6)                 |

| <b>9 семестр</b> |   |
|------------------|---|
| <b>недели</b>    | <b>вид работы</b>   |
| 1–17 недели      | подготовка программы, исполняемой наизусть (приложение 1)   |
| 3 неделя         | сдача коллоквиума (приложение 2)  |
| 10 неделя        | транспонирование в любую тональность всех камерно-вокальных произведений семестровой программы (приложение 1) |

| <b>10 семестр</b> |                                     |
|-------------------|-------------------------------------|
| <b>недели</b>     | <b>вид работы</b>                   |
| 1–14 недели       | подготовка программы (приложение 7) |



РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ  
**ЛЕКЦИОННО-ПРАКТИЧЕСКИЙ КУРС  
ДИСЦИПЛИНЫ  
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС»**

*Модуль 1.*  
**КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО:  
ИСТОРИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ  
АНСАМБЛЕВОЙ РАБОТЫ**

*Тема 1.*  
**ПИАНИСТ-КОНЦЕРТМЕЙСТЕР:  
ЭВОЛЮЦИЯ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О ПРОФЕССИИ  
И СТРУКТУРЫ СПЕЦИАЛЬНОСТИ**

**Цель и задачи**

**Цель** — проанализировать изменения в функциях концертмейстерской деятельности и провести экскурс по различным дефинициям специальности.

**Задачи:**

- раскрыть функциональные изменения в структуре специальности пианиста-концертмейстера;
- проанализировать специфические особенности дефиниций: пианист-иллюстратор, тапер, аккомпаниатор, концертмейстер, коррепетитор, coach;
- осознать разницу между «аккомпаниатором» и «концертмейстером»;
- выявить специфику концертмейстерской деятельности: исполнительской, педагогической, управленческой.

**Основное содержание**

Социокультурные предпосылки становления профессии концертмейстера требуют этимологического определения и упорядочения тезауруса дефиниций: «аккомпаниатор», «аккомпанирование», «аккомпанемент», «артист камерного ансамбля», «капельмейстер», «клавирист», «концертмейстер», «концертмейстер-иллюстратор», «коррепетитор», «пианист-иллюстратор», «сопровождение», «тапёр», — парадигмальной дифференциации ролевых функций, признаков сходства и различия. Сделать это

крайне непросто в силу устоявшихся традиций и отсутствия четкого понимания предназначения каждой из дефиниций, о чем говорит Д. Вдовин: «Пианисты, концертмейстеры, репетиторы, вокальные тренеры, коучи — много названий. Но ни одно из них не отражает сути этой профессии»<sup>29</sup>. Попытаемся вывести их различия и начнем с самых распространенных понятий.

Проблема дефиниций в определении концертмейстерской специальности и поиска критериев их четкого разграничения до сих пор вызывает у музыковедов и музыкантов-практиков противоречие мнений и объяснений, в том числе и в европейском и североамериканском сегментах. В них распространилось несколько условно равноправных терминов: капелмейстер, *Hilfskapellmeister*, *Begleiter*, *coach* (более широкое понятие, подразумевающее не только непосредственно музыкальную работу, но и отчасти функции менеджмента). Например, в США существуют дефиниции “*Meister Lied*”, “*accompagnatore*”, “*accompagnier*”, “*vocal coach*”, “*collaborator*”, но в основном просто “*pianist*”. В Польше их именуют несколько странным (в музыковедческом контексте) для русского языка словом “*instruktor*”. Такая терминологическая «пестрота» характерна для зарубежных музыковедов и исполнителей, как, впрочем, и для отечественных, которые не проявляют активных попыток осознать конкретные ролевые характеристики каждой дефиниции, учесть их эволюционные изменения.

Обращаясь к историческому генезису дефиниции «концертмейстер», становления и появления именно этой профессии, обозначим, что на протяжении многих веков с развитием и формированием ансамблевого искусства начинало свое существование и концертмейстерское исполнительство. Сначала «концертмейстером» называли музыканта, руководившего оркестром, затем — группой инструментов в оркестре. Сама формулировка «концертмейстер» была заимствована из немецкой оркестровой и оперной практики. В процессе развития вокально-фортепианного исполнительства этим термином стали определять профессию пианиста, который, заменив за роялем автора-композитора, обязался взять на себя руководящую функцию во время проработки произведения с солистом или ансамблем.

Именно от слова “*consortio*” (от *lat.* *consortio* — общность, соучастие) во времена позднего Средневековья родилась традиция называть «концертмейстером» музыканта, ведущего главную партию в ансамбле.

---

<sup>29</sup> Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 5 июля 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-chto-nigde-net-nikakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).

Под главной партией имеется в виду та партия ансамбля, которая явно выходит на первый план и воспринимается слушателем как ведущая.

В средневековой духовной вокально-хоровой музыке можно выделить конкретные голосовые функции:

- в плане композиции главной партией считалась только партия тено-ра (от *итал.* *tenore*, от *лат.* *tenor* — равномерное движение, напряжение голоса, от *teneo* — держу, направляю), служившая собирательным центром всей композиции. Именно партии тенора поручалось исполнять ведущую мелодию хорала или гимна;
- с позиции интенсивности развития на первый план выходила партия верхнего голоса в ансамбле — сопрано или дисканта;
- в аккордовой фактуре хоровой музыки, начиная с позднего Возрождения и захватывая период барокко, гармонической основой и показателем функциональной идентичности свойств являлся басовый голос.

В западноевропейской инструментальной музыке ввиду активного развития светской культуры конца XVI — начала XVII века место ведущего элемента заняла мелодическая линия, расположенная, как правило, в высокой или, реже, в средней тесситуре. В роли ведущего инструмента чаще применялись скрипка или духовые инструменты — флейта, гобой, кларнет, труба, корнет, валторна. Вполне естественно, что исполнители на данных инструментах выступали ведущими в ансамбле. При этом обязанности ведущего музыканта большого ансамбля либо оркестра наиболее часто возлагались на скрипача, что объясняется прежде всего значимостью и бурным развитием струнно-смычкового исполнительства в XVII–XIX веках.

Концертмейстерство как отдельный вид фортепианного исполнительства появилось лишь во второй половине XIX века, когда большое количество романтической камерной инструментальной и песенно-романсовой лирики требовало особого умения играть с солистом, помогая ему в случае появления определенных исполнительских проблем во время проработки произведения. Этому способствовало и увеличение количества концертных залов, оперных театров, музыкальных учебных заведений. Тогда концертмейстеры, как правило, были музыкантами «многовекторного профиля» и должны были владеть всем «набором» знаний, умений и навыков: играть с листа хоровые и симфонические партитуры, читать в различных ключах, транспонировать фортепианные партии на любые интервалы и т. п. Со временем эта универсальность была утрачена, что можно объяснить как все большей дифференциацией всех музыкальных специальностей, так и усложнением и увеличением количества произведений, которые писались для каждой из них.

**Коррепетитор** (от *лат.* *con* (*cum*) — вместе и *repeto* — повторяю) — пианист, который работал в оперном театре или в оперетте и в обязанно-

сти которого входило изучение с исполнителями их партий. Уже в XVII–XVIII веках благодаря интенсивному развитию оперы возник вопрос относительно подготовки музыкантов, которые бы не только владели навыками игры на инструменте, но и могли помогать солистам.

Сейчас в Западной Европе и США распространено определение “**vocal coach**” — «тренер вокалистов», а в странах бывшего СССР вместо коррепетитора применяют дефиницию «оперный концертмейстер», что связано с требованиями Министерств образования и культуры по унификации определения музыкантов этого направления и соответствующей оплаты их труда. Тенденция последнего времени в России — называть оперного концертмейстера коучем. Так, концертмейстер Мариинского театра Е. Матусовская говорит: «Я считаю себя коучем, а это больше, чем концертмейстер»<sup>30</sup>.

**Пианист-иллюстратор** музыки — устаревшее название профессии концертмейстера, который работал в области музыкально-ритмического воспитания (в танцевальных кружках, хореографических классах, секциях художественной гимнастики, физкультурных подразделениях). Сейчас это профессиональное направление пианиста тоже унифицировано — оно получило название «балетный концертмейстер» (также в соответствии с требованиями Министерств образования и культуры).

Во времена «немого» кино — первая треть XX века — в обращении функционировала дефиниция «**тапёр**» (от *фр.* *tapeur*, от *taper* — хлопнуть, стучать, играть на ударных инструментах, играть слишком громко, наигрывать на рояле), которой весьма часто именовали аккомпаниатора<sup>31</sup>, играющего механически и неинтересно. Суть его работы заключалась в музыкальном сопровождении немого фильма. Тапёр должен был громким исполнением заглушать шум мотора кинопроектора и «иллюстрировать настроение» фильма.

Попутно заметим, что такого рода деятельностью были вынуждены заниматься и выдающиеся музыканты в определенные трудные жизненные периоды. Среди них, например, был Д. Д. Шостакович, который, будучи студентом консерватории, работал в петроградском кинотеатре «Рот-Фронт», и С. Т. Рихтер, служащий в 1930–1937 гг. концертмейстером в одесском доме моряков и филармонии, по направлению последней сопровождавший кинопоказы в различных домах отдыха и клубах: «В те годы были трудности со снабжением, и меня пристроили в доме отдыха Министерства юстиции. Мне поручили импровизировать на

---

<sup>30</sup> Я — счастливый человек [Электронный ресурс] // Интервью с Еленой Матусовской. Режим доступа: [https://www.mariinsky.ru/news1/2015/03/26\\_232march2](https://www.mariinsky.ru/news1/2015/03/26_232march2) (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>31</sup> Тапёр [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/taper.html> (дата обращения: 16.03.2018).

пианино во время киносеансов, и вдобавок я должен был выполнять обязанности библиотекаря»<sup>32</sup>.

Тапёры, играя на танцевальных вечеринках, демонстрировали аналогичное отношение к танцевальной музыке. Это, видимо, и повлияло на то, что за тапёрами прочно закрепилась слава бездарных музыкантов (но слава отнюдь не всегда справедливая!). Тем не менее в 20–30-е годы XX века существовали курсы подготовки пианистов-киноиллюстраторов, оркестровых композиторов (например, московские государственные курсы киномузыки), выдавались специальные «Кинотеки» — сборники небольших пьес, предназначенных для иллюстрации определенных фрагментов кинофильмов, впоследствии каталогизированных в соответствии с эпизодами, которые иллюстрировались. Для синхронизации исполнения тапёра были сконструированы синопюпитр и музыкальный хронометр (ритмомом (1926), изобретателями которого являются скрипач В. Манусевич и инженер П. Гилельсберг) — аппарат, в котором в регулируемом темпе беззвучно движется партитура или ритмический либо мелодический рисунок исполняемой музыки<sup>33</sup>. С развитием звукозаписи, появлением звукового кино (1928), распространением звуковой аппаратуры профессия тапера почти исчезла.

**Концертмейстером-иллюстратором** в наше время называют пианиста, который работает в классах оперно-симфонического и хорового дирижирования. В его обязанности входит исполнение на рояле определенных оркестровых групп или хоровой партитуры. Также концертмейстером-иллюстратором называют солиста (вокалиста или инструменталиста) в классах концертмейстерского мастерства и учебных музыкальных театров.

В новейших музыковедческих исследованиях широко применяют дефиницию «ансамблист» — термин, который повсеместно используется в отечественном музыкознании, являя собой производное от слова «ансамбль». В основном так называют пианиста, который играет в ансамбле с инструменталистом, а также инструменталиста, играющего в ансамбле с пианистом или с другими инструменталистами. Априори это слово — неологизм, который появился вследствие развития музыкального искусства и заимствования слов из других языков: в данном случае к французскому слову «ансамбль» добавилось русское окончание (-ист). В связи с этим нельзя согласиться и со следующим утверждением Л. Повзун: «С точ-

---

<sup>32</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 35.

<sup>33</sup> См. подробнее: Бугославский С. А. Принципы и методы киномузыки / С. А. Бугославский, В. Л. Мессман // Музыка и кино (На кино-музыкальном фронте. Принципы и методы кино-музыки. Опыт кино-музыкальной композиции). М.: Кинопечать (Кино-издательство РСФСР), 1926. С. 45–82.

ки зрения инструментального состава и способа исполнения не существует разницы между собственно камерным ансамблем с участием фортепиано и фортепианным аккомпанементом к инструментальной музыке, — принципиальная разница между этими типами обнаруживается только при сравнении их в функционально-ролевом, смысловом и собственно исполнительско-фактурном плане. В основе функционирования ансамблевого типа «соло-аккомпанемент» лежит принципиальное различие ролевых функций солирующего и аккомпанирующего инструментов и существует другой принцип сочетания партий и совместимости партнеров, чем в ансамблях с равнозначными партиями: камерному ансамблю не присуща жесткая иерархия внутри ансамбля — предусматривается возможность солирования всеми участниками исполнительского процесса, в то время как модель сольного исполнения с аккомпанементом базируется на принципах подчинения, функционального доминирования одной партии над другой»<sup>34</sup>. Предполагаем, что это утверждение музыковеда связано с ее исследованием функций концертмейстера в работе со струнными инструментами, совместное исполнение с которыми в определенной мере предусматривает принцип звукового подчинения и доминирования именно струнного инструмента. Отрицанием данного утверждения может служить большое количество камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений, в которых обе партии равноценно создают целостный художественный образ. Об этом исчерпывающе высказался С. Савари: «В камерном репертуаре обнаруживаем большое количество случаев, когда исполнение побочных составляющих музыкального текста требует даже большей, чем у солиста, исполнительской отдачи (разный аккомпанемент, развитые контрголоса, ритмические фигурации и т. п.). Вспомним романсы С. Рахманинова, Н. Метнера <...> и многих других»<sup>35</sup>. Данная цитата созвучна и с мыслью В. Чачавы: «Отодвинувшись в тень — рискуешь не только потерять себя как музыканта, но и подвести партнера, поскольку от мастерства аккомпаниатора немало зависят настроение, вдохновение, уверенность в себе и даже его карьера»<sup>36</sup>. И хотя внешне структура взаимодействия солиста и пианиста-концертмейстера создает эффект иерархического неравноправия (солист — на первом плане, пианист-концертмейстер — на втором), не стоит утверждать о второстепенности исполнителя за фортепиано.

Обозначим и употребление дефиниций «концертмейстерская деятельность» и «концертмейстерство» — синонимов, определяющих раз-

<sup>34</sup> Повзун Л. И. Ансамблевое творчество пианиста-концертмейстера. Одесса: Фотосинтетика, 2009. С. 14.

<sup>35</sup> Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. Харьков: Изд-во Харьков. обл. управления культуры, 1993. С. 29–30.

<sup>36</sup> Долгачёва Л. Талант быть вторым // Советская культура. 1989, 23 сентября.

новидность специфической по содержанию деятельности пианиста, выступающего на концертной эстраде в различных вокальных и инструментальных составах.

К сожалению, не вносит ясности в проблему понимания спецификации концертмейстерских дефиниций название кафедр некоторых вузов «концертмейстерское мастерство», первая часть которого полностью определяет направленность музыканта этой специальности («мастер концерта») и не требует дальнейшего тавтологического истолкования («мастерство мастера концерта»).

Стоит сказать и об определенных терминологических расхождениях в жанровой интерпретации произведений, которые предназначены для исполнения с фортепиано, — речь идет о камерно-вокальных произведениях, в названиях которых игнорировалось присутствие фортепианной партии как таковой, соответственно, как и в камерно-инструментальном дуэтом формате весьма часто отсутствует аналогичная детализация: скрипичная, альтовая, виолончельная соната — а не «соната для скрипки (альта, виолончели) и фортепиано» в противовес ансамблевым произведениям, где встречаем слово «фортепиано»: «трио для фортепиано, скрипки и виолончели» или же «фортепианное трио», «фортепианный квартет», «фортепианный квинтет» и т. п. Безусловно, существуют произведения для инструментального соло, но в таком случае жанровые названия отчасти обязывают к соответствующей детализации — например, «соната для виолончели соло». Терминологическое замечание касается и названия «фортепианное сопровождение» в камерных вокальных и инструментальных произведениях, которое следует заменить на «фортепианная партия» и избегать словосочетания «фортепианный аккомпанемент» и причастия «аккомпанирующий» в характеристике пианиста, который играет вместе с солистом на высоком художественно-исполнительском уровне. Подкрепим эти утверждения словами Е. Шендеровича, который определял работу над вокальным циклом Г. В. Свиридова на стихи Р. Бёрнса таким образом: «Принципы этого замечательного произведения заложены <...> уже в самом его названии — „Сюита для баса и фортепиано“. Здесь буква „и“ обозначает равноправие обеих партий <...> и форма диалога между голосом и фортепиано царит в большинстве частей Сюиты»<sup>37</sup>.

В соответствующей коррекции нуждаются и неологизмы с негативным оттенком. В ансамбле нет «солирующего» инструмента, а есть «инструмент, на котором играют соло». Безусловно, это касается ансамбле-

<sup>37</sup> Шендерович Е. Фортепианная партия в вокальном цикле (о работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / сост., общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона. М.: Музыка, 1983. Вып. 11. С. 194.



вых видов исполнительства и не затрагивает таких понятий, как «сольная игра», «сольное исполнение». Не очень удачным, на наш взгляд, является определение «музыкальное сопровождение» в хореографии — здесь скорее стоит использовать термин «музыкальное оформление». Не вполне однозначным является достаточно распространенное словосочетание «чтение с листа» (a prima vista; в пер. с итал. досл. — «с первого взгляда») для определения навыка первичного ознакомления с нотным текстом на инструменте. Все эти лексемы, которые произвольно и регулярно фигурируют в методических разработках, статьях, устной речи и даже в научных исследованиях, определенным образом дискриминируют профессию концертмейстера и требуют корректного уточнения.

В наши дни появляются предложения, уточняющие смысловую нагрузку профессии концертмейстера. Так, А. З. Бондурянский, выступающий за пересмотр положения концертмейстера в концертно-филармоническом пространстве, говорит: «есть такая профессия — педагог-репетитор. Это как нельзя правильнее определяло бы роль концертмейстера в подготовке концертных программ»<sup>38</sup>. А Д. Вдовин добавляет: «Пианист-репетитор — это человек, который помимо того, что должен быть прекрасным исполнителем, владеть инструментом, он должен знать базовую музыкальную литературу, включая партитуры, клавиры и камерные произведения на разных языках. Кроме этого, он должен научить [певцов] владеть и стилем, и произношением. Помимо всего этого, он должен владеть соответствующим опытом работы с большими дирижерами и быть проводниками их [исполнительских намерений]»<sup>39</sup>.

Таким образом, эволюция структуры специальности пианиста-концертмейстера требует дальнейшего детального рассмотрения и осмысления как исследователями-музыковедами, так и музыкантами-исполнителями, и прежде всего — самими пианистами-концертмейстерами.

\* \* \*

Концертмейстер, аккомпаниатор... В лексико-семантическом музыкознании по сей день царит свободное функционирование этих понятий, и весьма часто мы наблюдаем их отождествление. Это характерно как для отечественного, так и для западного музыковедения и музыкальных

---

<sup>38</sup> Александр Бондурянский: «В ансамбле не бывает обязательного лидерства...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 12 июля 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14298-aleksandr-bonduryanskiy-v-ansamble-ne-byvaet-obязatel'nogo-liderstva> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>39</sup> Дмитрий Вдовин: «Знания делают артиста глубже» [Электронный ресурс] // Я — концертмейстер / Радиостанция «Орфей». Эфир 2 января 2018. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/ya-conc/25680-dmitrij-vdovin-znaniya-delayut-artista-glubzhe> (дата обращения: 01.05.2018).

изданий. В специальной литературе вопрос о значении этих понятий рассматривался не один раз. Некоторые исследователи теории и практики исполнительского искусства обращали внимание на терминологическую специфику данных понятий, но определенного ответа на вопрос: «в чем разница между концертмейстером и аккомпаниатором или ее, возможно, вовсе не существует?» — мы так до сих пор и не имеем.

Многие авторы отмечают, что аккомпанемент является формой сопровождения в процессе исполнения музыкального произведения солистом, танцором и т. д., т. е. несет в себе прикладную функцию помощника. Концертмейстер, в отличие от аккомпаниатора, по их мнению, обладает более широким спектром действия. Отметим, что некоторые исследователи вообще не видят разницы между аккомпаниатором и концертмейстером, чередуя данные слова во избежание тавтологических ляпов, при этом концертмейстерская практика достаточно часто характеризуется как «искусство аккомпанемента». Вместе с тем работа подобного рода в оперных театрах, филармониях, студиях, музыкальных школах, школах искусств, в колледжах и вузах с инструменталистами (струнниками, духовиками, ударниками, народниками), вокалистами и т. д. относится к педагогической деятельности, а такой работник называется однозначно — «концертмейстер». Об «аккомпаниаторе» — ни слова<sup>40</sup>.

Вместе с тем свободное оперирование терминами «аккомпаниатор», «аккомпанемент» в профессиональном определении деятельности пианиста-концертмейстера находим в статьях и трудах известных концертмейстеров: Н. Крючкова («Искусство аккомпанемента как предмет обучения»), В. Чачавы (даже использовано в переводе книги Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор»<sup>41</sup>), Е. Шендеровича («Об искусстве аккомпанемента»), С. Савари («Азбука аккомпанемента», «Аккомпанемент как профессия и искусство») и др. Эти авторы в основном трактуют термины не специфицированно, а в русле тенденции к синонимии «аккомпаниатор-концертмейстер» и даже «аккомпанемент». Последнее используется ими как определение физического действия — сопровождать, а на самом деле является определением графической фиксации музыкального материала партии сопровождения.

В последние годы наблюдается тенденция к размежеванию понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер», взаимопересекаемость и многозначность которых препятствуют продуктивному анализу целого на-

---

<sup>40</sup> Постановление Правительства РФ от 8 августа 2013 г. № 678 «Об утверждении номенклатуры должностей педагогических работников организаций, осуществляющих образовательную деятельность, должностей руководителей образовательных организаций» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://base.garant.ru/70429490/> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>41</sup> Moore G. Singer and Accompanist — The Performance of Fifty Songs. London: Macmillan, 1953. 250 p.

правления музыкального исполнительства, разработке эффективных методик воспитания и обучения будущих концертмейстеров, точному переводу иностранных текстов по проблемам концертмейстерского искусства и т. д.

Вместе с тем попытки раскрыть эти понятия исключительно художественно-эстетическими средствами также малопродуктивны. Рассмотрение данной проблематики в контексте различных педагогических систем (а активизация таких процессов произошла в начале XXI века) относительно положительно повлияло на изучение методики концертмейстерского мастерства, но это практически никак не способствовало прояснению природы самого явления и выявлению его специфики. Пестрота терминологии так трудно поддается теоретической рефлексии еще и потому, что обозначенные выше определения весьма часто употребляются как синонимы. Так, Е. И. Кубанцева отмечает: «В концертмейстерском исполнительстве наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора, что дает возможность достаточно полно судить об индивидуальных особенностях концертмейстера и в этом смысле большие возможности открываются в сфере обучения аккомпаниаторскому мастерству»<sup>42</sup>. Как мы видим, определенная путаница понятий продолжает присутствовать в современной научной и учебной литературе, поэтому необходимо провести небольшую работу по анализу и выявлению различий в фактической наполняемости работы «аккомпаниатора» и «концертмейстера».

Л. Повзун отстаивает мнение о вспомогательной роли концертмейстера: Акцентируя первичный смысл термина «концерт» (от *итал.* concerto — согласие, гармония голосов), автор считает, что слово «концертмейстер» получает несколько иное направление — «мастер согласования», т. е. приспособления<sup>43</sup>. Но обратим внимание, что вторая половина слова — «мастер» (от *нем.* Meister — лучший, мастер) определяет владение высоким уровнем умений, знаний и навыков пианиста этого исполнительского направления, поэтому позволим себе не согласиться с мнением музыковеда.

Слово «концертмейстер» (“*der Konzertmeister*”) пришло к нам из немецкого языка и буквально переводится как «мастер концерта». «Концерт» в этом случае не нужно ассоциировать с известным музыкальным жанром. Отметим, что в немецкоязычную традицию понятие “*der Konzertmeister*” пришло от латинских слов “*concerto*” (соревнование, спор) и “*consortio*” (содружество, соучастие) (об этом было подробнее сказано выше). То есть в любом случае речь идет о коллективном твор-

<sup>42</sup> Кубанцева Е. И. Концертмейстерский класс: учеб. пособие. М.: Академия, 2002. С. 16.

<sup>43</sup> См. подробнее: Повзун Л. И. Ансамблевое творчество пианиста-концертмейстера. Одесса: Фотосинтетика, 2009. С. 25.

честве. Именно с расширением и обогащением исполнительского репертуара, а самое главное — с возникновением необходимости владеть педагогическими навыками (через обязанность самому довольно часто заниматься с солистами) на смену дефиниции «аккомпаниатор» пришло определение «концертмейстер». Такой переход в определении профессиональной линии начался с активизации востребованности последнего в оперных театрах и оперных классах консерваторий, когда возникла необходимость в разучивании партий с исполнителями и помощи в случае появления определенных проблем у вокалиста — остро встала необходимость владения педагогическими функциями: очертить недостатки, подсказать, помочь избавиться от сценического волнения и т. д.

Подчеркивая существенную разницу между аккомпаниатором и концертмейстером, Е. Шендерович утверждает: «Развитие камерной музыки сопровождалось растущим значением фортепианной партии. <...> Аккомпанемент перестает быть лишь ритмогармонической фигурацией, фоном для солирующей мелодии и становится у композиторов XIX–XX веков почти равноправной партией, подчеркивающей и усиливающей выразительность мелодии, и в итоге пианист превращается в полноправного партнера и асамблиста»<sup>44</sup>. И хотя тенденция к синонимии терминов «аккомпаниатор» и «концертмейстер» и в дальнейшем наблюдается в трудах пианистов-практиков, отметим, что сегодня термин «аккомпаниатор» уже потерял свои атрибутивные функции, оставшись маркером неактуальности и устарелости.

Понятие «концертмейстер» появилось в конце XVI — начале XVII века и в своем первоначальном значении указывало на определенную направленность деятельности музыканта. К началу же XVIII века оно сформировалось как обозначение музыкальной профессии. В авторитетной отечественной шеститомной музыкальной энциклопедии под редакцией Ю. Келдыша понятие «концертмейстер» приводится в следующих значениях:

«1. Первый скрипач оркестра; иногда заменяет дирижера. В обязанности концертмейстера входит проверка правильности настройки всех инструментов оркестра. В струнных ансамблях концертмейстер является обычно художественным и музыкальным руководителем.

2. Музыкант, возглавляющий каждую из групп струнных инструментов оперного или симфонического оркестра.

3. Пианист, помогающий исполнителям (певцам, инструменталистам, артистам балета) разучивать партии и аккомпанирующий им в концертах. В СССР в средних и высших музыкальных учебных заведениях есть

---

<sup>44</sup> Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 107.

концертмейстерские классы, в которых студенты обучаются искусству аккомпанемента и после сдачи экзамена получают квалификацию «концертмейстера»<sup>45</sup>.

Обратим внимание на любопытную особенность статьи. В ней написано, что квалификацию концертмейстера обучающиеся в специальных учебных заведениях получают после успешного прохождения курса «искусства аккомпанемента». Таким образом, автор статьи сводит задачи обучения в концертмейстерском классе к функции умения аккомпанировать, что, на наш взгляд, значительно сужает специфику работы концертмейстера и не отражает ее истинного значения.

Обратимся вновь к данному шеститомнику и выясним, что, по словам авторов, является аккомпанементом. Слово «аккомпанемент» (от *фр.* *accompagnement*, *accompagner* — сопровождать; от *итал.* *accompagnamento*; от *англ.* *accompaniment*; от *нем.* *Begleitung*) разъясняется в первом своем значении как функция музыканта (или музыкантов), участвующего в ансамблевом исполнении, т. е. аккомпанемент — это «партия инструмента (например, фортепиано, гитары и т. д.) или партии ансамбля инструментов (певческих голосов), сопровождающие сольную партию певца или инструменталиста. Аккомпанемент помогает солисту точно исполнять свою партию»<sup>46</sup>. Во втором значении он трактуется как «все в музыкальном произведении, что служит гармонической и ритмической опорой основному мелодическому голосу. Подразделение музыкального изложения на мелодию и аккомпанемент свойственно музыке гомофонно-гармонического склада, в отличие от музыки одноголосной и полифонической. В оркестровой музыке указанного склада, где ведущая мелодия переходит от инструмента к инструменту или от группы инструментов к другой их группе, состав аккомпанирующих голосов все время меняется»<sup>47</sup>.

Далее даются характеристики историческим формам аккомпанемента, точно указывается фактурная относительность между ведущими и аккомпанирующими элементами фактуры, подмечается необходимость владения гармонией и генерал-басом (особенно в XVII–XVIII веках), а также искусством импровизации. Последняя трактовка понятия «аккомпанемент» в данной энциклопедии такова: «Исполнение музыкального сопровождения. Искусство аккомпанемента по художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения. См. „Концертмейстер“»<sup>48</sup>. Отметим, что автор почему-то указывает

<sup>45</sup> Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1973–1982. Т. 2. С. 929.

<sup>46</sup> Там же. Т. 1. С. 79.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же. Т. 1. С. 81.

читателю не на необходимость ознакомления с более подробными сведениями об искусстве ансамблевого исполнения в статье «Ансамбль», а на статью «Концертмейстер». Тем самым обнаруживается недостаточная точность дифференциации понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор».

Гуго Риманн (автор одного из самых авторитетных музыкальных словарей Нового времени) так объясняет в своем издании понятие «концертмейстер»: «Концертмейстер — первый скрипач оркестра, который при случае являлся капельмейстером»<sup>49</sup>. Он же дает трактовку аккомпаниатора в контексте толкования дефиниции «аккомпанемент»: «Аккомпаниатор (от *лат.* *acompaniator*; от *итал.* *accompagnatore*; от *фр.* *accompagnier*; от *нем.* *Begleiter*) — тот, кто аккомпанирует, — в основном пианист, который аккомпанирует певцу или инструментальному солисту; раньше так называли чембалиста или органиста, которым приходилось исполнять генерал-басом полный аккомпанемент»<sup>50</sup>. Соответственно, по Г. Риманну, аккомпаниатор — пианист, который сопровождает партию солиста с помощью цифрованного баса. Автор отмечает, что генерал-бас имел аналогичное значение в клавирауцуге (*нем.* *Klavirauszug* (*Klavier* — фортепиано + *Auszug* — извлечение) — фортепианное извлечение), т. е. как перевод произведения для клавира, написанный в оригинале для любого большого ансамбля, прежде всего с оркестром (например, оперы, оратории, симфонии и т. п.). Партитуры тогда печатались крайне редко.

Закономерно, что концертмейстером становился опытный и авторитетный музыкант высокого класса. Не удивительно, что в некоторых случаях концертмейстером называют только подобного рода музыканта. Например, в США термин “concertmaster” употребляется исключительно в значении «главный музыкант оркестра»<sup>51</sup>. Обратим внимание, что указанные выше трактовки понятия «концертмейстер» в исторической ретроспективе показывают полифункциональность такой личности. Концертмейстер являлся не только главным по уровню профессионального владения инструментом и должности участником ансамбля. В случае необходимости он выполнял также задачи капельмейстера, т. е. дирижера, что, в свою очередь, инициировало концертмейстера к исполнению ряда дополнительных задач<sup>52</sup>.

Терминологическое определение «аккомпаниатор» как исполнитель аккомпанемента в различных энциклопедических источниках отсутствует именно ввиду своей производности. В «Кратком музыкальном сло-

<sup>49</sup> Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Fünfte vollständig umgearbeitete Auflage. Leipzig: Max Besse's Verlag, 1900. P. 599.

<sup>50</sup> Там же. P. 34.

<sup>51</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians: in 20 vol. / ed. by S. Sadie. London, 1972–1980.

<sup>52</sup> Terminorum musicae index septem linguis redactus. Budapest: Akademiai kiado; Kassel, Basel, Tours, L.: Baerenreiter, 1978. P. 793.

варе» О. Должанского термин дан в контексте толкования понятия «аккомпанемент»<sup>53</sup>. В словаре “Terminorum musicae index septem linguis redactus” находим интересный синоним: русскоязычное понятие «концертмейстер» приравнивается к немецкому “Der Korrepetitor” (в переводе «разучивание с кем-то вокальной мелодии») и “Der Solorepetitor” (солист-репетитор)<sup>54</sup>. Данное положение вещей указывает на то, что ведущий артист ансамбля вплоть до середины XIX века помогал вокалистам в разучивании нотного текста. Отметим, что концертмейстер был ответствен за наличие у музыкантов нотных партий в нужном количестве и в должном качестве, в случае необходимости должен был проверять партии на ошибки и вносить в них корректуру. Также ему нужно было обеспечивать наличие достаточного количества выписанных партий (т. е. выполнять часть работы современного инспектора оркестра), сверять их друг с другом, устранять ошибки переписчиков, вписывать в ноты необходимые исполнительские ремарки (выполнять редакторскую работу). Нередко концертмейстер следил за настройкой инструментов, проводил их мелкий ремонт, контролировал выполнение музыкантами ансамбля или оркестра своих служебных обязанностей и т. д. С середины XIX века часть вышеперечисленных функций (организация и проведение репетиций, набор состава исполнителей) перешла к дирижеру. Но большинство других функций до сих пор остаются в ведении концертмейстера оркестра.

Теперь мы попытаемся разграничить данные понятия, дать им более четкую характеристику. В качестве отправной точки понятий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» следует выделить следующие положения:

- 1) аккомпаниатор функционально разграничивает исполнение на солирующую и аккомпанирующую части, что практически исключает создание единого художественного образа исполняемого произведения: «Аккомпаниатор должен полностью подчиниться солисту»<sup>55</sup>;
- 2) концертмейстер выступает как музыкант-ансамблист, педагог, психолог, обладающий организационными (как в чисто музыкальном смысле, так и в плане менеджмента) качествами.

Данные два положения не только не являются синонимичными, но вообще располагаются в различных сферах исполнительской деятельно-

---

<sup>53</sup> Должанский А. Краткий музыкальный словарь. 4-е изд. Л.: Музыка, 1964. С. 8.

<sup>54</sup> Terminorum musicae index septem linguis redactus. Budapest: Akademiai kiado; Kassel, Basel, Tours, L.: Baerenreiter, 1978. P. 693.

<sup>55</sup> Екатерина Мечетина и Евгений Стембольский: «Концертмейстер должен уметь перевоплощаться...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 27 сентября 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14309-ekaterina-mechetina-i-evgenij-stembolskij-kontsertmejster-dolzhen-umet-perevoploshchatsya> (дата обращения: 01.05.2018).

сти. Отметим, что исторически распределение партий на солирующую и аккомпанирующую было естественным в русле коллективного ремесла, в котором трудные элементы исполнялись мастером, а второстепенные — подмастерьями. Аккомпанемент с позиции профессиональной деятельности функционально является более узким по сравнению с концертмейстерской работой. То есть аккомпаниатор способен выполнять только роли «второго положения», не проявляя никакой творческой инициативы и не стремясь к созданию ансамблевой интерпретации произведения.

Второе положение, устанавливающее различие между понятиями «концертмейстер» и «аккомпаниатор», определяется личностными свойствами, а также комплексом профессиональных знаний, умений и обязанностей. Концертмейстер обладает значительно более широким спектром профессиональных функций: исполнительских, педагогических, организационных.

Важнейшей составляющей концертмейстерской деятельности является репетиционная работа с различными музыкантами, а также разучивание новых произведений (чаще всего с вокалистами), в процессе которой он выступает не только как исполнитель, но и как педагог. По словам Вс. Задерацкого, концертмейстер «в себе сосредотачивает и непосредственно исполнительское умение, и педагогическое умение построения работы с солистом»<sup>56</sup>, что характеризуется «умением построить ту предварительную работу, которая приведет к настоящему, большому сценическому успеху»<sup>57</sup>.

Наиважнейшее качество концертмейстера — способность к ансамблевому исполнительству — проявляется в следующем:

- 1) в умении дифференцированного слухового восприятия голосовых или инструментальных партий;
- 2) в способности к мгновенной реакции на малейшие динамические, агогические, темповые изменения в процессе исполнения музыкального произведения;
- 3) в готовности к оперативной коррекции своих исполнительских действий;
- 4) во владении антиципацией (предвосхищением возможных нестандартных действий и ситуаций у партнеров по ансамблю).

Обратим внимание на то, что схожий комплекс профессиональных свойств лежит в основе работы дирижера. Такое совпадение совершенно

---

<sup>56</sup> Всеволод Задерацкий: «Музыка ничего не значит, пока к ней не прикоснется исполнитель...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 6 июня 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14293-vsevolod-zaderatskij-muzyka-nichego-ne-znachit-poka-k-nej-ne-prikosnetsya-ispolnitel> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>57</sup> Там же.



не случайно и имеет исторические предпосылки. В практике ансамблевого музицирования XVII–XVIII веков довольно распространенным был принцип управления коллективным звучанием исполнителем на клавире (клавесинистом, клавикордистом и т. д.). В связи с тем, что барочные клавишные инструменты в подавляющем большинстве звучали достаточно тихо, сольно партия клавира в музыкальном ансамбле почти не выписывалась, а инструмент использовался для гармонической поддержки, а также с целью активной ритмической пульсации. Иными словами — аккомпанемент. Если же партию клавира исполнял капельмейстер (дирижер), то в функциональном плане он был одновременно и концертмейстером, и аккомпаниатором.

В наше время ансамблево-исполнительская практика опирается на иные принципы, при этом самой распространенной формой такого музицирования является ансамбль с голосом либо одноголосным инструментом и фортепиано, которое принимает на себя роль концертмейстера благодаря своим фактурным свойствам, а также в силу сложившейся традиции.

В XX веке многовекторный профиль концертмейстерства получал узкие специализации: сформировалась профессия концертмейстера для работы с разными исполнителями, в театре оперы и балета, в танцевальных кружках и хореографических школах (училищах), с хором, в классах оперно-симфонического и хорового дирижирования, на эстраде, что обусловило развитие соответствующего обучения будущих концертмейстеров. По мнению многих исследователей, именно педагогический аспект является принципиальным отличием профессии концертмейстера в сравнении со специальностью аккомпаниатора. В связи с этим Е. Шендерович высказывает очень важную мысль: «Деятельность аккомпаниатора-пианиста обычно предусматривает лишь концертную практику, тогда как работа концертмейстера значительно больше: разучивание с солистами их партий, умение контролировать качество их исполнения, знание исполнительской специфики и причин возникновения трудностей при исполнении, умение подсказать правильный путь к исправлению тех или иных недостатков»<sup>58</sup>. А. Л. Виноградова утверждает категорично: «Аккомпаниатора нет. А есть создатель, со-творец, со-товарищ и абсолютно равный, едва ли не ведущий в отдельно взятых случаях музыкант»<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 9.

<sup>59</sup> Елена Образцова: «Индивидуальность — главное, что есть в музыке» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 31 мая 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14292-elena-obraztsova-individualnost-glavnoe-chto-est-v-muzyke> (дата обращения: 01.05.2018).

В одной из рецензий на совместное выступление С. Т. Рихтера и Н. Л. Дорлиак ее автор, Г. М. Коган, пишет: «<...> что касается аккомпанемента Рихтера, то его не было. Было совместное художественное исполнение в духе традиции, связанной с именами Глинки, Мусоргского, Блуменфельда, Рахманинова, Бихтера»<sup>60</sup>. Подкрепим наши размышления о функциональной дифференциации дефиниций аккомпаниатора и концертмейстера высказываниями известных музыкантов-исполнителей и музыковедов. Е. Образцова так характеризует концертмейстера В. Чачаву: «Он был музыкант, он был товарищ. <...> Он, конечно, не был аккомпаниатором. Он был совместно со мной создателем музыки»<sup>61</sup>. Л. Виноградова, поддерживая мысль Е. Образцовой, дополняет ее: «Важа Николаевич [Чачава. — В. К.] был действительно олицетворением идеала концертмейстера-ансамблиста, т. е. абсолютного антипода тому, что называется „аккомпаниатор“»<sup>62</sup>.

З. Л. Соткилава, отвечая на вопрос о значении пианиста в совместной работе с певцом, говорит: «Я бы не говорил „аккомпаниатор“. Это дуэт двух музыкантов [в котором] концертмейстер главнее, чем сам [солист] исполнитель»<sup>63</sup>. А М. Л. Ростропович отмечал необходимость наличия у концертмейстера огромного интеллектуального багажа: «Концертмейстер — это не просто друг, он просто воспитатель, помощник дирижера или партнер исполнителя. Это целый институт! Институт взаимоотношений, институт огромной музыкальной эрудиции»<sup>64</sup>.

Схема 1

*Деятельность пианиста-аккомпаниатора*



<sup>60</sup> Бекар (Г. Коган). Н. Дорлиак и С. Рихтер // Советская музыка. 1957. № 5.

<sup>61</sup> Елена Образцова: «Индивидуальность — главное, что есть в музыке» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 31 мая 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14292-elena-obraztsova-individualnost-glavnoe-chtost-est-v-muzyke> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>62</sup> Там же.

<sup>63</sup> Зураб Соткилава: «Певец и концертмейстер — это одно целое...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей», Эфир 10 мая 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14289-zurab-sotkilava-pevets-i-kontsertmejster-eto-odno-tseloe> (дата обращения: 01.05.2018).

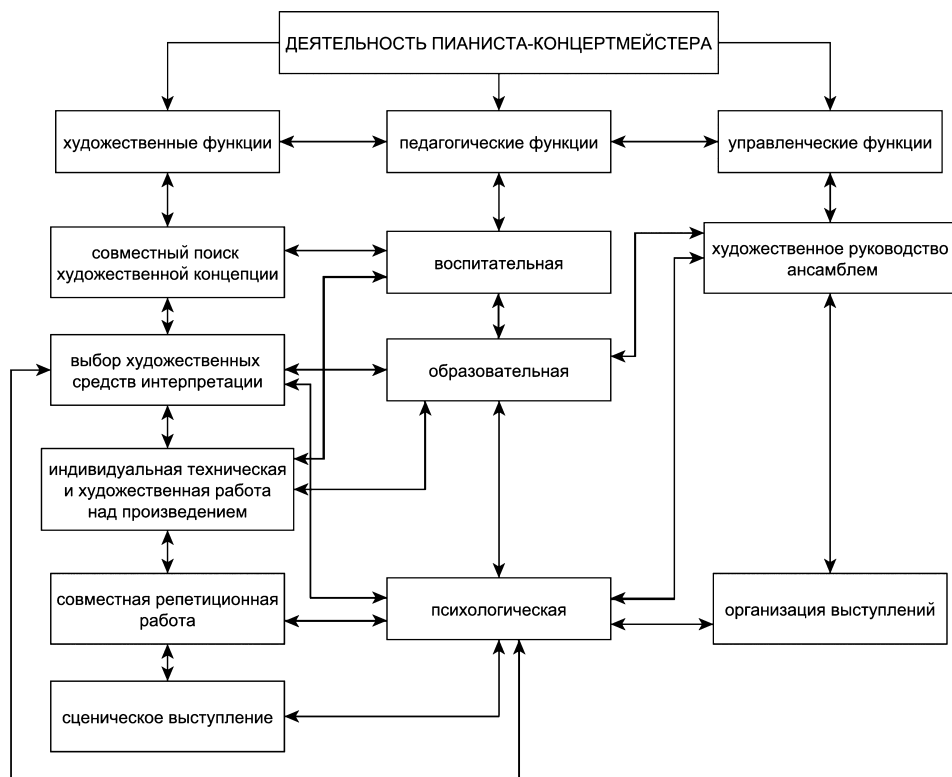
<sup>64</sup> Маэстро коллабораторе из Большого. Лия Могилевская / реж. Г. Бабушкин. 2010.

Данное положение вещей позволяет сделать нам выводы о необходимости более вдумчивого подхода к дифференциации профессий «аккомпаниатор» и «концертмейстер». Аккомпаниатор — исполнитель, в обязанности которого входит гармоническая и темпо-ритмическая поддержка солиста (солистов) во время выступления (см. схему 1).

Концертмейстерское искусство при этом реализуется как вид ансамблевого исполнительства, включает в себя достижение слаженности звучания инструментов (голоса) в ансамбле и подразумевает корректное исполнение партии с позиции динамики и агогики, выполнение при необходимости функций управления ансамблем. При этом концертмейстер, как профессиональный музыкант-исполнитель, должен обладать способностями, знаниями и навыками, необходимыми для реализации художественного взаимодействия с партнерами-музыкантами в процессе работы над произведением и его исполнением (чтение с листа, транспонирование, исполнение нескольких ансамблевых партий одновременно, умение моментально реагировать на сценические «нештатные ситуации»), а также быть способным к организационной деятельности как внутри самого ансамбля, так и в его интересах с коммерческих позиций.

Схема 2

*Деятельность пианиста-концертмейстера*



## Вопросы по теме № 1

1. Назовите основные дефиниции концертмейстерской деятельности. Какие специфические особенности характеризуют каждую из них?
2. Каковы принципиальные отличия в профессиональной деятельности пианиста-аккомпаниатора и пианиста-концертмейстера?
3. Назовите три основные функции в профессиональной работе пианиста-концертмейстера. Расскажите об их основных компонентах и дайте характеристику каждой функции.

## Литература по теме № 1

1. *Горошко, Н. Н.* Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе (на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Магнитогорск, 2009. — 179 с.
2. *Готлиб, А.* Основы ансамблевой техники. — М. : Музыка, 1971. — 96 с.
3. *Калицкий, В. В.* Ансамблевое исполнительство как социокультурный феномен // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4. — С. 81–83.
4. *Калицкий, В. В.* Исполнительское искусство концертмейстера: методологические принципы подготовки пианиста-ансамблиста // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 6. — С. 686–693.
5. *Калицкий, В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства : учеб.-метод. пособие. — М. : Спутник+, 2016. — 179 с.
6. *Калицкий, В. В.* Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры. — 2016. — Т. 13. — № 4. — С. 480–484.
7. *Калицкий, В. В.* Эволюция структуры специальности пианиста-концертмейстера // Музыка и время. — 2018. — № 2. — С. 23–26.
8. *Коробова, О. Я.* Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства». — Саратов, 2011. — 175 с.
9. *Люблинский, А.* Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. — СПб. : Планета музыки, 2018. — 128 с.
10. *Повзун, Л. И.* Ансамблевое творчество пианиста-концертмейстера. — Одесса : Фотосинтетика, 2009. — 106 с.
11. *Adler, K.* The art of accompanying and coaching. — N. Y. : Da Capo Press, 1965. — 260 p.
12. *Bos Coenraad, V.* The Well-Tempered Accompanist. — P. : Theodore Presser Co., 1949. — 263 p.
13. *Catz, M.* The Complete Collaborator: the Pianist as Partner. — Oxford : Oxford University Press, 2009. — 283 p.
14. *Lindo Algernon, H.* The Art of Accompanying. — N. Y. : G. Schirmer, Inc., 1916. — 130 p.
15. *Moore, G.* The Unashamed Accompanist. — London : Ascherberg, 1943. — 125 p.
16. *Nelson Price, Deon.* Accompanying Skills For Pianists: Including Sight Play with Skillful Eyes. — Culver City : Culver Crest Publications, 2005. — 202 p.

*Тема 2.*  
**ИСТОРИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА**

**Цель и задачи**

**Цель** — проанализировать формирование концертмейстерского искусства за рубежом.

**Задачи:**

- иметь представление о происхождении и развитии концертмейстерства;
- знать причины возникновения концертмейстерского искусства за рубежом, эволюцию его основных видов в историко-культурном контексте;
- владеть основными сведениями о теоретических и методических работах по концертмейстерскому искусству европейских и американских авторов;
- знать выдающихся зарубежных пианистов-концертмейстеров.

**Основное содержание**

Как, где и когда возникло искусство совместного исполнительства? Над этими вопросами задумывалось немало музыкантов, историков, философов. О древности его происхождения свидетельствуют наскальные рисунки, вазопись, барельефы в гробницах, скульптуры, рисунки и гравюры, фрески и иконы старинных соборов, монеты, изделия из камня, мозаика и тому подобное. С давних времен ансамблевое искусство было явлением синкретическим. У первобытных людей в единое целое были соединены зачатки различных видов искусства — поэзии, танца, театрального действия (ритуала), музыки, которая лишь впоследствии начала развиваться самостоятельно.

**Древние формы совместного музицирования** были неразрывно связаны с бытом. Так возникали колыбельные, пастушеские, военные, трудовые, погребальные песни. Музыка была необходимым атрибутом первобытных людей, ею передавались настроения, переживания и радости.

Самыми древними «музыкальными инструментами» были руки и ноги, с помощью которых отбивали ритм, а также различные предметы, которыми можно было отбивать акценты (камни, кости, куски дерева и т. п.). Именно отбивание ритма можно считать одной из форм примитивного ансамблирования. Итак, сопровождение песни и танца существовало в раннюю эпоху музыкального искусства.

В **Древнем Египте** основными формами ансамблевого исполнительства были представления, посвященные разным богам, в которых хоры песни, женские песни-плачи и танцы в сопровождении инструментов сочетались с шествиями и драматическими эпизодами-вставками.

А с постепенным усовершенствованием различных исполнительских форм создавались ансамбли — в частности, на египетском барельефе эпохи Древнего Царства изображен большой ансамбль музыкантов, составленный из певцов, флейтиста, кларнетиста, арфиста и группы танцовщиц.

**Древнегреческая музыка** была прежде всего вокальной, зависела от поэтического слова и его метрического строения, носила декламационный характер, совмещая рецитацию и ритм с ритмом конструкции слов. Музыкальное сопровождение различными инструментами было неотъемлемой частью их поэтической декламации. Корни древнегреческой музыки лежат в мифологии: Орфей, Амфион и Арион являются одними из первых греческих музыкантов-ансамблистов. Во времена классической Греции происходило становление и развитие песнопений в сопровождении авлоса или кифары, элегий, гипорхем (хоровых песен, которые сопровождалась танцами). Ярким толчком в развитии ансамблевого исполнительства в Древней Греции стала знаменитая школа Сафо, воспитанницы которой должны были не только уметь сопровождать песни игрой на музыкальных инструментах (прежде всего, кифаре), но и импровизировать. Использование музыкального инструментария приобрело особый размах в поздней Греции в связи с активным развитием музыкально-прикладных жанров: траурные и праздничные песни, колыбельные, песни пастухов, жнецов, виноградарей, воинов. Кульминацией развития древнегреческого искусства стали Пифийские игры в Дельфах, посвященные празднествам бога Аполлона.

В **Древнем Риме** наибольшее распространение получила музыка цирковых, театральных представлений, публичные концерты виртуозов, а с конца I века н. э. еще и «капитолийские соревнования» поэтов, певцов и инструменталистов, основанные императором Домицианом. В литературных источниках упоминаются и странствующие певцы-музыканты — гистрионы, которые отбирались для обучения из низших слоев общества. Увлечение музыкой в ее гедонистическом понимании способствовало расцвету любительского исполнительства среди римской знати. В частности, император Нерон ввел «греческие состязания», в которых сам выступал как певец и кифаред, когда он уставал, его убаюкивала музыка тибий или же пение кастратов, а игра на водяном органе и лире поднимала его дух.

Во времена **Средневековья** странствующие музыканты — гистрионы и мимы — были единственными представителями светской музыкальной культуры. В условиях тотального верховенства Церкви с ее продолжительным периодом главенства певческой монодии, не подразумевавшей никакого инструментального сопровождения, они смогли сохранить наследие синкретического искусства древнеримских актеров.

Именно их искусство стало важным соединительным звеном между первоначальными традициями совместного исполнительства и его следующими профессиональными формами. К тому же светская музыка долгое время находилась вне профессиональной сферы — ее формированию способствовало становление придворных рыцарских традиций и идеологии рыцарства в музыкальной культуре Европы, влияние народного творчества средневековых городов и музыкальной культуры бюргерства. В XI веке получает распространение искусство трубадуров и труверов, исполнявших свои песни (баллады, ле, виреле и др.) под инструментальное сопровождение импровизационного характера на различных инструментах (гитара, виола, арфа, ударные инструменты). В Германии любительские формы музицирования были представлены творчеством рыцарских поэтов-певцов — миннезингеров, искусство которых расцвело при дворах. Миннезингеры воспевали идеальную любовь, а их искусство распевно рецитировалось с инструментальным сопровождением. В XII веке во Франции образовалась первая композиторская школа при соборе Парижской Богоматери, где мастером-полифонистом был регент собора Леонин (Leoninus), а его последователем стал магистр Перотин (Perotin). В произведениях которого можно найти первые очертания произведений для совместного исполнения, в которых нижний голос — тенор — обычно исполнялся не певцом, а на инструменте. Только в XV веке начинается бурное развитие инструментальной музыки и ее активное включение в ансамблево-исполнительский процесс. Основным толчком для этого (особенно в Италии) послужило развитие вокального искусства, а самым популярным музыкальным инструментом, сопровождавшим пение, был прямой предок клавира — лютня.

В эпоху Раннего **Возрождения** профессиональная музыка постепенно теряла характер чисто церковного искусства, на что активно повлияла народная музыка. Примечательным вокально-инструментальным жанром этого времени стала баллада (от *итал.* balata; от *фр.* ballade; от *позднелат.* ballo — танцевать). Важное место занял и мадригал (от *итал.* madrigale; от *лат.* matricale — песня на материнском языке), в котором поэтический текст в большинстве случаев был не на латыни, а на родном языке исполнителя (отсюда и название жанра). В период Высокого и Позднего Возрождения формировались традиции исполнения мадригалов в переложении для голоса-соло и инструментов. Поэтому отдельные вокальные голоса мадригала стали заменяться инструментами, что способствовало рождению гомофонно-гармонического склада — господству мелодии с инструментальным сопровождением. Таков, например, мадригал Я. Пери “Eco con duo risposte” («Луна с двумя ответами»), пение которого сопровождается исполнением на китароне (разновидности лютни) в аккордовом стиле. В эпоху Высокого Возрождения формирует-

ся и такая разновидность импровизационной практики, как чтение вслух лирических стихов на фоне инструментальной импровизации. Были и поэты, которые владели инструментальной импровизацией, — декламируя поэзию, создавали себе музыкальный фон, играя на лютне. Одним из основных музыкально-ансамблевых достижений эпохи Высокого Возрождения можно считать появление инструментального сопровождения *ad libitum* (лат. — по желанию, по вкусу). Основатель нидерландской школы Г. Дюфаи, автор песен (прежде всего, баллад), где, как отмечает Г. Грубер, «и мелодика, и характер сопровождения значительно выходят за пределы традиционного трафарета того времени и приближаются к современной трактовке. Таким предстает рондо <...> с „баркарольным“ сопровождением, такова баллада»<sup>65</sup>. В этом контексте можно искать истоки, идущие от искусства трубадуров, жонглеров, труверов. И автором органического сочетания культового, народного и светского мелодических начал в этих произведениях стал Ж. Дебре. Результатом поисков в сфере эстетических ценностей эпохи Высокого Возрождения стал расцвет светской многоголосной песни. Итальянцы называли песню канцона, немцы — Lied, французы — шансон, испанцы — вильянсико и романс. Исполнение песен сопровождалось импровизационной игрой на инструментах. Инструментальное исполнительство той эпохи и в дальнейшем подразумевало владение импровизацией, поэтому много танцевальных произведений того времени дошли до нас в неполной нотации. Схематическая запись танца (табулятура) представляла собой сокращенный текст — эту схематичность можно объяснить тем, что в бытовых танцах той эпохи применялись типовые хореографические движения. Поэтому владение знаниями танцевальных формул и движений, понимание композиционного принципа повторности, квадратности становились основой для музыкальной версии танца в партии клавириста. В эпоху позднего Возрождения широкое распространение получили разнообразные форматы вокально-инструментальных коллективов: певческие хоры, инструментальные и вокальные ансамбли, оркестры, деятельность которых проходила преимущественно при дворах королей, герцогов, князей и других аристократов, которые весьма часто становились меценатами этих культурных очагов, собирая вокруг себя образованных деятелей искусств и формируя своеобразные кружки («камераты»). Одна из наиболее известных камерат — Флорентийская, которая в конце XVI века объединила группу энтузиастов искусства, ориентированных на возрождение древнегреческого театра, которые собирались в салоне (камерате) литератора и любителя музыки Дж. Барди. Члены камераты писали

---

<sup>65</sup> Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.; Л.: Музгиз, 1941. Т. 1. Ч. 2. С древнейших времен до конца XVI века. С. 368.



сочинения, выступали как певцы, инструменталисты. В лоне Флорентийской камераты была создана первая опера — «Дафна» Я. Пери. А другой участник камераты, Дж. Каччини, стал автором первого трактата о вокальной музыке того времени “Le nuove musiche” («Новая музыка»), где наряду с мадригалами и ариями с сопровождением содержались и определенные требования к клавиристу. В эпоху Возрождения наблюдается рост интереса к написанию трактатов о совместном музицировании, правилах импровизационного исполнения. В своих трудах этой темы касались Д. Ортис<sup>66</sup>, Х. Бермудо<sup>67</sup>, С. Томас<sup>68</sup>, А. де Кабесон<sup>69</sup> и др. Табулятура К. Паумана “Fundamentum organisandi” («Основы органного искусства», 1452)<sup>70</sup>, которая включала в себя методические указания по нотации и полифоническому складу вокальной и инструментальной музыки, разнообразные способы исполнения в свободной импровизационной манере духовных и светских песенных мелодий. Весьма важным явлением стало и постепенное формирование восприятия творчества и исполнительства, а также рождение слушательской аудитории как отдельного компонента музыкального искусства. Именно в период Ренессанса уже вызревала модель существования музыкального произведения: создание (композитор) — воспроизведение (исполнитель) — восприятие (слушательская аудитория).

В период **барокко** детальное фиксирование партий инструментов и оперных партитур стало одним из главных достижений. Формирование инструментальных и инструментально-вокальных соотношений в произведении еще оставалось в фазе синкретического взаимодействия — не существовало принципиальных градаций между произведениями, предназначенными для сольного исполнения и общего (ансамблевого), как, соответственно, и сформированных традиций сольной игры — они только рождались через рост роли эпизодов соло в ансамблевом произведении. Под понятием «сольное исполнение» имелось в виду как исполнение

---

<sup>66</sup> Ortiz D. Search key: ortiztrattado de glosas [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/8/85/IMSLP58549-PMLP120083-ortiz.pdf> (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>67</sup> Betmudo J. Declaración de instrumentos musicales [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo\\_declaracion\\_1555.PDF](http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF) (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>68</sup> Tomás S. Arte de Tacer Fantasia [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Segundo.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Segundo.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>69</sup> Cabezón A. Obras de musica para tecla, arpa y vihuela [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/4/42/IMSLP68197-PMLP137700-Cabezón\\_Antonio\\_de\\_-\\_Obras\\_de\\_musica\\_para\\_tecla\\_arpa\\_y\\_vihuela.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglinks/usimg/4/42/IMSLP68197-PMLP137700-Cabezón_Antonio_de_-_Obras_de_musica_para_tecla_arpa_y_vihuela.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>70</sup> См. подробнее: Reese G. Music in the Renaissance. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1954. P. 66.

произведения одним солистом, так и солистом вместе с сопровождением, которое могло быть как свободным (*ad libitum*), так и обязательным (*obligato*). Поэтому в определенной ситуации один вариант исполнительского творчества свободно трансформировался в другой. Основным толчком к развитию профессии концертмейстера стал активный рост клавишных инструментов. Роль светской культуры значительно усилилась, а игра на музыкальных инструментах стала обязательной принадлежностью придворного быта. Общепринятым явлением была схематичность нотной записи гомофонно-гармонической музыки: фиксировалась мелодия и цифрованный бас (*basso continuo*). Все остальное додумывал музыкант-инструменталист или вокалист, которому было поручено не только непосредственное исполнение музыкального произведения в соответствии с замыслом композитора, но и свое домысливание авторского замысла путем импровизации. *Basso continuo* окончательно сформировался в итальянской музыке конца XVI — начала XVII века. Термин (в формулировке *basso continuato*) впервые ввел Э. Кавальери в своей работе «Представление о душе и теле» (1600). Импровизация на цифрованный бас требовала фундаментальных знаний и практических навыков, а область применения умения импровизировать вышла за рамки камерного музицирования и распространилась на формируемую в то время оперу. Речитативы исполнялись в сопровождении импровизирующего клавира (как правило, клавесина). Такое положение сохранялось вплоть до классицизма, примером чему служит оперное творчество В.-А. Моцарта. Такой принцип формировал универсальность исполнителя-клавириста той эпохи, что заключалось не только во владении несколькими клавишными (и не только) инструментами, но и в сочетании в одном лице исполнителя-солиста, исполнителя одной партии в ансамбле или вокально-инструментальном дуэте, что было только частью их профессиональной деятельности, хотя и требовало довольно широкого набора навыков: читать с листа, уметь импровизировать, к тому же знать обширный репертуар. Часто этим исполнителям приходилось выполнять довольно сложные композиции, расшифровывать записи цифрованного баса. В вокальных произведениях исследуемой эпохи партия голоса оставалась основным носителем содержания, инструментальная же — сопровождением к ней, давая гармоническую опору, однако не привнося ничего существенного в музыкальную выразительность. В XVI веке складывается понятие «камерная музыка», которое вводит немец М. Шпис: «Камерная музыка, называемая также галантной, название свое берет от палат (*camera*) и зал вельмож, в каковых палатах обычно она исполняется»<sup>71</sup>. Клавирист становился ведущим музыкан-

---

<sup>71</sup> Цит. по: Ступель А. В мире камерной музыки. 2-е изд. Л.: Музыка, 1970. С. 48.

том и руководителем в ансамбле. Выделим ряд теоретических работ того времени, в которых изучаются проблемы искусства совместного исполнительства: трактаты Диего Ортиса “Trattado de glosas” («Трактат о голосах»), вышедший в 1553 г., А. Агаццари “Del sonare il basso” («Генерал-бас», 1607), трехтомный учебник по теории и практике цифрованного баса “Syntagma musicum” («Устройство музыки», 1618–1620) Михаэля Преториуса, трактат Андреаса Веркмейстера “Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wohl temperirt stimmen können” («Музыкальная темперация, или Точное и подлинное математическое наставление в том, как можно с помощью монохорда хорошо настроить клавир, а особенно органы, позитивы, регали, спинеты и тому подобные <инструменты>»), изданный в 1691 г., его же труд 1698 г. “Die notwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder General-Bass wohl konne tractiret werden” («Необходимые замечания и правила о том, как правильно трактовать basso continuo или генерал-бас»), трактат Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» (1696). Несмотря на то что «Искусство игры на клавесине» включает в себя раздел об искусстве ансамблевой игры, Куперен написал отдельный трактат, посвященный этой проблематике. К сожалению, до нас дошел только эскиз его труда из нескольких страниц, хотя он был опубликован и его упоминает Ж.-Ф. Рамо в «Трактате о гармонии». Также отметим трактаты Хосе де Торреса “Reglas generales de acompañar en órgano, clavicordio, u harpa” («Основные правила аккомпанемента для органа, клавинофорда и арфы», 1702), с включением в его переработанную версию 1736 г. главы «Изложение приемов аккомпанемента согласно итальянской манере»; трактат “Traité de l’accompagnement du clavecin, de l’orgue etc.” («Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах», 1702) и “Principes du clavecin” («Принципы игры на клавесине», 1709) Мишеля Сен-Ламбера; работа по искусству ансамблевой игры Ж.-Ф. Дандриё “Principes de l’Acompagnement du Clavecin” («Принципы сопровождения на клавесине», 1719), трактат И. Фукса “Gradus ad Parnassum”, вышедший в 1725 г.; трактат Ж.-Ф. Рамо “Dissertation sur les différentes méthodes d’accompagnement pour le Clavecin, ou pour l’Orgue: avec le plan d’une nouvelle méthode, établie sur une mécanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l’harmonie et à l’aide de laquelle on peut devenir sçavant compositeur, et habile accompagnateur, même sans sçavoir lire la musique” («Рассуждение о различных способах аккомпанемента на клавесине или органе с планом новой методы, основанной на механике пальцев, выведенной из последования основных басов, с помощью которой даже не умеющий читать музыку может сделаться сведу-

щим композитором и искусным ансамблистом», 1732) — интересно, что в самом пространном названии работы композитор и ансамблист следуют в одном ряду.

Отметим одну общую особенность перечисленных выше трактатов: в них делается акцент на необходимости комплексного развития музыканта, включающего в себя композицию, сольное и ансамблевое исполнительство, а также основы педагогической деятельности. К.-Ф.-Э. Баха можно назвать всесторонним исследователем ансамблевого искусства. В своем двухчастном трактате “Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen” («Опыт об истинном искусстве игры на клавире»), первая часть которого вышла в 1753 г., а вторая в 1762 г., он посвятил целую главу исследованию искусства совместного исполнительства.

В период классицизма происходит кристаллизация жанровой специфики: камерное пение отделялось от оперного, большие инструментальные ансамбли начали существовать автономно от оркестра, дальнейшее активное развитие получили клавишные инструменты. В европейских странах начал формироваться такой вид музицирования, как романс — городская сольная песня, которая уже отошла от канонов «домашней песни» и в которой акцент смещался в сторону подчеркивания остроты и характеричности музыкальных портретов, наполнения углубленным психологизмом, а сопровождение представляло яркую иллюстрацию действия. Музыкальная практика середины XVIII века свела к минимуму роль исполнительской импровизации. Генерал-бас перестал использоваться. Именно в этот период в произведениях для совместного исполнения определилась ведущая роль *obligato* (от *итал.*, от *лат.* *obligatus* — обязательный) — название партии инструмента, обязательной для исполнения, которая окончательно исключила из сопровождения модель *ad libitum* и обозначила ведущую роль в этом формате музицирования клавесина, а впоследствии и фортепиано. Музыкант-универсал доклассического периода уступил место музыканту узкой исполнительской специализации. В период венского классицизма все более утверждается характерный тип музыканта — композитор-концертмейстер.

**Йозеф Гайдн** (1732–1809) на протяжении многих лет работал концертмейстером в классе композитора, певца и вокального педагога Н. Порпоры; в 1766–1790 годах имел должность капельмейстера в доме князя П. Эстергази, где в его обязанности входило не только написание музыки, управление оркестром, но и камерное музицирование. Известно, что и **Вольфганг Амадей Моцарт** (1756–1791) еще в детстве выступал вместе со своей сестрой Марией-Анной. И, как отмечает Г. Аберт, «в концертах и светских мероприятиях он не только играл с листа итальянские и французские арии, но и транспонировал их *prima vista* [с листа. — В. К.] <...> Он мог также экспромтом аккомпанировать итальянскую

каватину»<sup>72</sup>. Принципиально иной подход в развитии ансамблевого исполнительства, в котором не представляется возможным разделять партии на основную и подчиненную, применил **Людвиг ван Бетховен** (1770–1827). К тому же Бетховен впервые рассматривает фортепиано и как инструмент оркестрового плана, расширяя фактурный диапазон, используя новые тембрально-интонационные, динамические и агогические возможности инструмента, более явно демонстрируя индивидуальные возможности и особенности каждого участника ансамбля. Отметим, что именно в творчестве Бетховена-композитора и исполнителя формируется «профессиональный арсенал» концертмейстера как музыканта, обладающего способностью бегло читать с листа, импровизировать, транспонировать (известны случаи выступления самого Бетховена в составе ансамбля, когда ему приходилось «с ходу» транспонировать партию фортепиано ввиду его неточной настройки).

Все это существенно изменило формат воспитания музыкантов, которые выступали не только с сольной программой, но и с различными солистами — искусство клавириста-ансамблиста становилось мощным компонентом развития музыканта, его общественных связей. О нем все больше писали, говорили, издавались трактаты, в которых рассматривались вопросы совместного исполнительского процесса. В 1756 г. отец В.-А. Моцарта — Леопольд Моцарт — издал труд «Опыт обоснованной скрипичной школы», в котором изложил свое видение проблем совместного исполнительства: «Многие музыканты, не имеющие никакого понятия о вкусе, аккомпанируя концертирующему солисту, не стремятся соблюдать равномерность тактов, а всегда стараются подчиниться солирующему голосу. Это аккомпаниаторы для тупиц, а не для мастеров»<sup>73</sup>. Н. Крючков приводит свидетельства о существовании в классической итальянской школе XVII–XVIII веков профессии концертмейстера-художника (*il maestro*) — «воспитатель певца» на высших этапах его профессионального развития<sup>74</sup>.

Отметим и трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер», в котором даже была сделана попытка предложить методы обучения клавириста-ансамблиста, рассмотрев вопрос осведомленности этого музыканта об инструментах, с которыми играет произведения камерной музыки.

В эпоху **романтизма** в связи с формированием новой исполнительской эстетики и главенствующей роли солиста произошло разделение

---

<sup>72</sup> Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. ст., комм. К. К. Саквы. 2-е изд. М.: Музыка, 1987. Ч. 1. Кн. 1 (1756–1774). С. 86.

<sup>73</sup> Бадур-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадур-Скода, П. Бадур-Скода; пер. с нем. А. Гальперина; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. М.: Музыка, 1972. С. 50.

<sup>74</sup> Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. Л.: Музгиз, 1961. С. 14.

исполнительских специальностей. Эволюция инструментария, яркая индивидуальность композиторских стилей, формирование камерно-вокального и обширного оперного репертуара, написание массива камерно-инструментальной музыки — все это способствовало активному пересмотру функций концертмейстера, его профессиональных задач. В камерно-вокальной музыке одну из ведущих позиций заняла лирическая песня-романс, часто отождествляемая с эмоциональным высказыванием и размышлениями романтического героя. Благодаря воплощению лирической поэтики, ее образности и мотивов песня-романс побудила к расцвету камерно-вокального исполнительства. Вместе с тем XIX век отмечен и появлением такой камерно-вокальной разновидности, как вокально-фортепианный дуэт, который предусматривал полную равноценность партий. Его создателями стали Р. Шуман, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Э. Григ, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, П. Чайковский, Н. Метнер, С. Рахманинов и др. Максимальное соответствие принципам эстетики романтизма превратило вокально-фортепианный дуэт в один из самых любимых жанров в композиторском творчестве этой эпохи. Универсальные возможности фортепиано побудили к активной переориентации камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки на произведения с весомой ролью фортепиано. В фортепианной партии стала использоваться более разнообразная нюансировка, что достигалось прежде всего средствами гармонии и фактуры. Нововведением становились и крупные инструментальные вступления и послесловия. Вводились и достижения оперного искусства и сольной музыки для фортепиано (яркие кульминации *tutti*, развернутые интерлюдии). Широкое распространение, в частности в вокальной музыке, получили традиции «портретности» и «характеристичности» — за использованием разнообразных ритмических, мелодических оборотов стояло стремление воплотить движение персонажа, манеру разговора, жестикуляцию. Становление профессии концертмейстера в период романтизма происходило не только с увеличением камерных жанров, но и с эволюцией концертной и театральной жизни в больших и провинциальных городах. Через активизацию оперного искусства возникала насущная потребность в этих музыкантах в оперных театрах с целью изучения с певцами оперных партий — поэтому широкое распространение получило коррепетиторство. Распространялись выступления пианистов с певцами на концертной эстраде, в камерных вечерах. Появлялись и более открытые концертные формы — филармонические общества.

Безусловно, увлечение известными композиторами концертмейстерским исполнительством способствовало его подъему на высшую ступень, постепенной смене приоритетов в отношении как к второстепенной форме «музыкального общения» нескольких исполнителей.

Важнейшее место в этом процессе принадлежит **Францу Шуберту** (1797–1828), который стал инициатором проведения музыкальных вечеров, в которых важнейшее место занимал любимый вид его исполнительства — камерное вокальное и инструментальное. В этих вечерах принимали участие и его многочисленные друзья, один из которых так определял их атмосферу: «Его песни также не подходят для концертных залов, для публичных исполнений. Слушатель должен ориентироваться и в стихах и наслаждаться прекрасной музыкой в сочетании с ними, одним словом, публика должна быть совершенно иной, чем та, которая наполняет театры и концертные залы»<sup>75</sup>.

Невозможно переоценить огромную роль Ф. Шуберта в формировании профессии концертмейстера. Он работал у князя Иоганна Карла Эстергази, где не только учил детей музыке, но и выступал в ансамбле с князем. Сам композитор сотрудничал в качестве концертмейстера с известным певцом И. М. Фоглем (1768–1840), в исполнении которого песни Ф. Шуберта пользовались большой популярностью в венских салонах. Мы уже говорили, что в то время обычной практикой была ситуация, когда пианист не репетировал с солистом перед концертным выступлением. С. Савари приводит воспоминания современников Ф. Шуберта, где упоминается «солист Императорского театра Фогль и его аккомпаниатор, который получил от автора ноты песен только перед выходом на сцену»<sup>76</sup>. Не можем назвать такой подход хоть сколько-нибудь профессиональным ввиду его очевидной несостоятельности. В своих многочисленных песнях (более 600) Ф. Шуберт многократно усилил драматургическое значение и исполнительскую сложность фортепианной партии. Именно Шуберт поднял фортепианное сопровождение от подчиненного положения до уровня полноценного партнера ансамбля, о чем он сам говорит: «Манера, в которой Фогль поет, а я аккомпанирую так, что кажется, будто мы одно целое, является для этих людей совершенно новой и неслыханной»<sup>77</sup>. Даже в песнях куплетного строения партия фортепиано значительно изменяется благодаря активному использованию мотивов-имитаций (например, стук сердца в «Волшебной почте»), раскрывающих внутренний поэтический замысел произведения. Многие вокальные произведения Шуберта представляют значительную трудность для пианиста (особо отметим балладу «Лесной царь»). Прежде всего такая ситуация связана с активным развитием фортепианного репертуара и уровня исполнительства.

<sup>75</sup> Воспоминания о Шуберте / сост. Ю. Хохлов. М.: Музыка, 1964. С. 201.

<sup>76</sup> Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. Харьков: Изд-во Харьков. обл. управления культуры, 1993. С. 12.

<sup>77</sup> Цит. по: Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. Вып. 1 / отв. ред.-сост. В. Н. Чачава. СПб.: Композитор, 2003. С. 3.

**Роберт Шуман** (1810–1856), во многом продолжающий традицию Ф. Шуберта, в своих песнях достаточно часто использует развернутые и зачастую весьма непростые для концертмейстера вступления и заключения. Такое новаторство связано прежде всего с общеромантической установкой раскрытия невербального смысла, который невозможно, а иногда и не нужно передать литературным текстом вокального сочинения. Данный подход распространился на все последующие направления вокального творчества вплоть до наших дней (И. Брамс, Ф. Лист, Г. Вольф, Р. Вагнер, Р. Штраус, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов и др.). Роберт и его жена Клара Шуман вместе выступали в фортепианном дуэте. А Клара в свое время концертировала со скрипачами Й. Иоахимом, Н. Паганини и др. В своей статье о песенном творчестве Р. Шумана Э. Григ достаточно категорично изложил свое видение роли партии фортепиано в его песнях: «Конечно, нельзя сказать, что Шуман в своих песнях первый отвел столь значительную роль так называемому аккомпанементу. Уже у Шуберта, как ни у кого из его предшественников, партия фортепиано живописует все настроения. Но то, что было начато Шубертом, углубил далее Шуман, и горе тому певцу, который вздумает исполнять Шумана, не сообразуясь все время с фортепианной партией, до малейших ее оттенков. Певец, который не понимает, что партия фортепиано требует такого же пристального внимания и изучения, как и вокальная партия, на мой взгляд, не может исполнять Шумана. Да! Я даже решусь утверждать, что тот, кто совершенно не умеет играть Шумана, не может и петь его. В трактовке фортепианной партии Шуман был первым, кто в современном духе разрешил вопрос о соотношении голоса и аккомпанемента. Впоследствии Вагнер пошел по тому же пути — и гораздо дальше, — а, стало быть, придавал этому вопросу большое значение. Я имею в виду передачу мелодии фортепиано — или оркестру, — в то время как певческому голосу поручается речитатив»<sup>78</sup>.

Камерное музицирование играет важную роль в исполнительской деятельности **Фредерика Шопена** (1810–1849), который выступал в фортепианном ансамбле с Ф. Листом, в камерном ансамбле с виолончелистом А. Франкоммом, в качестве концертмейстера с многочисленными вокалистами (в том числе и со знаменитой Полиной Виардо). Данный вид творчества способствовал появлению ряда произведений камерного инструментального и вокального жанров в творческом наследии композитора.

**Ференц Лист** (1811–1886) был не только выдающимся композитором, пианистом, дирижером, преподавателем, музыкальным критиком,

---

<sup>78</sup> Григ Э. Роберт Шуман // Избранные статьи и письма / под ред. О. Левашёвой. М.: Музыка, 1966. С. 154–155.



публицистом, просветителем, но и замечательным артистом ансамбля и концертмейстером. В 1843 году он совершил совместно со знаменитым тенором Джованни Батиста Рубини гастрольную поездку по Нидерландам и Германии, а в 1848 году поселился в Веймаре, став художественным руководителем оперного театра. В этой должности Лист не только обновил репертуар театра, осуществив постановки опер К.-В. Глюка, В. А. Моцарта, Р. Шумана, Р. Вагнера, но и в качестве концертмейстера разучивал с певцами партии из этих опер. Тогда же он написал большинство романсов, которые с успехом исполнял вместе со знаменитыми вокалистами своего времени.

Совместное музицирование занимало важное место и в творческой жизни И. Брамса (1833–1897), который в 1853 году в качестве артиста ансамбля с венгерским скрипачом Э. Ременьи дал ряд концертов в городах Германии, а со скрипачом Й. Иоахимом совершил ряд турне по городам Венгрии. Не менее значимым для композитора была исполнительская деятельность в фортепианном дуэте с К. Шуман.

Не только выдающимся композитором, но и концертмейстером был **Эдвард Григ** (1843–1907), на протяжении многих лет концертировавший вместе со своей женой, певицей Ниной Хагеруп, которая получила признание именно благодаря исполнению романсов своего мужа. Их совместные выступления проходили не только в городах Норвегии, но и в других европейских странах. «Не думаю, что к созданию песен у меня было больше таланта, чем к другим жанрам музыки. Как же случилось, что именно песням принадлежит столь важная роль в моем творчестве? Да просто потому, что я, как и все другие смертные, хоть раз в жизни <...> был гениальным. Моим гением была любовь. Я полюбил молодую девушку с прекрасным голосом и таким же замечательным исполнительским талантом. Эта девушка стала моей женой. <...> Она стала для меня <...> единственной настоящей исполнительницей моих песен»<sup>79</sup>.

**Гуго Вольф** (1869–1903), написавший все основные произведения в течение двух лет, в своих вокальных сочинениях существенно увеличил драматургическую роль фортепиано. Фортепианная составляющая песен композитора отличается в определенной степени равноправной смысловой нагрузкой с вокальной. В. Коннов отмечает, что партия фортепиано в вокальных сочинениях Г. Вольфа «совершенно равноправный партнер ансамбля, нередко играющий ведущую роль»<sup>80</sup>, а В. Тимохин добавляет: «Вокальная и фортепианная партии в этих песнях [песнях Г. Вольфа. — В. К.] совершенно равноправны, подчас независимы друг от друга и создают то единое, цельное здание, в котором все компоненты

<sup>79</sup> Лейтес Р. Песни Грига. М.: Музыка, 1967. С. 18.

<sup>80</sup> Коннов В. П. Песни Гуго Вольфа. М.: Музыка, 1988. С. 67.

сцементированы, нерасторжимы»<sup>81</sup>. Прежде всего, такая роль носит характер архитектонического центра с известной дирижерской составляющей. Данное положение непосредственно повлияло на то, что в качестве концертмейстеров в исполнении песен Вольфа выступали такие выдающиеся дирижеры и пианисты, как Даниэль Баренбойм, Джеймс Ливайн, Вильгельм Фуртвенглер и др. Вокальное творчество Гуго Вольфа является непосредственной предтечей французских импрессионистов, экспрессионизма Рихарда Штрауса (1864–1949), автора 15 опер и около 200 песен, фортепианные партии которых порой представляют для пианистов трансцендентальную сложность.

Так же как и Э. Григ, **Рихард Штраус** (1864–1949) выступал в качестве концертмейстера вместе со своей женой Паулиной де Ана. Ей же композитор посвятил ряд песенных опусов (ор. 27, 32, 56 № 1). Штраусом-концертмейстером было осуществлено 17 записей своих песен. Эти записи дают нам наглядное представление о незаурядных концертмейстерских способностях композитора. Огромный интерес представляют записи песен Р. Штрауса в исполнении Гленна Гульда и Элизабет Шварцкопф.

Постепенно актуализировался и вопрос разработки методики обучения концертмейстерскому искусству. Так, в 1823 году Ф.-Ж. Фетисом (корректнее — Фети, *фр.* Francis James Fétis) был написан трактат “*Méthode élémentaire et abrégée d’harmonie et d’accompagnement*” («Методика сокращения гармоний в аккомпанементе»)<sup>82</sup>, а в 1877 году, через шесть лет после его смерти, издан труд “*Traité de l’accompagnement de la partition sur le piano ou l’orgue*” («Трактат по аккомпанементу на фортепиано или органе»)<sup>83</sup>. В этих работах особый акцент делается на необходимости углубленного изучения концертмейстерами теории музыки — базы для выработки навыков чтения с листа, транспонирования и работы на фортепиано с оркестровой фактурой.

Рояль к 80-м годам XIX века приобрел все основные конструктивные характеристики, которые лежат в его основе и поныне. Прежде всего это касается игры кантилены, использования больших динамических градаций, усовершенствования функций педалей. Все это не могло не привести к существенному изменению фактурного изложения как сольных, так и ансамблевых произведений. Для нас особенно важно, что именно в этот

<sup>81</sup> Тимохин В. Высокая гармония // Музыкальная жизнь. 1977. № 23.

<sup>82</sup> Fétis J.-F. *Méthode élémentaire et abrégée d’harmonie et d’accompagnement*. Paris: À la Nouveauté, au Magasin de musique et d’instruments de Ph. Petit, succr. de P. Gaveaux, 1824. 516 p.

<sup>83</sup> Fétis J.-F. *Traité de l’accompagnement de la partition sur le piano ou l’orgue* [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/db/IMSLP237569-PMLP384949-howtoplayfromsco00fts.pdf> (дата обращения: 01.05.2018).

период происходит размежевание профессиональной специфики концертмейстерской деятельности на концертную и театральную.

Композиторы-импрессионисты в своих камерно-инструментальных и вокальных сочинениях с участием фортепиано использовали все имеющиеся возможности последнего, а появившаяся у романтиков тенденция к использованию всего диапазона инструмента, разнообразных штрихов, больших динамических градаций, полного агогического спектра нашла в их творчестве органичное продолжение. И если в некоторых романтических вокальных произведениях мы можем найти образцы фортепианной фактуры, близкой по функциональному принципу к партии сопровождения, то в творчестве К. Сен-Санса, К. Дебюсси, С. Франка, Г. Форе, М. Равеля подобных примеров нет. Это связано не только с более активным, по сравнению с романтиками, использованием полифонических приемов письма (в связи с этим напомним, что первые четверо были органистами), но и формированием нового типа ансамблевого исполнительства — вокально-фортепианного дуэта, который подразумевает полный паритет партнеров-исполнителей. Так же как и их предшественники, композиторы-импрессионисты выступали в составе камерного ансамбля и в качестве концертмейстеров.

**Камиль Сен-Санс** (1835–1921) — композитор, дирижер, пианист, органист, преподаватель, музыкальный критик, поэт — нередко выступал и в качестве концертмейстера, причем не только исполняя собственные произведения, но и сочинения других авторов. В частности, В. В. Розанов пишет: «<...> в 1879 году певица, которой было тогда уже под 60 лет, „сдалась“ на просьбы петь и выбрала сцену лунатизма из „Макбета“ Верди. Сен-Санс сел за рояль»<sup>84</sup>. Он один из первых пианистов, осуществивших аудиозапись музыки. В 1904 году лондонская фирма «Граммофон» записала арии из его опер «Асканио» и «Самсон и Далила» с меццо-сопрано Мейриан Хеглон и Сен-Сансом в качестве концертмейстера.

**Габриэль Форе** (1845–1924) — ученик К. Сен-Санса, прежде всего известен своими вокальными миниатюрами («мелодиями»), которые занимают четверть от общего объема его композиторского наследия. Роль фортепианной партии в них неоднозначна: от достаточно простого сопровождения до глубокого драматического партнерства.

**Клод Дебюсси** (1862–1918), будучи не только композитором, но и блестящим пианистом, также выступал в качестве артиста камерного ансамбля и концертмейстера. В начале 1880-х годов Дебюсси познакомился с Надеждой Филаретовной фон Мекк, которая наняла его в каче-

<sup>84</sup> Цит. по: Бергман С. Полина Виардо. Последняя волшебница [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://profilib.net/chtenie/5491/sonya-bergman-polina-viardo-poslednyaya-volshebница-23.php> (дата обращения: 01.05.2018).

стве учителя музыки для своих детей и пианиста широкого профиля с целью проведения домашних концертов. Помимо этого, Дебюсси делал по просьбе фон Мекк различные транскрипции симфонической музыки, опер, балетов для исполнения в домашнем кругу в четыре руки (широко известны его транскрипции испанского, итальянского танцев из балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро»). В 1881 году Дебюсси стал постоянным участником «Трио имени мадам фон Мекк», скрипачом в котором был В. А. Пахульский, а виолончелистом — П. А. Данильченко. Однако их отношения были резко прерваны в связи с влюбленностью Клода в дочь Надежды Филаретовны Софью и его желанием жениться на ней. После возвращения в Париж Дебюсси устроился на работу пианистом в вокальную студию мадам Моро-Сенти, где проработал около года. И в дальнейшем его артистическая практика была связана как с сольным, так и с ансамблевым исполнительством.

В XX веке окончательно формируется сфера камерной вокальной и инструментальной музыки. Рост функционального значения инструментальной партии способствовал полной потере роли сопровождения в качестве второстепенного фактора. В этот период уже не происходило резких трансформаций «профессионального набора» и сами требования к тому, какими качествами должен обладать хороший концертмейстер, существенно не менялись. Концертмейстеры все чаще стали работать с определенным солистом (что соответствует обоюдным интересам) и (или) в конкретном театральном или филармоническом коллективе. Интерес к концертмейстерской деятельности стали проявлять не только пианисты и композиторы, но и дирижеры, а также представители других исполнительских специальностей. Назовем имена некоторых музыкантов, ярко проявивших себя в качестве концертмейстеров: Валентин Конрад Бос (1875–1955), Сальваторе Фучито (1875–1929), Бруно Вальтер (1876–1962), Артур Шнабель (1882–1951), Кости Веханен (1887–1957), Айвор Ньютон (1892–1981), Джеральд Мартин Мур (1899–1987), Франц Рупп (1901–1992), Хуберт Гисен (1902–1976), Ирен Айтофф (1904–2005), Мартин Рих (1905–2000), Артур Бальзам (1906–1994), Курт Адлер (1907–1977), Эрнест Поль (Пауль Александр Теодор) Улановски (1908–1968), Бенджамин Бриттен (1913–1976), Жорж Годзинский (1914–1994), Эдди Тырманд (1917–2008), Леонард Бернстайн (1918–1990), Эрик Верба (род. в 1918), Карл Энгель (1923–2006), Йорг Демус (род. в 1928), Джоффри Парсонс (1929–1995), Далтон Болдуин (род. в 1931), Джон Вустман (род. в 1930), Альфред Брендель (род. в 1931), Жан Барр (род. в 1932), Уоррен Джонс (род. в 1934), Джоан Дорнеманн (род. в 1934), Леоне Маджера (род. в 1934), Ежи Мархвиньски (род. в 1935), Ариберт Райманн (род. в 1936), Чарльз Спенсер (род. в 1938), Риккардо Мути (род. в 1941), Даниэль Баренбойм (род. в 1942), Джеймс

Ливайн (род. в 1943), Деон Нельсон Прайс (род. в 1943), Джордж Дарден (1944–2014), Роджер Виньоль (род. в 1945), Хельмут Дейч (род. в 1945), Роберт Сазерленд (род. в 1948), Грэм Джонсон (род. в 1950), Александр Шмальц (род. в 1951), Винченцо Скалера (род. в 1955), Лоренцо Баваи (род. в 1958), Карло Пари (род. в 1958), Джулиус Дрейк (род. в 1959), Жоао Паоло Сантуш (род. в 1959), Ивари Илья (род. в 1960), Марино Малкольм (род. в 1960), Жан-Ив Тибодде (род. в 1961), Крейг Рутенберг (род. в 1966).

Теперь сделаем небольшой обзор эпистолярного наследия Джеральда Мура. Он внес ценный вклад в дело изучения теории и практики концертмейстерского искусства; некоторые его работы переведены на русский язык (заметим, что это практически единственный зарубежный автор-исследователь концертмейстерского искусства, работы которого имеют переводы).

Дж. Мур благодаря неустанной работе практика и исследователя создал абсолютно новый тип концертмейстера-художника. В своих трудах он одним из первых акцентирует внимание на необходимости наличия у концертмейстера особого типа многоуровневого внимания: концентрация не только на собственных задачах, и даже не только на ансамблевости, но и на специфических проблемах партнера. Мур обращает внимание на технологию создания такого ансамбля: например, какие мышечные действия пианиста или использование педалей балансируют с техническими и образными задачами певца, т. е. все самые широкие музыкально-выразительные средства рассматриваются комплексно, а за всем этим стоит ансамблевое внимание.

Такое важнейшее качество концертмейстера, как беглое чтение с листа, Мур не считает обязательным. В этом он опирается на собственный опыт. Мы оцениваем такую позицию достаточно скептически и считаем, что Джеральд Мур имеет в виду трансцендентный концертмейстерский репертуар. Иначе невозможно объяснить, как он мог освоить за пару дней совершенно новый для него обширный репертуар и исполнять его на концертной эстраде (документально зафиксированы такие случаи с Ф. Шаляпиным и В. де Лос Анхелес). Скорее всего, Мур имеет в виду, что художественное чтение с листа не было полностью для него доступно, но небольшая аналитическая работа тут же ставила все на свои места.

Анализ работ Мура показывает, с какой точностью, выверенностью, детальной отделкой он относится не только к фортепианной партии, но и к вокальной, при этом подчеркивает, что произведение должно быть «живым», для чего необходимо сиюминутное вдохновение и неожиданные решения. А без точной технологической работы достичь этого невозможно. Джеральд Мур в своих работах многократно повторяет, что концертмейстер — это артист. Вот что пишет по этому поводу В. Чачава:

«Артистизм — одно из главных качеств и самого Мура. Стремление к театральности, не то чтобы лицедейскому, но вполне выраженному актерскому подходу к профессии всегда было присуще Муру, с самого начала его деятельности. Мур родился артистом — и, вспоминая о своем детстве, он настолько пластично, по-театральному ярко рассказывает разные сценки, что видишь всех персонажей его историй и отчетливо понимаешь: этот человек воспринимает жизнь как истинный артист, не только подмечая малейшие черточки поведения людей (в том числе видя и себя как бы со стороны), но и схватывая на лету глубинную суть мимолетного события»<sup>85</sup>. Тем самым он доказывает, что только настоящий музыкант может быть хорошим концертмейстером.

Мур отмечал, что для концертмейстера не в меньшей степени, чем для солиста, важна роль литературной первоосновы произведения. Пианист своей игрой должен очень чутко реагировать на любые изменения в сюжете, настроении, действии. Особенно это важно в строфических, куплетных формах, в которых концертмейстер должен избегать монотонности, каждый раз выстраивать интонацию в зависимости от поэтического смысла. Отметим, что в работах Дж. Мура мы практически никогда не встречаем указаний чисто методического характера (рекомендации по совершенствованию навыков чтения с листа, теоретическим и практическим основам транспонирования и т. д.), но не меньшую ценность представляет художественный анализ ансамблевого исполнительства, указания на необходимость четкого понимания задач концертмейстера как полноценного артиста.

Окончательная смена взглядов на концертмейстерское искусство как на второстепенную фортепианную деятельность в XX веке сформировала одно из основных направлений деятельности пианиста — концертмейстерское исполнительство, которое стало самостоятельным и одновременно самодостаточным, а для многих пианистов — приоритетным.

## Вопросы по теме № 2

1. Назовите основные исторические этапы развития концертмейстерского искусства за рубежом. Что характеризует каждый из этих этапов?
2. Перечислите композиторов, активно занимавшихся концертмейстерской практикой в XIX–XX веках.
3. Назовите основные методические работы зарубежных авторов по практике ансамблевого и концертмейстерского исполнительства. Дайте развернутую характеристику одной из работ.
4. Перечислите видных концертмейстеров XIX–XX веков. Дайте характеристику их исполнительского творчества (на выбор).

---

<sup>85</sup> Цит. по: Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. С. 8.

## Литература по теме № 2

1. *Бак, К.-Ф.-Э.* Опыт об истинном искусстве игры на клавире (Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, 1753–1762) // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. — М. : Классика-XXI, 2013. — С. 41–57.
2. *Калицкий, В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства : учеб.-метод. пособие. — М. : Спутник+, 2016. — 179 с.
3. *Калицкий, В. В.* Основные исторические этапы развития концертмейстерского исполнительства // Искусство и образование. — 2018. — № 5. — С. 54–62.
4. *Молчанова, Т. О.* Пианисты-аккомпаниаторы, концертмейстеры, артисты камерного и фортепианного ансамбля: энциклопедия. — Львов : Сполом, 2015. — 636 с.
5. *Adler, K.* The Art of Accompanying and Coaching. — N. Y. : Da Capo Press, 1965. — 260 p.
6. *Arnold, F. T.* The Art of Accompaniment from a Thorough Bass. — London : Oxford University Press, 1931. — 512 p.
7. *Vach, C.-Ph.-E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,\\_C.P.E.,\\_Versuch\\_%C3%BCber\\_die\\_wahre\\_Art\\_des\\_Clavier\\_zu\\_spielen\\_1753.pdf](https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_1753.pdf) (дата обращения: 01.05.2018).
8. *Betmudo, J.* Declaración de instrumentos musicales [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo\\_declaracion\\_1555.PDF](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF) (дата обращения: 16.03.2018).
9. *Cabezón, A.* Obras de música para tecla, arpa y vihuela [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP68197-PMLP137700-Cabezón,\\_Antonio\\_de\\_-\\_Obras\\_de\\_música\\_para\\_tecla\\_arpa\\_y\\_vihuela.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP68197-PMLP137700-Cabezón,_Antonio_de_-_Obras_de_música_para_tecla_arpa_y_vihuela.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).
10. *Fétis, J.-F.* Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement. — Paris : À la Nouveauté, au Magasin de musique et d'instruments de Ph. Petit, succr. de P. Gaveaux, 1824. — 516 p.
11. *Fétis, J.-F.* Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/db/IMSLP237569-PMLP384949-howtoplayfromsco00ftis.pdf> (дата обращения: 01.05.2018).
12. *Geminiani, F.* The Art of Accompaniment [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/b7/IMSLP372077-PMLP149534-artofaccompaniam00gemi.pdf> (дата обращения: 16.03.2018).
13. *Manfredini, V.* Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del basso sopra gli strumenti da tasto, come l'organo, il cembalo. — Venezia : Appresso Guglielmo Zerletti in merceria all'insegna della scienza, 1775. — 78 s.
14. *Mattheson, J.* Exemplarische Organisten-Probe Im Artikel vom General-Bass. Welche mittelst 24. leichter, und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tönen, des Endes anzustellen ist, daß einer, der diese 48. Prob-Stücke Rein trifft, und das darinn Enthaltene wohl anbringt, sich vor andern rühmen möge: Er sey ein Meister im accompagniren. Alles zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf, nicht nur einiger Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern Aller Liebhaber der Music, Zuförderst derer, die der Haupt-Wissenschaft des Claviers, des General-Basses, und des geschickten, manierlichen Accompaniments fließig obliegen, Mit den nothwendigsten Erläuterungen und Anmerkungen, bey jedem Exempel, und mit einer ausführlichen, zur Probe dienenden Theoretischen Vorbereitung, über verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten, versehen von Mattheson [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/>

- 1e/IMSLP45913-PMLP97908-Mattheson,\_Johann,\_Exemplarische\_Organisten-Probe.pdf (дата обращения: 16.03.2018).
15. *Moore, G.* Am I too Loud? — London : Hamish Hamilton Ltd, 1962. — 304 p.
  16. *Moore, G.* Farewell Recital. — London : Taplinger, 1978. — 178 p.
  17. *Moore, G.* Furthermoore — Interludes in an Accompanist's Life. — London : Hamish Hamilton Ltd, 1983. — 254 p.
  18. *Moore, G.* Singer and Accompanist — The Performance of Fifty Songs. — London : Macmillan, 1953. — 250 p.
  19. *Moore, G.* The Unashamed Accompanist. — London : Ascherberg, 1943. — 125 p.
  20. *Ortiz, D.* Search key: Ortiz tratado de glosas [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ks.imslp.net/files/imgnks/usimg/8/85/IMSLP58549-PMLP120083-ortiz.pdf> (дата обращения: 16.03.2018).
  21. *Tomás, S.* Arte de Tañer Fantasia [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imgnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Segundo.pdf](http://ks.imslp.net/files/imgnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Segundo.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).

### Тема 3.

## КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЕ ИСКУССТВО В РОССИИ

### Цель и задачи

**Цель** — проанализировать формирование концертмейстерского искусства в России.

#### Задачи:

- иметь представление о развитии концертмейстерского искусства в России;
- знать специфику формирования концертмейстерского исполнительства в русле отечественной фортепианной школы;
- владеть основными сведениями о теоретических и методических работах по концертмейстерскому искусству отечественных авторов;
- знать выдающихся отечественных пианистов-концертмейстеров.

### Основное содержание

На протяжении многих веков инструментальное и вокально-хоровое исполнительство в России развивалось в достаточно узких рамках собственных музыкальных традиций. И лишь во второй половине **XVII** века, с приездом иностранных музыкантов, внедрением европейского инструментария и ознакомлением с европейской музыкой эта отделенность начала преодолеваться. Проникновение европейской исполнительской культуры в отечественную музыку вызвало значительные изменения в традиционном репертуаре исполнителей и привнесло произведения, написанные на темы преимущественно итальянской оперной и балетной музыки. Активное развитие получило домашнее музицирование, создавались домашние инструментальные капеллы, музыка занимала важное место в домашних спектаклях.



К началу XVIII века камерное исполнительство достигло пика своей популярности и было широко распространено при дворе и у дворянства. Выделим некоторых особо продвинутых любителей того времени: генерал-прокурор П. И. Ягужинский; дворяне Головины; семья Кантемировых (Екатерина Кантемирова «играла не только труднейшие концерты на клавесине», но «и аккомпанировала генерал-басом с листа»<sup>86</sup>; клавесинистка М. Ю. Черкасская, а также Строгановы, Трубецкие и т. д. Я. Штелин отмечает: «Изящный вкус и тонкое понимание <...> так развились при дворе, что здесь могло иметь место только истинное искусство. Посредственный музыкант встречался здесь холодно, и если он выступал со старыми плохими произведениями, то рисковал остаться без слушателей и чуть ли не быть ошканным. <...> В двадцатилетие царствования императрицы Елизаветы музыка двора была в цветущем состоянии; и у дворянства, подражавшего двору, она находилась в большом почете»<sup>87</sup>. Подобная традиция сохранялась при российском престоле вплоть до конца царствования династии Романовых.

В это же время вызревает и жанр отечественного романа, возникший в музыкальных салонах аристократии, соединивший, с одной стороны, народную песню в рамки тонико-доминантовых соотношений и четко очерченного строения, с другой — французские романсы из лирико-сентиментальных опер и песенки из немецких зингшпилей, широко распространенные в сфере домашнего музицирования. И только в середине XVIII века возникла так называемая «русская песня» (камерная трехголосная песня с сопровождением в виде цифрованного баса). Исполнение подобного репертуара требовало соответствующего уровня инструментального (прежде всего, клавесинного и клавикордного, а затем и фортепианного) сопровождения.

Большую роль в становлении профессии концертмейстера в России сыграло творчество композиторов доглинкинского периода (И. Хандошкин, М. Березовский, Д. Бортнянский), в частности, их сочинения с участием клавира, роль которого сопоставима с произведениями их выдающихся западноевропейских современников. При этом характерной особенностью их творчества остается опора на мелодию не только в плане ведущего голоса (темы), но и мелодизации фактурной ткани произведения. Клавирная партия при этом усложняется, появляются развернутые вступления и заключения, возникают фактурные и метроритмические формулы.

В связи с широким распространением клавишных инструментов в России в XVIII столетии появляются и первые теоретические работы об

---

<sup>86</sup> Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. СПб.: Союз художников, 2002. С. 111.

<sup>87</sup> Там же. С. 128.

ансамблевом искусстве, преимущественно иностранные. Наиболее ранним из дошедших до нас трактатов является рукопись И. Маттезона по теории генерал-баса “*Exemplarische Organisten-Probe Im Artikel vom General-Bass. Welche mittelst 24. leichter, und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tönen, des Endes anzustellen ist, daß einer, der diese 48. Prob-Stücke Rein trifft, und das darinn Enthaltene wohl anbringt, sich vor andern rühmen möge: Er sey ein Meister im accompagniren. Alles zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf, nicht nur einiger Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern Aller Liebhaber der Music, Zuförderst derer, die der Haupt-Wissenschaft des Claviers, des General-Basses, und des geschickten, manierlichen Accompagnements fließig obliegen, Mit den nothwendigsten Erläuterungen und Anmerkungen, bey jedem Exempel, und mit einer ausführlichen, zur Probe dienenden Theoretischen Vorbereitung, uber verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten, versehen von Mattheson*”<sup>88</sup>.

В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки указана дата «конец XVII — начало XVIII века», хотя первое издание было выпущено в Гамбурге в 1719 году. Существует еще один небольшой труд по теории ансамблевой игры на немецком языке в России, выпущенный в 1748 году без указания автора, — “*Feinlerin Jeanne Chrestiene Musikalische Ergöblichkeiten*”, который включает в себя два раздела. Первый представляет собой теоретические сведения в области начал музыкальной грамоты (ключи, латинские названия нот, длительности, размеры, интервалы, гаммы), второй содержит упражнения с комментариями и пьесы.

В 1786 году выходит пособие на французском языке “*Ce livre de générale basse appartient à m-le Eudoxie Ivanoff*” («Данная книга об искусстве генерал-баса принадлежит мадемуазель Евдокии Ивановой»). Рукопись также состоит из двух разделов: теоретического (в области гармонии — построение аккордов от заданных нот в басовом ключе, образцы гармонизации; во всех тональностях указана последователь-

---

<sup>88</sup> Mattheson J. *Exemplarische Organisten-Probe Im Artikel vom General-Bass. Welche mittelst 24. leichter, und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tönen, des Endes anzustellen ist, daß einer, der diese 48. Prob-Stücke Rein trifft, und das darinn Enthaltene wohl anbringt, sich vor andern rühmen möge: Er sey ein Meister im accompagniren. Alles zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf, nicht nur einiger Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern Aller Liebhaber der Music, Zuförderst derer, die der Haupt-Wissenschaft des Claviers, des General-Basses, und des geschickten, manierlichen Accompagnements fließig obliegen, Mit den nothwendigsten Erläuterungen und Anmerkungen, bey jedem Exempel, und mit einer ausführlichen, zur Probe dienenden Theoretischen Vorbereitung, uber verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten, versehen von Mattheson* [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP45913-PLP97908-Mattheson,\\_Johann,\\_Exemplarische\\_Organisten-Probe.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP45913-PLP97908-Mattheson,_Johann,_Exemplarische_Organisten-Probe.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).

ность основных ступеней) и практического (музыкальные примеры без указания их авторской принадлежности). Вероятно, обладательница этой тетради ею активно пользовалась. В процессе практической работы в рукопись вносились изменения, что отмечалось специальными значками и небольшими комментариями на французском языке.

В последней трети XVIII века активное развитие приобрело искусство игры в творческом тандеме: «скрипка — клавесин», «виолончель — фортепиано», «флейта — фортепиано». В частности, в дневнике сына русского писателя, мемуариста, ученого Андрея Тимофеевича Болотова — Павла, находим свидетельство о такой разновидности домашнего музицирования: «С женою и мы занимались во все время музыками, сначала играли свои дуэты наши валторнисты, потом флейтраверсист, за сим я с Николашкой на скрипках, потом играны были различные трио, а наконец мы с Романом на фортепианах с аккомпанированием скрипки в несколько различных маленьких камерных музычек и слушая оныя можно время приятно препроводить...»; 13/1: «...ввечеру занимались мы делами и фортепьянами с скрыпкою»; л. 50, 25/1 (Пребывание в Москве): «После обеда через неск[олько] времени начались у нас танцы <...> перед ужином при пении барышнями нашими песен я аккомпанировал на скрыпке; 25/IV (возвращение в Богородицк)»<sup>89</sup>.

Концертмейстерской деятельностью занимались и русские композиторы. Евстигней Фомин (1761–1800) получил должность «репетитора», что предполагало «обучение актеров и актрис новых оперных партий и прохождения старых, что также надо будет поменять в музыке <...>, также в случае необходимости аккомпанировать в оркестре французской и итальянской оперы»<sup>90</sup>.

В XVIII веке в России работали итальянский композитор, исполнитель и педагог В. Манфредини. В своем трактате “Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica, il portamento della mano, e l’accompagnamento del basso sopra gli strumenti da tasto, come l’organo, il cembalo” («Правила гармонии или сиенна заповедей причин для того, чтобы узнать принципы музыки, постановки рук и сопровождения на клавишных инструментов, таких как орган, клавесин») <sup>91</sup> он рассматривает некоторые вопросы обучения совместному

<sup>89</sup> Из дневника Павла Болотова за 1789 // Асафьев Б. и др. Музыка и музыкальный быт старой России: материалы и исследования. Л.: Academia, 1927. Т. 1. С. 201.

<sup>90</sup> Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. Харьков: Изд-во Харьков. обл. управления культуры, 1993. С. 15.

<sup>91</sup> Manfredini V. Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica, il portamento della mano, e l’accompagnamento del basso sopra gli strumenti da tasto, come l’organo, il cembalo. Venezia: Appresso Guglielmo Zerletti in merceria all’insegna della scienza, 1775. 78 s.

исполнительству: дает советы по исполнению сопровождения, обсуждает проблемы синхронности, динамического баланса в совместной игре солиста и партии сопровождения и даже рассматривает проблемы транспонирования.

В 1773 году выходит в свет первая работа по ансамблевой практике музыканта-профессионала, переведенная на русский язык, — «Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное Императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при Императорском Московском Университете, на иждивении книгодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773 г.». Трактат Лелейна состоит из двух частей: в первой изложены азы музыкальной теории и рекомендации по освоению базовых приемов игры на клавире. Отдельная глава посвящена разработке навыков чтения с листа («О справедливом чтении нот»). Во второй части, состоящей из двадцати глав, изложен материал по практической гармонии, ансамблевому исполнительству и композиции. В заключении имеется «маленькое прибавление о художественных способах приглашения цифрами неозначенного баса, и о разных переменах голоса, также о самой игре вдруг выдуманных и игранных фантазиях»<sup>92</sup>. В девятнадцатой главе «О искусных ухватках в аккомпанировании баса не означенного цифрами и о уступках тонов, соединенных с ними» Лелейн пишет: «Гармония содержится чрез аккомпанирование или генерал-баса. Сие аккомпанирование состоит в знании, по некоторым цифрам и знакам, найти на каком-нибудь инструменте гармонию и тотчас играть»<sup>93</sup>. Вот каким образом он описывает требования, предъявляемые к хорошему ансамблисту: «<...> где провождает один бас, певчий не привязывает себя ни к какой такте, и аккомпанемент должен сообразовать себя ему. Клавикордный игрок не должен ударять гармонии прямо, но надлежит ему разным образом их пресекать или разделять и останавливаться, пока опять не придет новая гармония. При трудных интервалах певчему делается великое облегчение тем, что аккомпанист по отрыве ударяет прежде его следующие интервалы и как бы в рот кладет»<sup>94</sup>. В двадцатой главе, посвященной искусству импровизации («О фантазировании или игрании из своей головы»), Лелейн на-

---

<sup>92</sup> Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное Императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при Императорском Московском Университете, на иждивении книгодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773. М.: Моск. Университет, 1773. С. 213.

<sup>93</sup> Там же. С. 73.

<sup>94</sup> Там же.

стаивает, что хороший артист ансамбля в обязательном порядке должен уметь импровизировать, и указывает некоторые способы импровизации.

В 1791 году впервые на русском языке появляется перевод пособия для любителей музыки Д. Келнера «Верное наставление в сочинении генерал-баса, причем избегая всех излишеств и околичностей; предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее для сей науки с успехом понять может, в пользу употребления не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки»<sup>95</sup>. Отметим, что автор не являлся музыкантом-профессионалом, а суть генерал-баса объяснял так: «Генерал-бас, называемый также непрерывный (Baffus Continuus), есть основание всей музыки по руководству истинных с композицею согласных правил, содержание гармонии заимствовать из одного баса и тотчас на определенном к тому инструменте играть разные голоса, которые с другими инструментами совершенно согласуются»<sup>96</sup>. Автор полагает, что обучение искусству генерал-баса необходимо начинать с четырехголосия, «в каковом случае обыкновенным образом правою рукою производится три голоса, а левою один только бас, которой по октавам ударяется, где от беглости нот, или от невзрослых или очень малых рук не причиняется препятствие: ибо в четырехголосном аккомпанировании потребно более искусства для безпарочнаго расположения голосов, нежели когда 5, 6, 7 и больше голосов ударяются»<sup>97</sup>. Но если голосов берется больше, то крайние из них должны перемещаться по правилам: «Но наблюдать надобно, чтоб внешние голоса, т. е. самой низкой и самой высокой, в рассуждении своего соответствия не погрешали. <...> Если кто столько уже приучил свою руку, что может все приемы скоро находить и что-нибудь по такту играть, должен тогда стараться, чтоб не всегда просто играть генерал-бас, насколько можно оной украшать, а особливо при слабой музыке, или более в соло, в каковом случае клависимбалист больше слышен, нежели в большом концерте»<sup>98</sup>. Также он указывает на конкретные исполнительские приемы: «В рассуждении музыки надлежит генерал-басисту знать <...>

---

<sup>95</sup> Келнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса, причем избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее для сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки / пер. Н. Зубрилова. М.: Университетская Типография В. Окорокова, 1791. С. 5.

<sup>96</sup> Там же. С. 20.

<sup>97</sup> Там же. С. 5.

<sup>98</sup> Там же.

Чтоб вокалист никогда не привязывался к такту, но употреблял бы свою волю; ибо певческий голос всегда бывает подписан над генерал-басом, дабы аккомпанист мог по оному располагаться и приноравливать-ся. <...> На духовых инструментах, как-то органах, позитивах и регалиях, не очень употребляется разломывание; но напротив того, ежели в басу надлежит выдерживать весьма протяжные ноты, то иногда отъемлетя прочь рука и наблюдается пауза до ближайшего аккорда, чтоб темевнянее слышать вокалиста, и не причинить бы слуху омерзения чрез продолжительный вой труб»<sup>99</sup>. Отметим, что на практике в России эта работа не пользовалась популярностью, хотя и представляла заметный интерес.

В XIX веке жанр романса сильно видоизменяется (что связано и с обострившимися историческими и социально-культурными процессами, и, как следствие, использованием поэтами и композиторами новых выразительных средств и более острой тематики). Нередко романс становится драматургически многоплановым, что не могло не сказаться на фортепианной партии подобных сочинений. В такой ситуации концертмейстер по определению не может быть второстепенным, сопровождающим элементом — хотя бы по причине того, что такой вид драматургии подразумевает огромную содержательную и смысловую нагрузку фортепианной части произведения, а в нередких случаях и подтекст, не выписанный в вокальной партии. Такие процессы приводили к значительному усложнению всего произведения и требовали от пианиста совершенно нового подхода как к процессу изучения произведения, так и профессионально-технического мастерства.

С середины XIX века происходит достаточно четкая дифференциация пианистов-любителей и профессионалов, каждый из которых занимает свою особую нишу. Во многом благодаря салонам, ориентированным на профессиональное музыкальное исполнительство, формировалась отечественная ансамблевая и концертмейстерская культура. К пианисту предъявлялись самые жесткие требования: он должен был уметь читать с листа, транспонировать, импровизировать, в том числе и в составе ансамбля. Именно в салонах исполнялось подавляющее количество новой камерной литературы, романсов. В это же время любительское музицирование также переживало период расцвета. Большинство музыкальных обществ, в чьи задачи входила организация концертов для своих

---

<sup>99</sup> Келнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса, причем избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее для сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки / пер. Н. Зубрилова. М.: Университетская Типография В. Огорокова, 1791. С. 20–21.

членов — просвещенных дилетантов, — были основаны в XIX веке. Среди пианистов таких обществ выделялись семейства Садальских, Кологривовых и Дурново.

Фортепианная партия романсов в творчестве композиторов от М. И. Глинки и до наших дней в той или иной мере содержит следующие компоненты:

- стремление к певучести фактуры, вместе с тем при необходимости (особенно в творчестве М. П. Мусоргского и Д. Д. Шостаковича) использование декламационных возможностей инструмента посредством широкого применения штрихов и динамики;
- использование всех доступных для рояля средств полифонии (особенно ярко эта тенденция выразилась в творчестве С. И. Танеева и Н. К. Метнера);
- высокие динамические градации (романсы М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и многих других);
- полный арсенал агогических средств, употребляемый в сольной фортепианной практике.

Во многом «виновниками» развития профессии концертмейстера стали ведущие отечественные композиторы XIX — первой половины XX века, и прежде всего по причине необходимости популяризации собственной музыки как среди слушателей, так и среди исполнителей, а когда речь идет о камерной музыке, то только творческий союз композитора-концертмейстера и солиста-вокалиста или инструменталиста, понимавших художественные задачи произведения и эстетические установки нового времени, могли давать качественный результат.

Весомый вклад в развитие концертмейстерского искусства внес **Михаил Иванович Глинка** (1804–1857). Фортепианная партия его романсов при кажущейся внешней простоте представляет немалую трудность для выявления образной драматургии. Известно, что Глинка был не только композитором, но также вокалистом, учителем пения и исполнителем на многих инструментах, в результате еще при его жизни были сформированы определенные устойчивые эталоны исполнения, что отмечал еще А. Н. Серов. Б. Жувен так описывает Глинку-концертмейстера и ансамблиста: «Говорят, он хороший скрипач, а потому, как он аккомпанировал в своем концерте различные вокальные пьесы, для присутствовавших в нем открылся замечательный пианист»<sup>100</sup>. При этом Глинка предпочитал выступления в небольших салонах, в которых его камерно-ансамблевая музыка и вокальная лирика звучали наиболее часто.

---

<sup>100</sup> Цит. по: Глинка М. И. Записки / Подгот. и предисл. А. С. Розанова. М.: Музыка, 1988. С. 185.

**Александр Сергеевич Даргомыжский** (1813–1869), наряду с Глинкой, также выступал в качестве концертмейстера, как правило, с исполнением собственных произведений. Глинка отмечал, что Даргомыжский был «бойким фортепианистом»<sup>101</sup>, хорошо читал с листа (по его собственным словам, «ноты читал я как книгу»<sup>102</sup>) и транспонировал, а также один из первых стал серьезно и вдумчиво работать с вокалистами над музыкальным произведением, подхватив такую эстафету у Глинки. Имеются свидетельства В. Т. Соколова о том, каким образом композитор работал над партией Наташи из оперы «Русалка» с певицей Ю. Ф. Платоновой: «Даргомыжский сам проходил с ней эту партию, был в восторге от ее исполнения»<sup>103</sup>. Интересным представляется воспоминание Ц. А. Кюи о процессе работы над переложением на клавиры партитуры оперы «Русалка»: «Чтобы проверить степень трудности аккомпанемента, он мне давал его сыграть с листа. Если я не делал ни одной ошибки, он оставлял аккомпанемент без изменения. Если я ошибался — он его облегчал (он обращался именно ко мне, а не к Мусоргскому, потому что я значительно хуже читал с листа)»<sup>104</sup>. Видно, что Даргомыжского заботило, чтобы клавиры не только были приближены к оркестровому варианту по насыщенности фактуры, но и являлись достаточно удобным для исполнения пианистами.

В работе с вокалистами Даргомыжский особое внимание уделял декламационной выразительности слова, выступая в этом направлении наследником Глинки. Такой подход в полной мере отразился в незавершенной опере Даргомыжского «Каменный гость», полностью написанной на прозаический текст в речитативном характере (за исключением двух песен Лауры из второй картины), что подразумевает особое внимание к слову и первый в истории отечественной оперы эксперимент по передаче музыкальными средствами самых тонких нюансов живой человеческой речи. Поскольку опера не была завершена, то и, соответственно, композитором не велась работа над обработкой ее клавиры — достаточно трудного, а в сравнении с «Русалкой» и романсами — значительно более трудного, что позволяет нам сделать вывод о том, что Даргомыжский обладал незаурядными пианистическими способностями.

Деятельность **Милия Алексеевича Балакирева** (1837–1910) в качестве концертмейстера впервые зафиксирована в 1856 году, когда он и

---

<sup>101</sup> Глинка М. И. Опыт написания сценария [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-565.html> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>102</sup> Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. Н. Финдейзен. СПб.: Гос. академическая филармония, 1922. С. 3.

<sup>103</sup> Цит. по: Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. Н. Финдейзен. СПб.: Гос. академическая филармония, 1922. С. 152.

<sup>104</sup> Фрид С. Б. А. С. Даргомыжский: краткий биографический очерк / предисл. Цезаря Кюи. СПб., 1913. С. 3.



А. С. Даргомыжский принимали участие в концерте, состоявшемся в Петербургском университете. Отметим, что для молодого Балакирева подобные концерты с более опытным Даргомыжским-концертмейстером имели большое профессиональное значение (напомним, что на тот момент в России не было ни одного высшего музыкального учебного заведения, и музыканты не получали систематического музыкального образования). Впоследствии Балакирев достаточно часто выступал в качестве концертмейстера с ведущими певцами того времени: А. Хвостовой, в том числе в салоне сестры М. И. Глинки Л. И. Шестаковой, где присутствовали В. В. Стасов, М. П. Мусоргский и П. И. Чайковский. Композитор А. А. Оленин оставил воспоминания о проходивших в доме Балакирева салонах, в которых устраивались концерты с участием многих известных музыкантов и самого Балакирева в качестве пианиста и концертмейстера. В одном из таких собраний участвовала сестра Оленина, известная певица М. А. Оленина, в присутствии П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, В. В. Стасова и других исполнившая с большим успехом ряд романсов Балакирева, который выступил в качестве концертмейстера. Балакирев, пожалуй, был первым концертмейстером, который не сотрудничал с большим количеством певцов, полностью погружаясь в работу с несколькими, но выполняя ее крайне скрупулезно и тщательно, о чем свидетельствует интересный факт. В 1908 году он присутствовал на концерте, в котором Оленина со своим концертмейстером Марселем Ленэ выступила не очень удачно. В этот же день Балакирев написал письмо ее брату, в котором потребовал его немедленного приезда в Петербург и проведения срочных занятий с другим концертмейстером.

Для **Модеста Петровича Мусоргского** (1839–1881) вовлечение в работу концертмейстером имело очень большое значение: «Как аккомпаниатор, и притом столь изумительный, как равного ему у нас не было и нет, покойный Мусоргский известен уже давно. Он довел „аккомпанемент“ до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которой до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде. Он своим аккомпанементом сказал действительно „новое слово“ и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения»<sup>105</sup>. Мусоргский работал с огромным количеством вокалистов, с которыми были исполнены как его собственные произведения, так и сочинения зарубежных композиторов, а также «кучкистов», при этом зачастую такие исполнения были премьерными. Вот лишь некоторые имена певцов.

---

<sup>105</sup> Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики. Классики русской музыки и музыкальной критики об искусстве: учеб. пособие / сост., общ. ред., введ. и примеч. А. С. Оголевец. М.: Музгиз, 1956. Т. 2. В. В. Стасов, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков. С. 259.

Владимир Иванович Васильев (1828–1900) — артист петербургской императорской оперы.

Дарья Михайловна Леонова (1829–1896) — контральто, ученица Глинки.

Михаил Михайлович Корякин (1850–1897) — бас, артист Мариинского театра.

Иван Александрович Мельников (1832–1906) — баритон, артист Мариинского театра.

Николай Григорьевич Энде (1837–1880) — тенор, артист Мариинского театра.

Юлия Федоровна Платонова (1841–1892) — сопрано, артистка Мариинского театра.

Антонина Ивановна Абарина (1842–1901) — артистка Мариинского театра, меццо-сопрано.

Осип Афанасьевич Петров (1842–1915) — бас, артист и режиссер Мариинского театра, профессор оперного класса Петербургской консерватории.

Федор Игнатьевич Стравинский (1843–1903) — бас, артист Мариинского театра, отец композитора И. Ф. Стравинского.

Богомир Богомирович Корсов (1845–1920) — баритон, в 1869–1882 годах — артист Мариинского, а с 1882 по 1904 год — Большого театра.

Елизавета Андреевна Лавровская (1845–1919) — меццо-сопрано, в 1868–1872 годах — артистка Мариинского театра, с 1888 года — профессор Московской консерватории.

Ипполит Петрович Прянишников (1847–1921) — баритон, артист Мариинского театра, затем оперный антрепренер, преподаватель.

Антон Иванович Барцал (1847–1927) — тенор, артист Большого театра, в 1882–1903 годах — главный режиссер театра, в 1898–1921 годах — профессор Московской консерватории.

Вильгельмина Ивановна Рааб (1848–1917) — сопрано, артистка Мариинского театра, профессор Петербургской консерватории.

Мария Даниловна Каменская (1852–1925) — меццо-сопрано, артистка Мариинского театра.

Анна Александровна Бичурина (1853–1888) — контральто, артистка Мариинского театра.

Петр Андреевич Лодий (1855–1920) — тенор, артист Мариинского театра.

Феодосия Никитична Велинская (1858–1929 (1931?)) — сопрано, артистка Мариинского театра.

Обратим внимание, что в приведенном списке числятся артисты Большого и Мариинского театров и профессора двух столичных консерваторий.

рий, в профессионализме которых не приходилось сомневаться. Данный факт подчеркивает, что востребованность Мусоргского-концертмейстера была огромной.

По словам Н. А. Римского-Корсакова, Мусоргский «прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции»<sup>106</sup>. Он является первым отечественным композитором-концертмейстером, который уделял работе с вокалистами количество времени, сопоставимое со временем, затраченным на его композиторскую работу, а возможно, и превосходящим его. Именно в концертмейстерской практике Мусоргского выкристаллизовывались те принципы работы с певцами над музыкальным произведением, которые остаются актуальными по сей день.

Мусоргский преимущественно работал не с артистами, представляющими салонное музицирование, а с музыкантами, настроенными на профессиональную работу, готовыми сделать оперную сцену целью своей жизни. Разучивание с вокалистами оперных партий, совместное творчество в области вокальной лирики, концертные выступления в качестве солиста и концертмейстера — все это как нельзя лучше популяризировало качественные образцы отечественной (в том числе и сочинений самого композитора) и зарубежной музыки. Следовательно, концертмейстерская деятельность Мусоргского имеет большое значение в истории развития отечественной музыкальной культуры в целом и концертмейстерского искусства в частности.

К сожалению, в исследовании концертмейстерской деятельности многих выдающихся музыкантов пока что имеется огромное количество пробелов, которые еще предстоит устранять. Это касается в том числе деятельности М. А. Балакирева, а также **Антон Григорьевича Рубинштейна** (1829–1894), который вошел в историю прежде всего как выдающийся пианист-солист и основатель первой отечественной консерватории. Всего за век до этого К.-Ф.-Э. Бах считал, что концертмейстер должен обладать величайшей скромностью в использовании различных индивидуальных приемов, но уже во второй половине XIX века качество концертмейстера как музыканта стало определяться артистизмом и ярким, непохожим на других исполнительским почерком. Концертмейстерская деятельность А. Г. Рубинштейна — наглядное тому подтверждение. По силе артистического воздействия его можно было сравнить только с Ф. Листом. Абсолютное большинство критиков и рецензентов утверждали, что Рубинштейна во время игры необходимо «не только слышать, но и видеть. <...> Естественность импозантной осанки <...>

---

<sup>106</sup> Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М.: Музыка, 1982. С. 172.

пластичность и выразительность его вдохновенной и энергичной жестикуляции и мимики — все это приковывало к себе внимание слушателей и оказывало на них сильнейшее воздействие»<sup>107</sup>. Одной из ярких черт рубинштейновского пианизма было «пение» на рояле. Э. Направник, выражая удовлетворение исполненным вокалистом произведением, говорил: «Поет, словно Рубинштейн играет»<sup>108</sup>. В частности, такой оценки удостоивался Ф. И. Шаляпин. Любопытно, что певца хвалили за умение петь «как пианист».

Большинство имеющихся сведений об Антоне Рубинштейне-концертмейстере относятся к первой половине его жизни и в основном указывают на то, что такая работа носила характер необходимости зарабатывания средств. Так, он участвовал в качестве концертмейстера в концертах, организуемых великой княгиней Еленой Павловной, а также работал над камерным и оперным репертуаром с известными певцами: О. Петровым (А. Г. Рубинштейн называл его «выдающимся»), П. Виардо.

В 1863 г. Рихард Вагнер, посетивший Петербург, описал в своем дневнике впечатления от концерта, на котором Антон Рубинштейн выступал в качестве концертмейстера, аккомпанируя певице Юлии Абаза: «Как сама композиция, так и исполнение г-жой Абаза произвели на меня весьма благоприятное впечатление»<sup>109</sup>.

Тем не менее концертмейстерская деятельность не была для А. Г. Рубинштейна основной, но сыграла немаловажную роль в становлении его творческой личности.

В XIX веке теоретическая мысль о концертмейстерском искусстве перешла в формат рецензий и размышлений о профессии. В частности, В. Одоевский в одной из рецензий на концерт концертмейстера А. Доора и певицы В. Александровой-Кочетовой писал, что он играл «<...> с той художественной ясностью, которая отмечает игру А. Доора, якобы речь шла о блестящем solo»<sup>110</sup>. И в дальнейшем дал свою оценку значения концертмейстерской деятельности в исполнительской практике пианистов: «Настоящий художник всегда уважает свое искусство в любой форме и никогда не смотрит свысока на свой аккомпанемент, как иногда

---

<sup>107</sup> Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность: в 2 т. Л.: Музыка, 1957–1962. Т. 2. С. 40.

<sup>108</sup> Цит. по: Коган Г. М. Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // Советская музыка. 1975. № 11. С. 93.

<sup>109</sup> Вагнер Р. Моя жизнь: мемуары: В 4 т. СПб.: Грядущий День, 1911. Т. 4. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. С. 54.

<sup>110</sup> Цит. по: Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / ред. колл. Н. Огренич (гл. ред.), Е. Маркова (ред.-сост.), Л. Гинзбург. Одесса: ООО «Гранд-Одесса», 1998. С. 316.

ощущается в мелких фортепианистах, которые считают ниже себя подчиняться общему исполнению пьесы»<sup>111</sup>.

В таком же ключе рассуждает Ц. Кюи, который в одной из рецензий на концерты певиц М. Зембрих и Д. Леоновой с грустью отмечал: «Хорошие аккомпаниаторы не менее редки; во всяком случае реже, чем хорошие пианисты. От них требуется известный механизм, ведь современные аккомпанементы часто богатые на значительные технические трудности, поэтому нужна музыкальность, гибкость, чуткость, способность приспособиться к каждому исполнителю, поддержать его, где нужно подчиниться, где нужно управлять им. Хороших аккомпаниаторов у нас мало»<sup>112</sup>.

Концертмейстерское искусство в России в XX — начале XXI века характеризуется формированием **отечественной концертмейстерской школы**, основанной на лучших традициях сольной и ансамблевой фортепианной игры, осознания профессии пианиста-концертмейстера как особого вида профессиональной деятельности со своей исполнительской и педагогической спецификой, методологией, психологией.

Нет необходимости еще раз говорить об уникальном даровании и творческой мощи **Сергея Васильевича Рахманинова (1873–1943)**. Во многом продолжатель рубинштейновского пианизма (прежде всего, связанного с «пением на инструменте» и масштабности игры), Рахманинов проявил себя как гениальный композитор, пианист и дирижер. Он сотрудничал с выдающимися певцами современности: Ф. Шаляпиным, А. Неждановой, Л. Собиновым, Н. Кошиц и др. Критики того времени отмечали, что магнетизм исполнительства Рахманинова был настолько велик, что он волей или неволей переключал внимание слушателя на себя (подобным качеством обладал и С. Т. Рихтер). Б. Ю. Энгель пишет: «Аккомпанемент Рахманинова был не придатком к пению, а какой-то созидательной плавильней, то бурной, как вулкан, то ювелирно-тонкой, перед лицом которой и самое пение получало значение чего-то менее важного, производного»<sup>113</sup>. Романсы Рахманинова изобилуют известными пианистическими трудностями. Н. А. Римский-Корсаков писал: «Аккомпанементы многих романсов слишком сложны в пианистическом отношении — требуют от исполнителя чуть ли не виртуозных данных. Случается даже, что именно в фортепианной партии, а не в голосе сосре-

---

<sup>111</sup> Цит. по: Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / ред. колл.: Н. Огренич (гл. ред.), Е. Маркова (ред.-сост.), Л. Гинзбург. Одесса: ООО «Гранд-Одесса», 1998. С. 316.

<sup>112</sup> Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусина. М.: Музгиз, 1957. С. 144.

<sup>113</sup> Цит. по: Алексеев А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма / под ред. А. Николаева. М.: Музгиз, 1948. Вып. 2. С. 306.

доточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения»<sup>114</sup> (сам Рахманинов выступал в качестве концертмейстера с романсами Римского-Корсакова, а одним из его любимых произведений был романс «Нимфа», который он неоднократно исполнял совместно с Н. Забелой-Врубель). При этом фортепианная партия в исполнении Рахманинова-концертмейстера никогда не доминировала динамически над вокальной, что отмечал Асафьев, называя его «тончайшим аккомпаниатором собственных романсов» и «дивным аккомпаниатором-толкователем романсов Чайковского»<sup>115</sup>.

Наиболее продолжительными были творческие взаимоотношения Рахманинова и Шаляпина, который однажды произнес: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, то приходится говорить „не я пою, а мы поем“»<sup>116</sup>. Такие слова говорят и о наличии у Рахманинова-концертмейстера великолепной рояльной кантилены, и о фактурно-динамической поддержке, которую получал голос в зависимости от его возможностей и конкретной драматургической ситуации, а также о том, что фортепианная часть его романсов составляет единую художественную концепцию, т. е. певец и пианист выступают как неотторжимое целое в интерпретации общей концепции произведения. Шаляпин неоднократно подчеркивал, что именно Рахманинову он во многом обязан своей блестящей вокальной карьерой. Именно Рахманинов в качестве концертмейстера работал с Шаляпиным над партиями в пору их совместной службы в мамонтовской опере, ими было дано большое количество концертов, в которых звучали в том числе и посвященные композитором Шаляпину романсы «Судьба», «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его» и «Оброчник». Остается только сожалеть, что их планам по записи арий и романсов так и не суждено было сбыться (звукозаписывающие фирмы посчитали осуществление такой записи экономически нецелесообразным). Отметим, что Рахманиновым-концертмейстером была сделана всего одна запись, да и та не своего сочинения, а обработки песни «Румяницы, беляницы вы мои» совместно с Н. Плевицкой. Но и эта единственная запись позволяет нам сделать вывод об уникальных качествах Рахманинова-концертмейстера.

А. В. Нежданова, с которой Рахманинов сотрудничал на протяжении большого количества лет и совместно с которой подготовил более десятка программ из произведений мировой классики и своих сочине-

---

<sup>114</sup> Цит. по: Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. / сост., ред., предисл., комм. и указ. З. Апетян. 5-е изд., доп. М.: Музыка, 1988. Т. 2. С. 356.

<sup>115</sup> Там же. С. 156.

<sup>116</sup> Цит. по: Рахманинов С. В. Сб. ст. и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 184.

ний, отмечала: «<...> его вдохновенный, изумительный аккомпанемент, наполнявший проникновенной выразительностью романсы и арии, которые я исполняла вместе с ним, рождал необыкновенный, незабываемый ансамбль, навсегда оставшийся в памяти многочисленных слушателей»<sup>117</sup>.

К сожалению, практически не сохранилось документально зафиксированных свидетельств творческих связей С. В. Рахманинова и Л. В. Собинова. Известно, что композитор высоко ценил их содружество и просил певца исполнять самые трудные и «невыигрышные» для голоса романсы, зная, что они будут спеты наилучшим образом. Не вызывает сомнения, что на выбор профессии концертмейстера старшего сына Собинова — Бориса — повлияла совместная работа отца и С. В. Рахманинова.

Рассуждая об исполнительском творчестве **Николая Карловича Метнера** (1880–1951) в качестве концертмейстера, первым делом необходимо отметить его вокально-композиторское наследие и в его контексте фортепианную партию — предельно непростую. И если у его современника и большого друга — С. В. Рахманинова — можно найти романсы, технически не представляющие сложности для пианиста («Островок», «Сирень», «Здесь хорошо», «У моего окна», «Сумерки» и т. д.), то у Метнера они практически отсутствуют. Нередко исполненная отдельно фортепианная партия вокальных сочинений Метнера производит впечатление самостоятельного произведения. Исторически такая тенденция объясняется и выросшим к XX веку общим уровнем пианизма, и повышением профессионального мастерства концертмейстеров. Одновременно именно по причине большой технической трудности многие песни композитора (именно песнями называл Метнер свои камерно-вокальные сочинения на манер немецких Lied) до сих пор редко, а то и вовсе не исполняются.

В мае 1950 года произошла встреча Метнера со знаменитой певицей Элизабет Шварцкопф. Предполагался их совместный концерт, впоследствии не состоявшийся. Однако в октябре того же года была сделана запись ряда песен с их участием (10 песен на стихи И. Гёте, а также «Муза», «Роза», «Лишь розы увядают» и «Могу ль забыть» на стихи А. С. Пушкина). Уже после смерти композитора в 1951 году Шварцкопф вспоминала, что Метнер особое внимание уделял ясности и четкости произношения, рельефности фразировки, художественной выразительности.

Метнер тщательно и скрупулезно относился к исполнению собственных вокальных сочинений. Его требования к вокалистам носили стро-

---

<sup>117</sup> Цит. по: С. В. Рахманинов и русская опера: сб. ст. / под ред. И. Ф. Бэлзы. М.: Всероссийское театральное общество, 1947. С. 8.

гий, а зачастую беспощадный характер. В частности, О. Слободская, русская певица-эмигрантка, в своих воспоминаниях о совместной работе с Метнером отмечала: «постичь песни Метнера отнюдь нелегко: они требуют от певца технического мастерства, а главное — тонкого поэтического восприятия. Одной из наиболее впечатляющих песен, безусловно, является „Мечтатель“, в которой он <...> ярко использует драматически-декламационный стиль. Иногда ему, видимо, хочется, чтобы в голосе певца появилась деревенская тембровая окраска, как, например, в „Певце“»<sup>118</sup>.

Недовольный исполнением «Сонаты-вокализа» и «Сюиты-вокализа», композитор решил написать свой методический комментарий с пожеланиями к исполнителям. По воспоминаниям жены Метнера, Анны Михайловны, «Коля отказался идти на один вечер, где одна прекрасная канадка должна была „de sa belle voix donner cher'y maître'y quelques unes de ses ьuvres“. Эта самая прекрасная дама обратилась тем не менее с просьбой принять ее у нас, прослушать — и не только песни, а и „Сонату-вокализ“. <...> Коля признавал ее пение ужасным и не соответствующим заложенному замыслу <...> особенно „Сонаты-Вокализа“»<sup>119</sup>.

Метнер, желая познакомить английскую ученицу Э. Айлз со своими песнями, не переведенными на английский язык, попросил «подыскать подходящие для них слова»<sup>120</sup>, так как был убежден, что только так музыкант, не знающий русского языка, может понять суть его вокальных сочинений. Стремясь перевести песни на английский язык, Айлз получила от жены композитора точный до мельчайших деталей перевод с указанием слогов, на которые должны приходиться акценты и соответствующие звуки. Метнеру явно недостаточной представлялась ситуация, при которой заучивались слова на неизвестном исполнителю языке. Только доскональная работа Э. Айлз над текстом могла привести к необходимым результатам, и лишь в этом случае автор мог быть уверен, что исполнителю ясно не только каждое слово, но и каждый слог в его музыкальном выражении. Кроме того, давая подобное задание, Николай Карлович видел свою цель в том, чтобы Э. Айлз подбирала слова в своем языке как можно с более точным поэтическим соответствием. Метнер является первым композитором-концертмейстером, которому удалось (при финансовой поддержке индийского махараджи, дочь которого училась у Метнера) сделать аудиозаписи большого количества собственных песен (а также всех фортепианных концертов, камерной музыки и большинства произведений для фортепиано соло). Эти записи, несмотря на

---

<sup>118</sup> Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. Э. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 196.

<sup>119</sup> Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. Э. А. Апетян. М.: Сов. композитор, 1981. С. 364.

<sup>120</sup> Там же. С. 169–170.



невысокое техническое качество их производства, дают нам возможность понять, что он крайне строго и скрупулезно относился к тексту собственных произведений. Их отличает железная темпоритмическая выдержка и постоянное «ведение» певца — прежде всего за счет плотной и при этом гибкой фактуры.

Ф. Шаляпин, наряду с С. В. Рахманиновым и Дж. Муром, сотрудничал еще с одним выдающимся пианистом — **Феликсом Михайловичем Blumenфельдом** (1863–1931). В. Стасов, восхищавшийся исполнительским мастерством А. Рубинштейна и М. Мусоргского, называл Blumenфельда выдающимся концертмейстером: «Феликс Blumenфельд, аккомпанирующий Федору Большому картинно, поэтично, страстно, изящно, глубоко, — таких аккомпаниаторов я видел во всю свою жизнь только трех: Антон Рубинштейн, Мусоргский и вот теперь — Феликс!»<sup>121</sup> В концертмейстерской деятельности Blumenфельда прослеживается общая тенденция в развитии и становлении профессии — обогащение мобильных свойств (чтение с листа, достигшее уровня художественной интерпретации, моментальное транспонирование незнакомого произведения, извлечение из рояля оркестровых тембров, «железный» ритм), которые были заложены еще М. Балакиревым. Вполне естественно, что такие качества — качества лидера — не могли не сказаться на ансамблевости как таковой. Асафьев пишет: «Не забуду, как совершеннейшей передачей постлюдии шумановского романса „Вы злые, злые песни“ он взял верх в своем соревновании с Шаляпиным. Все оцепенели, когда замолкла музыка!»<sup>122</sup>

В советские годы, несмотря на резкую смену исполнительской эстетики и известное подчинение искусства нуждам государства, концертмейстерская деятельность развивалась в четырех основных направлениях: композитор и концертмейстер в одном лице (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов и др.); пианист-солист и концертмейстер в одном лице (А. Б. Гольденвейзер, Г. Р. Гинзбург, М. В. Юдина, С. Т. Рихтер, Л. Н. Оборин, Я. В. Флиер и др.); дирижер-концертмейстер (Н. Голованов, Е. Светланов и др.) и «чистый» концертмейстер (М. А. Бихтер, К. Л. Виноградов, А. Л. Ерохин, Д. М. Лернер, А. Д. Макаров, А. Б. Мерovich, С. К. Стучевский, Е. М. Шендерович, В. Н. Чачава и др.). Разделение на указанные четыре группы достаточно условное, так как многие из перечисленных в них музыкантов обладали (и обладают) широким спектром творческих интересов. Мы же сделали такую дифференциацию исходя из основного вида деятельности каждого из них. Начнем с композиторов-концертмейстеров.

---

<sup>121</sup> Стасов В. В. Собрание статей о М. Мусоргском и его произведениях. М.; Л.: Музгиз, 1952. С. 42.

<sup>122</sup> Цит. по: Ступель А. В мире камерной музыки. 2-е изд. Л.: Музыка, 1970. С. 78.

**Сергей Сергеевич Прокофьев** (1891–1953) — композитор, пианист. Концертмейстерскую деятельность начал во время обучения в Петербургской консерватории, работая в оперном классе. Вот как вспоминал он свой дебют: «Сегодня впервые был в оперном классе. Пришлось аккомпанировать „Кумушки“ [опера О. Николаи «Виндзорские проказницы». — *В. К.*], причем Брауер дирижировал, а все пели. Темп страшный, ноты вижу первый раз, так что пришлось напрячь все внимание и все свое искусство в чтении нот, чтобы не ударить лицом в грязь. <...> Теперь предстоит с некоторыми певцами и певицами проходить партии»<sup>123</sup>. О высочайшем уровне концертмейстерского мастерства С. С. Прокофьева можно судить по следующему воспоминанию: «Поставили два акта из „Руслана“ и акт из „Фауста“, да не с оркестром, а под два фортепиано. <...> Канкарович, Толстяков и Коломийцев дирижировали, а другие дирижеры, я в том числе, играли. Я ни разу в этом году не был в оперном классе <...>. Зато играть я взялся очень охотно. По партитуре и по обоюдному соглашению мы переделали клавиры на два рояля, оба рояля вдвинули в яму для оркестра, дирижер сел на свое обычное место, и мы сыграли прекрасно»<sup>124</sup>. Отметим, что Прокофьева справедливо не устраивало качество имеющихся переложений опер для фортепиано, что и побудило сделать собственный вариант транскрипции партитуры. Остается сожалеть, что эти транскрипции не сохранились. Во время работы в оперном классе консерватории в качестве концертмейстера Прокофьев разучивал партии с певцами и исполнил на фортепиано ряд опер: «Фауст» и «Ромео и Джульетта» Ш. Гуно, «Руслан и Людмила» М. И. Глинки, «Пиковая дама» П. И. Чайковского, «Снежный богатырь» Ц. А. Кюи, «Виндзорские проказницы» О. Николаи, «Цыганы» К. М. Галковского. Также выступал в качестве концертмейстера в 1910 году на экзаменах класса скрипача Л. Ауэра; в 1911 году в классе сольного пения Е. Иванова-Смоленского, а в 1913 году исполнял на рояле партию оркестра ученице профессора В. В. Венцеля Л. Новиковой в фортепианном концерте Р. Шумана во время проведения выпускных экзаменов. Часто выступал в фортепианном ансамбле совместно с В. В. Алперс, Ц. Г. Ганзен (в качестве пианистки и скрипачки), Б. С. Захаровым, Н. Я. Мясковским и др. Об уровне владения Прокофьевым чтением с листа и транспонированием красноречиво говорит такой факт: «Хорал я транспонировал под началом Винклера, он, улыбаясь, дал мне в дорийском ладу, но я сдавал транспонировку быстро и точно (я, смеясь, предложил транспонировать правую руку на терцию вверх, а левую на увеличенную кварту вниз). О том, что с листа, нечего [и] говорить <...> поставив мне по всем стать-

<sup>123</sup> Прокофьев С. Дневник: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 1. С. 39.

<sup>124</sup> Там же. С. 101.

ям 5+, меня отпустили»<sup>125</sup>. После окончания консерватории Прокофьев не часто выступал в качестве концертмейстера и в основном со своими сочинениями. Так, в 1915 году прошла премьера музыкальной сказки «Гадкий утенок» в исполнении певицы А. Жеребцовой-Андреевой и автора, исполнившего партию фортепиано. Прокофьев так описывает это выступление: «<...> пела Анна Григорьевна, я аккомпанировал. Анна Григорьевна изучила его с нежной заботливостью, спела хорошо. Мы рассчитывали на большой успех, но успех был средний, публика не очень разобралась, хотя многие и выражали свои восторги»<sup>126</sup>. Но не всегда крепкие навыки транспонирования помогали Прокофьеву-концертмейстеру в его концертной практике: «Забавно вышло, когда сел я проаккомпанировать БутOME „Утенка“ и ужасно врал, играя в транспонемента, а затем в самом шикарном месте перескочил в настоящую, родную тональность и певица остановилась с недоумевающим восклицанием: „Что это, как стало высоко?“»<sup>127</sup> В 1917 году Прокофьевым и З. Н. Артемьевой была дана премьера вокального цикла «Пять стихотворений А. Ахматовой», прошедшая с успехом.

**Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906–1975)** — композитор, пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля. Исполнительскую деятельность Шостаковича-пианиста можно разделить на три временных периода.

Первый период: 1923–1930 годы, когда он исполнял как произведения других композиторов, так и собственные сочинения. С весны 1930 года до января 1933-го Шостакович не выступал в качестве пианиста.

Второй период: 1933–1946 годы, когда он исполнял преимущественно свою собственную сольную и камерную музыку.

Третий период: 1947–1966 годы, когда Шостакович начал делать аудиозаписи своих сочинений и выступал в качестве солиста (до 1958 года), концертмейстера и ансамблиста (до 1966 года).

Д. Д. Шостакович обучался искусству игры на фортепиано в Петроградской консерватории у профессора Л. В. Николаева, из класса которого в 1921 году выпускались два выдающихся пианиста — В. В. Софроницкий и М. В. Юдина. Тогда же Шостакович проявил себя как ансамблист: «Я показывал ей [М. В. Юдиной. — В. К.] свои сочинения — и фортепианные, и прочие. Мария Вениаминовна отнеслась к ним доброжелательно. Она, в свою очередь, познакомила меня с фортепианной музыкой Кшенека, Хиндемита и Бартока. Fis-moll'ный фортепианный

<sup>125</sup> Там же. С. 418.

<sup>126</sup> Там же. С. 418.

<sup>127</sup> Там же. С. 588.

концерт Кшенека в ее исполнении мне очень нравился; раз или два я с удовольствием подыграл ей партию второго фортепиано»<sup>128</sup>.

Мы уже писали о том, что Шостакович в 1923–1924 годах был вынужден практически ежедневно работать тапёром в петроградском кинотеатре «Рот-Фронт». В его задачи входило воспроизведение на фортепиано «человеческих страстей», что было тяжело и физически, и психологически: «Моя работа в кино подорвала мое время, здоровье и энергию»<sup>129</sup>. Очевидно, что эта деятельность действительно негативным образом сказалась на здоровье молодого человека, но это частично компенсировалось тем, что многие из посетителей кинотеатра приходили послушать его игру, а не смотреть фильм. Таким образом, такая работа приобретала весьма специфическую форму концертного выступления. Спустя тридцать лет, в 1956 году, пятидесятилетний Шостакович описал эту деятельность как «очень утомительную, хотя не совсем бесполезную работу»<sup>130</sup>.

В 1925–1928 годах он часто выступал в качестве концертмейстера с певицей Лидией Вырлан. В частности, в августе 1927 года в Ленинграде ими был дан концерт из романсов М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, С. С. Прокофьева (вокальный цикл на стихи А. Ахматовой), М. Ф. Гнесина, а в феврале 1927 года там же — концерт из романсов А. В. Александрова, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева (вокальный цикл на стихи А. Ахматовой), М. О. Штейнберга, Л. Л. Штрейхер и М. С. Вейсберга. В. М. Богданов-Березовский писал об их концерте в 1928 г.: «Лидия Вырлан — вдумчивый и чуткий художник. <...> Певица нашла в Д. Шостаковиче замечательного партнера, чьи качества как исполнителя подходили к ее художественной индивидуальности»<sup>131</sup>.

В 1928 году Д. Д. Шостакович работал концертмейстером в театре В. Э. Мейерхольда: «Моя работа в театре в основном состояла в игре на рояле. Скажем, если актриса в „Ревизоре“ должна была спеть романс Глинки, я надевал фрак, выходил как один из гостей и садился за инструмент. Играл я и в оркестре»<sup>132</sup>.

Завершив свою виолончельную сонату в 1934 году, Шостакович иногда включал ее в программу камерной музыки, например, в Архангельске 28 января 1936 года он и виолончелист В. Л. Кубацкий исполнили ее

---

<sup>128</sup> Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы / под общ. ред. С. В. Аксюка. М.: Сов. композитор, 1978. С. 40–41.

<sup>129</sup> Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / сост. и предисл. М. Яковлева. М.: Сов. композитор. С. 10.

<sup>130</sup> Там же. С. 10.

<sup>131</sup> Богданов-Березовский В. М. Статьи. Воспоминания. Письма. М.: Сов. композитор, 1978. С. 158.

<sup>132</sup> Цит. по: Волков С. Свидетельство Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Ч. 1 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://modernproblems.org.ru/memo/148-shostakovich1.html?start=6> (дата обращения: 01.05.2018).

в одном вечере с виолончельной сонатой С. В. Рахманинова. В тот же день Шостакович прочел статью в газете «Правда» «Сумбур вместо музыки» с несправедливой, примитивной и жестокой критикой его оперы «Леди Макбет Мценского уезда». После этого началась его травля, выразившаяся в том числе и в запрете выступать в качестве пианиста.

Только в 1938 году он возобновил концертную деятельность, исполнив в Ленинграде вместе с В. В. Софроницким сюиту для двух фортепиано. В этом же году в Ленинграде и в 1939 году в Москве виолончельные сонаты Э. Грига и С. В. Рахманинова исполнялись вместе с его собственной виолончельной сонатой (играл виолончелист А. Я. Феркельман, сын солиста Большого театра В. Р. Петрова и отец известного пианиста Н. А. Петрова).

В эти годы Шостакович все активнее включал в свои концерты новые ансамблевые сочинения, например, четыре романса на стихи Пушкина, ор. 46 для баса и фортепиано (завершены 2 января 1937 года) и Квintет, ор. 57 (завершен 14 сентября 1940 года). Д. М. Цыганов вспоминает: «В 1938 г. после успешного выступления первого квартета мы предложили Шостаковичу написать квинтет. Он был заинтересован и хотел принять участие в премьерe в качестве пианиста. Он выполнил свое обещание в 1940 г. Он привез квинтет, часть за частью, в Москву, показал нам эти части, а потом мы начали репетировать. Весной 1940 г., после выступления Квintета, мы записали его на радио. <...> Дмитрий Дмитриевич много раз говорил, что когда он сочинял произведение, то имел в виду конкретное исполнение и конкретного исполнителя. В какой-то степени, возможно, квинтет тоже покори́л наш квартет [квартет им. Бетховена. — *В. К.*]»<sup>133</sup>. В годы войны артисты квартета им. Бетховена часто исполняли этот квинтет с Шостаковичем-пианистом на радио, и за одну ночь (трансляция велась в прямом эфире на разные часовые пояса) могли сыграть его четыре-пять раз. Во время этих изнурительных выступлений были перерывы на час-полтора. Однако каждое повторное выступление было осуществлено Шостаковичем как первое, с большим энтузиазмом и без каких-либо признаков усталости<sup>134</sup>.

По мере накопления опыта Шостаковича как ансамблевого исполнителя и концертмейстера, он разрабатывал особую систему репетиций. Первый скрипач квартета им. Бетховена Д. Цыганов вспоминал: «Первым делом он исполнил свою новую пьесу на фортепиано из партитуры,

---

<sup>133</sup> Комментарий к пластинке № 5 из комплекта записей «Дмитрий Шостакович-пианист». М10-39073-80 (4 пластинки) (М.: Мелодия, 1976) к пластинке № 3 из комплекта записей «Дмитрий Шостакович-пианист». М10-39073-80 (4 пластинки). М.: Мелодия, 1976.

<sup>134</sup> См. об этом: Комментарий к пластинке № 5 из комплекта записей «Дмитрий Шостакович-пианист». М10-39073-80 (4 пластинки). М.: Мелодия, 1976.

затем он отдал нам ее партии и всегда просил не начинать играть без него»<sup>135</sup>. С. Хентова отмечает: «Шостакович часто просил пять-шесть репетиций с ансамблем, даже если пьеса уже была исполнена не раз»<sup>136</sup>. Она же пишет в другой книге о творчестве Д. Д. Шостаковича: «Репетиции обычно происходили с минимумом словесных объяснений и с акцентом на множество повторных выступлений, во время которых темп, динамика, баланс и другие тонкости будут найдены»<sup>137</sup>. Д. Могилевский, виолончелист квартета им. Глазунова, вспоминает исполнение квинтета Шостаковича ор. 57 с участием автора: «Мы, струнники, хотели „петь“ больше, играть эмоциональнее. Шостакович больше акцентировал внимание на структурных и двигательных элементах, добиваясь воздействия за счет ритмической точности. <...> Он требовал минимум вибрато. Быстрые темпы сами по себе исключали возможность эмоциональных преувеличений и „открытой“ кантилены струнных инструментов»<sup>138</sup>.

Во время эвакуации в Куйбышеве Шостакович работал на радио, исполняя свои произведения и сочинения других авторов. Были и публичные выступления, в которых он исполнил первый концерт для фортепиано с оркестром, фортепианные прелюдии, романсы ор. 46 на стихи А. С. Пушкина (с певцом А. И. Батуриным), квинтет ор. 57 (с квартетом им. Бетховена) и сонату для виолончели ор. 40 (с виолончелистом В. И. Матковским).

В июле 1942 года Шостакович отправился в Новосибирск. Это было опасно в военное время, но он очень хотел послушать свою седьмую симфонию в исполнении любимого оркестра Ленинградской филармонии под управлением Е. Мравинского (оркестр был эвакуирован в Новосибирск). Там же, в Новосибирске, Шостакович дал камерный концерт, исполнив свой квинтет (с квартетом им. Глазунова) и песенный цикл на стихи А. С. Пушкина ор. 46 (с певцом В. П. Аркановым).

6 июня 1943 года в малом зале Московской консерватории в исполнении автора прозвучала вторая фортепианная соната Шостаковича. Мария Юдина была одной из первых исполнительниц, сразу оценивших новое сочинение и включивших его в свой репертуар. В том же концерте Шостакович выступил в качестве концертмейстера, представив шесть романсов на стихи английских поэтов ор. 62 с певцом Е. Б. Флаксом.

Первое исполнение второго фортепианного трио прошло 14 ноября 1944 года в Большом зале Ленинградской филармонии в составе: Д. Цы-

---

<sup>135</sup> Цыганов Д. Полвека вместе // Советская музыка. 1976, сентябрь. № 9.

<sup>136</sup> Хентова С. М. Шостакович-пианист. Л.: Музыка, 1964. С. 76.

<sup>137</sup> Хентова С. М. Молодые годы Шостаковича: в 2 кн. Кн. 1. Л.: Сов. композитор, 1975. С. 208–209.

<sup>138</sup> Там же. С. 209.

ганов (скрипка), С. Ширинский (виолончель), Д. Шостакович (фортепиано). В эти годы Шостакович исполнял на фортепиано в четыре руки свои новые симфонические и камерные сочинения. Например, он сыграл переложение седьмой и восьмой симфоний для двух фортепиано с Л. Обориным, девятую симфонию он исполнил вместе с С. Рихтером.

Свою первую аудиозапись Д. Д. Шостакович осуществил в 1945 году, исполнив фортепианный квинтет.

В 1946 году он также записал свою виолончельную сонату ор. 40 с виолончелистом Д. Шафраном для радиопередачи. Значительно позже, в 1980 году, эта запись была выпущена на пластинке. Музыковед И. М. Ямпольский пишет: «Мягкая, поэтичная игра Шафрана и чеканная, подчеркнута ритмическая манера игры Шостаковича, контрастируя, создают динамические и тембровые светотени, рельефно вычерчивая оригинальную звуковую перспективу»<sup>139</sup>.

В мае 1947 года его исполнение второго фортепианного трио совместно со скрипачом Д. Ф. Ойстрахом и чешским виолончелистом М. Садло было записано во время фестиваля «Пражская весна». Во время проведения этого же фестиваля Шостакович исполнил свою вторую фортепианную сонату и квинтет. Э. Тавастшерна, присутствовавший на этом событии, написал: «Тон фортепиано многое говорит об исполнителе. Игра Шостаковича создает образ движения: как рисунок карандашом, больше склоняясь к линейному развитию, чем к вертикали. <...> Игра Шостаковича уходит корнями в симфоническую концепцию»<sup>140</sup>.

В июле 1950 года Шостаковича отправился в Лейпциг на празднование двухсотлетия И. С. Баха. Там он принял участие в исполнении концерта для трех фортепиано с оркестром ре минор И. С. Баха, причем он играл без подготовки вместо М. Юдиной, которая повредила палец и не могла выступать.

Композитор М. С. Вайнберг вспоминал: «С 1943 г. мы играли много классической музыки в четыре руки. Мы играли для себя Моцарта и Гайдна, Малера и Стравинского. Дмитрий Дмитриевич сделал много переложений своих и других композиторских произведений для двух фортепиано и использовал их в своих классах консерватории для своих учеников-композиторов. В 1947 г. он предложил мне публично исполнить его четвертую симфонию. Позже он переложил свои 24 прелюдии и фуги для двух фортепиано, которые мы часто исполняли. В 1953 г. он переложил свою новую десятую симфонию для двух фортепиано, мы играли ее в Ленинграде для Е. Мравинского перед премьерой. В записи

<sup>139</sup> Комментарий к пластинке № 3 из комплекта записей «Дмитрий Шостакович-пианист». М10-39073-80 (4 пластинки). М.: Мелодия, 1976.

<sup>140</sup> Д. Шостакович. Статьи и материалы / сост. и ред. Г. Шнейерсон. М.: Сов. композитор, 1976. С. 285–286.

[десятой симфонии. — *В. К.*] я играю партию „сопрано“, а партию „баса“ — Шостакович»<sup>141</sup>.

В 1955 г. Шостакович записал свой цикл песен «Из еврейской народной поэзии» с участием Н. Л. Дорлиак, З. А. Долухановой, А. Д. Масленникова; виолончельную сонату с М. Л. Ростроповичем и квинтет с квинтетом им. Бетховена. Д. М. Цыганов пишет: «Позже мы сделали новую запись [квинтета. — *В. К.*] на диске. <...> Этот рекорд был удостоен „Гран-При“ в Париже <...> Запись квинтета производилась в три сессии. Сначала мы записали прелюдию и фугу. На следующий день мы записали только скерцо, а затем две последних части»<sup>142</sup>. В 1956 году Шостакович записал Концертино для двух фортепиано ор. 94 с сыном Максимом и четыре прелюдии в версии для скрипки и фортепиано ор. 34 № 10, 15, 16 и 24 с Л. Коганом.

В январе 1958 году в Софии (Болгария) Шостакович исполнил свой второй концерт для фортепиано с оркестром и квинтет с квинтетом им. Бетховена.

1958 год стал последним годом выступлений Шостаковича в качестве солиста. После этого он редко появлялся на концертной эстраде и только в качестве концертмейстера и артиста ансамбля. Например, в феврале 1964 года он сыграл интермеццо из фортепианного квинтета в Горьком во время проведения фестиваля своей музыки.

28 мая 1966 года в Ленинграде состоялся концерт, посвященный шестидесятилетию Шостаковича, в котором он выступил как концертмейстер с певцами Е. Е. Нестеренко и Г. П. Вишневской, которая писала: «Я выступала с Шостаковичем единственный раз в жизни. Это было на концерте в его честь в малом зале Ленинградской филармонии. Он был великолепным пианистом. <...> На том же концерте перед выходом он не только нервничал, а просто боялся. Боялся, что в какой-то момент при публике откажут руки... За кулисами он буквально метался, не находя себе места. <...> Концерт прошел блестяще, успех был невероятный. Ни до того, ни после не видала я Шостаковича таким вдруг раскрепощенным и радостно-возбужденным. <...> А той же ночью у него случился инфаркт, и он несколько месяцев лежал в больнице»<sup>143</sup>. В. М. Богданов-Березовский писал об этом концерте: «<...> фортепианный аккомпанемент Шостаковича в „Предисловии к Полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия“ (для баса и форте-

<sup>141</sup> Комментарий к пластинке № 5 из комплекта записей «Дмитрий Шостакович-пианист». М10-39073-80 (4 пластинки). М.: Мелодия, 1976.

<sup>142</sup> Цит. по: Хентова С. М. Шостакович-пианист. Л.: Музыка, 1964. С. 5–6.

<sup>143</sup> Цит. по: Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/182464> (дата обращения: 01.05.2018).



пиано, соч. 123), „Пяти романсов на слова из журнала «Крокодил»“ (соч. 121), романсе на LXVI сонет Шекспира, арии из „Катерины Измайловой“ и „Пяти сатир“ на стихи Саша Черного” поражают воображение своим остротой визуальными образами и звуковыми характеристиками<sup>144</sup>. Этот концерт стал последним публичным выступлением Шостаковича в качестве пианиста.

Последняя запись выступления Д. Д. Шостаковича была сделана позже, в 1968 году «<...> Я писал музыку — на этот раз скрипичную сонату. Я ужасно хотел закончить его к шестидесятилетию Давида Ойстраха, которое было в сентябре. Я намеревался связать его розовой лентой и подарить ему. Но, увы, было слишком поздно. Мне потребовалось три месяца, чтобы сочинить сонату, и я только что ее закончил. В данный момент Ойстрах находится в турне, но как только он вернется в Москву, я надеюсь, что он выучит сонату и даст свое первое исполнение»<sup>145</sup>. Когда Д. Ф. Ойстрах вернулся в Москву, ему не терпелось узнать новую скрипичную сонату Д. Д. Шостаковича. Скрипичная соната была исполнена в доме Шостаковича Ойстрахом вместе с композитором для близкого круга родственников и друзей Шостаковича и была осуществлена любительская запись невысокого качества. Но даже она дает нам возможность убедиться в исключительных профессиональных качествах Шостаковича-пианиста, не утраченных с годами: огромная эмоциональная сила, стальной ритм и прекрасная подвижность пальцев.

Даже те исполнители, которым посчастливилось работать в тесном контакте с композитором, говорили, что ему, так же как и С. В. Рахманинову, не нравилось давать объяснения относительно интерпретации своих произведений. Г. Вишневецкая, с которой Д. Д. Шостакович работал над программой из собственных сочинений и партией Катерины Измайловой из оперы «Леди Макбет Мценского уезда», пишет: «Шостакович не любил говорить о своих сочинениях и никогда не объяснял исполнителям значение, смысл тех или иных музыкальных фраз, будто боялся слов, боялся, что слова могут разрушить его внутреннее музыкальное видение. Он всегда предоставлял право артистам интерпретировать его сочинения, но тем большая ответственность ложилась на их плечи»<sup>146</sup>.

**Георгий Васильевич Свиридов** (1915–1998) — композитор, работал и выступал как концертмейстер с певцами А. Ведерниковым, Е. Нестеренко,

---

<sup>144</sup> Цит. по: Д. Шостакович. Статьи и материалы / сост. и ред. Г. Шнеерсон. М.: Сов. композитор, 1976. С. 147.

<sup>145</sup> Шостакович Д. Д. Музыка, рожденная сегодня // Литературная газета. 1968, 2 декабря.

<sup>146</sup> Вишневецкая Г. Галина [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://profilib.net/chtenie/85183/galina-vishnevskaya-galina-76.php> (дата обращения: 01.05.2018).

Е. Образцовой, И. Архиповой и др. В 1932–1936 годах учился в Центральном музыкальном театре Ленинграда по классу фортепиано у знаменитого органиста, пианиста и музыковеда И. А. Браудо, по классу композиции у М. А. Юдина, а в Ленинградской консерватории по классу композиции у П. Б. Рязанова и Д. Д. Шостаковича. В качестве концертмейстера Свиридов исполнял не только собственные вокальные произведения, но и романсы других композиторов: «Свиридов садится за рояль как бы в качестве простого аккомпаниатора, сопровождает исполнение не только своих произведений, но и романсов Глинки и Мусоргского. Но я не случайно сказал „как бы“. Это — не простой аккомпанемент. Конечно, Свиридов не берется транскрибировать классиков. Сдержанный Ведерников и очень точный Свиридов трактуют Мусоргского — по Мусоргскому, а Глинку — по Глинке. И еще — того и другого — в соответствии с духом их и нашего времени. Свиридов смотрит на музыкальное наследие великих предшественников через призму своего творческого опыта»<sup>147</sup>.

Изучая различные материалы — критические статьи, воспоминания певцов, с которыми работал Свиридов, его дневники и т. д., можно сделать вывод, что сотрудничать с ним было крайне непросто. Часто он давал противоречивые советы в довольно грубой форме, был достаточно авторитарен. Его отношение к поэтическому тексту («Я же пристрастен к слову как начал начал, сокровенной сущности жизни и мира»<sup>148</sup>) иногда переходило «рамки дозволенного» во время его концертных выступлений с певцами. И. А. Архипова вспоминала, что на одном из их совместных концертов она перепутала слова в романсе и попыталась выйти из положения, заменяя слова, подходящие по смыслу. Свиридов же, вместо того чтобы шепотом подсказать верный текст (что является устоявшейся практикой для пианиста-концертмейстера в подобных ситуациях), остановил игру и сказал вслух: «Ты слова перепутала»<sup>149</sup>. Остается только посочувствовать певице, которая испытала в этот момент не только стресс от забытого текста, но и от отсутствия подсознательно ожидаемой поддержки от концертмейстера. На наш взгляд, неприемлемой является ситуация, при которой концертмейстер во время выступления демонстрирует солисту и зрителям, как надо исполнять сочинение. Если пианиста не устраивает его сценический партнер, то от него следует отказаться или сделать все возможное во время подготовки программы, чтобы он был максимально готов к выступлению. Конечно же, на сцене не нужно травмировать солиста никакими комментариями, тем более — останавливать исполнение произведения.

<sup>147</sup> Касымов А. Композитор за роялем // Вечерняя Уфа. 1974, 10 июня.

<sup>148</sup> Свиридов Г. В. Музыка как судьба. М.: Молодая гвардия, 2002. С. 58.

<sup>149</sup> Цит. по: Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / ред. А. В. Петров. М.: Молодая гвардия, 2006. С. 181.

Еще одной неоднозначной чертой Свиридова-концертмейстера была любовь к импровизации во время сценического выступления с певцами. В. И. Пьявко пишет: «пианист он прекрасный, но непрестанно импровизирующий»<sup>150</sup>. И если для исполнителя барочной музыки такая ситуация не вызвала бы никаких проблем (наоборот, владение импровизацией является обязательным навыком), то для отечественного оперного и концертно-камерного певца, ориентированного на исполнение музыки, раз и навсегда зафиксированной в нотах, такое положение было крайне затруднительным. Отметим, что в фортепианно-исполнительской практике отечественных композиторов существует традиция импровизировать во время концертных выступлений и даже студийных записей, но это касается только своих сочинений, написанных для фортепиано-соло. Возможно, Г. В. Свиридов был своеобразным первооткрывателем новой исполнительской традиции, но она не принесла положительных художественных результатов.

С другой стороны, воспоминания А. Ф. Ведерникова о Свиридове-концертмейстере полны восторженного пафоса, причем не только над авторскими сочинениями, но и для романсов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина, М. П. Мусоргского. Вокальный цикл последнего — «Песни и пляски смерти» — Ведерников и Свиридов исполнили на протяжении многих лет, при этом певца не уставала поражать партия фортепиано, которую Георгий Васильевич не просто играл, а исполнял, раскрывая драматургический смысл. Но и в их творческих отношениях не все было гладко, особенно когда пианист «навязывал свое понимание музыки и никому не доверял: „Делайте так, и все!“ <...> он мог во время репетиции и голос повысить, и обидеть»<sup>151</sup>.

Столь же неоднозначно и исполнение Свиридовым фортепианных партий романсов. Даже в рамках одного концерта они могли быть как высочайшего качества, так и совсем никуда негодными. Например, в концерте, состоявшемся 25 апреля 1983 года в Большом зале Московской консерватории Г. В. Свиридовым и Е. В. Образцовой была исполнена вокальная поэма «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина. Наряду с совершенными трактовками, в номере «О Родина, счастливый и неисходный час!» Свиридов не смог попасть в огромное количество нужных нот (особенно в партии левой руки).

Все это говорит о том, что «композиторское начало», подразумевающее свободу творческого самовыражения и не терпящего «внешних влияний», брали верх в исполнительской деятельности Свиридова-концертмейстера, а его исполнительская манера была близка традициям отечественной фортепианной школы начала XX века.

---

<sup>150</sup> Там же. С. 182.

<sup>151</sup> Там же. С. 113.

Теперь рассмотрим концертмейстерскую деятельность некоторых выдающихся отечественных пианистов.

**Александр Борисович Гольденвейзер (1875–1961)** — пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля, публицист, музыкальный критик, общественный деятель, доктор искусствоведения, народный артист СССР, профессор Московской консерватории. А. Б. Гольденвейзер известен прежде всего как сольный исполнитель и основоположник одной из самых ярких фортепианных школ современности, но его активная концертмейстерская и камерно-ансамблевая деятельность до сих пор остается неизученной. Он сотрудничал с огромным количеством известных певцов и инструменталистов, среди которых: певцы — А. Кругликова, Н. Райский, Г. Виноградов, П. Чекин, Н. Чубенко, Н. Роменский, З. Гайдай, А. Орфёнов, Ф. Петрова, Н. Рождественская, Г. Тиц, Е. Шумская и др.; инструменталисты — Э. Изаи (скрипка), Д. Ойстрах (скрипка), Л. Коган (скрипка), С. Кнушевицкий (виолончель), выступал с квинтетом им. Бетховена, играл в составе Московского трио с Д. Крейнером (скрипка), Г. Эрлихом (виолончель), в фортепианном ансамбле с С. В. Рахманиновым и Н. К. Метнером.

Немаловажным фактором становления Гольденвейзера-концертмейстера было его обучение в Московской консерватории по классу камерного ансамбля у выдающегося пианиста и дирижера В. И. Сафонова, который также был руководителем студенческого хора, в котором Гольденвейзер, по его собственным воспоминаниям, не пел по причине отсутствия вокальных данных, а исполнял партии фортепианного сопровождения<sup>152</sup>.

В начале своей артистической и педагогической карьеры он работал в Московской консерватории концертмейстером в классе сольного пения профессора Е. А. Лавровской и в классе скрипки профессора И. В. Гржимали.

Александр Борисович обладал исключительными навыками чтения с листа, позволяющими с легкостью играть незнакомый нотный текст сразу в художественной интерпретации, что делало его незаменимым и востребованным концертмейстером<sup>153</sup>. Например, на одном из концертов в Ясной Поляне в присутствии Л. Н. Толстого А. Б. Гольденвейзер выступал в качестве концертмейстера, играя с листа известной певице М. А. Олениной романсы и песни Р. Шумана, Ф. Шуберта и М. П. Мусоргского. Позднее Оленина с большой радостью вспоминала этот концерт и последующие творческие встречи с Гольденвейзером<sup>154</sup>.

<sup>152</sup> См. об этом: Гольденвейзер А. Б. Воспоминания. М.: Дека-ВС, 2009. С. 183.

<sup>153</sup> См. подробнее: Алексеев А. Д. Жизнь музыканта // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / под ред. Д. Д. Благого. М.: Сов. композитор, 1969. С. 10.

<sup>154</sup> См. подробнее: Туманов А. Н. Жизнь и творчество М. А. Олениной-д'Альгейм. «Она и музыка, и слово...». М.: Музыка, 1995. С. 129–133.

Певица Е. Д. Кругликова вспоминала об их совместной работе: «Это было подлинное слияние с музыкой, мы понимали друг друга без слов — Александр Борисович мало говорил на занятиях, он помогал своим исполнением, чувствовал мои намерения»<sup>155</sup>.

А. Б. Гольденвейзер одним из первых стал практиковать в классе специального фортепиано педагогическое исполнение оркестровых партий, изучаемых со студентами концертов за вторым инструментом (как правило, раньше эту партию исполнял пианист, обучающийся на старших курсах), а также выступал в этой роли в концертах. Так, 9 апреля 1953 года им была сыграна за вторым роялем сложнейшая оркестровая партия всех пяти концертов для фортепиано с оркестром С. В. Рахманинова (четыре концерта и Рапсодия на тему Паганини) в исполнении студентов своего класса (М. Чхеидзе, Д. Башкирова, Л. Бермана, Д. Благого, Д. Паперно). Не менее серьезные требования предъявлял Гольденвейзер к знанию студентами оркестровой партии фортепианных концертов. М. С. Лебензон пишет: «Будучи ученицей 5-го класса, я принесла на урок концерт Моцарта № 22. Александр Борисович попросил меня сыграть на память аккомпанемент очередного tutti и был очень удивлен, когда я сыграла только одну мелодию. По этому поводу он привел слова А. Рубинштейна: „Это все равно что выучить в сонате партию только одной руки“»<sup>156</sup>.

Также в классе специального фортепиано Гольденвейзер давал задания на транспонирование. В. В. Нечаев, будущий профессор Московской консерватории, во время обучения в его классе получил задание выучить двенадцать этюдов Ф. Шопена и уметь играть каждый из них в двенадцати различных тональностях, что «очень пригодилось, когда приходилось выступать в разных концертах, где надо было, скажем, „Весенние воды“ Рахманинова аккомпанировать то Валерии Владимировне Барсовой на тон выше, то Надежде Андреевне Обуховой на тон ниже»<sup>157</sup>.

Не менее пристально относился к пианистам-концертмейстерам Гольденвейзер-критик, отмечая общий успех выступления от качественного фортепианного сопровождения. Так, в критической статье на гастрольные выступления Ж. Тибо по городам СССР, состоявшиеся в 1936 году, он писал: «Пианист Тассо Янопуло, исполняющий в концертах Тибо партию фортепиано, не возвышается над уровнем доброкачественного

---

<sup>155</sup> Цит. по: Левинсон Л. Из воспоминаний об учителе-друге // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / под ред. Д. Д. Благого. М.: Советский композитор, 1969. С. 377.

<sup>156</sup> Лебензон М. Он был, прежде всего, человеком чести // Наставник: А. Б. Гольденвейзер глазами современников / под ред. Л. Тумаринсона. М.: Серебряные нити, 2014. С. 240.

<sup>157</sup> В классе Гольденвейзера / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. М.: Музыка, 1986. С. 209.

аккомпаниатора-ремесленника»<sup>158</sup>. Обратим внимание, что сама дефиниция «аккомпаниатор» в данном случае использована Гольденвейзером в негативном ключе, что еще раз подтверждает наше мнение о необходимости понимания различий между аккомпаниатором и концертмейстером. Не пропускал мимо Гольденвейзер и качественную работу концертмейстеров. Так, на первом Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей (Москва, 1937) уровень концертмейстерской работы С. Б. Вакман был отмечен им как «исключительное художественное мастерство»<sup>159</sup>. Оценивая выступление 25 мая 1937 года в Большом зале Московской консерватории лауреатов Международного конкурса скрипачей имени Э. Изаи, состоявшемся в Брюсселе в 1937 году, А. Б. Гольденвейзер писал: «Следует особенно отметить превосходное исполнение фортепианной партии А. Б. Дьяковым. <...> Он доставил своим исполнением фортепианного сопровождения подлинное художественное наслаждение»<sup>160</sup>.

Особые творческие и человеческие отношения связывали А. Б. Гольденвейзера с Н. К. Метнером и С. В. Рахманиновым. Н. К. Метнер, А. Ф. Гедике (двоюродный брат Н. К. Метнера) и А. Б. Гольденвейзер участвовали в Третьем международном конкурсе имени А. Г. Рубинштейна, который состоялся в 1900 году в Вене. Тогда же Гольденвейзер стал поклонником и исполнителем (в том числе и первым) произведений Метнера — фортепианных, вокальных и камерно-инструментальных. Выступая с его сочинениями в качестве концертмейстера преимущественно с Н. Г. Райским — певцом, с которым на протяжении многих лет работал сам Метнер, Гольденвейзер, по воспоминаниям современников, воплощал драматургический замысел, при этом никогда не доминировал над солистом, давая ему реализовать свою собственную творческую волю<sup>161</sup>.

С С. В. Рахманиновым А. Б. Гольденвейзер познакомился в 1889 году, когда Сергей Васильевич поступил в класс специального фортепиано своего двоюродного брата А. И. Зилоти, у которого учился и Александр Борисович. Он был первым исполнителем его Элегического трио соль минор 19 октября 1945 года в ансамбле с Д. Цыгановым (скрипка) и С. Ширинским (виолончель) (при жизни Рахманинова оно публично не исполнялось, а ноты долгое время считались утерянными). Вторая сюита для двух фортепиано ор. 17 была написана Рахманиновым в 1901 году и исполнена автором и Гольденвейзером, которому она и посвящена.

<sup>158</sup> Гольденвейзер А. Б. Концерты Жака Тибо // Известия. 1936, 5 апреля.

<sup>159</sup> Гольденвейзер А. Б. О конкурсе и лауреатах // Известия. 1937, 24 октября.

<sup>160</sup> Гольденвейзер А. Б. Концерт лауреатов // Известия. 1937, 24 октября.

<sup>161</sup> См. подробнее: Левинсон Л. Из воспоминаний об учителе-друге // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / под ред. Д. Д. Благого. М.: Сов. композитор, 1969. С. 377.

Также Александр Борисович неоднократно исполнял в качестве концертмейстера его романсы.

**Мария Вениаминовна Юдина** (1899–1970) — пианистка, концертмейстер, артистка камерного ансамбля, заслуженная артистка РСФСР (1969), в 1921–1930 годах преподавала специальное фортепиано в Петроградской (Ленинградской) консерватории, в 1932–1934 годах в аспирантуре Тбилисской консерватории, в 1936–1951 годах была профессором Московской консерватории (в 1936–1946-м вела специальное фортепиано, в 1937–1951-м — камерное пение). В 1944–1960 годах — профессор кафедры камерного ансамбля, квартета и концертмейстерской подготовки музыкально-педагогического института им. Гнесиных; выступала в камерных ансамблях с квартетом им. Бетховена, квартетом им. А. Глазунова; с певцами: К. Дорлиак, С. Мигаем, С. Акимовой, Л. Давыдовой и др. М. В. Юдина на протяжении всей своей творческой деятельности уделяла огромное внимание камерно-ансамблевому и концертмейстерскому исполнительству. Она является одной из первой исполнительниц в СССР ряда ансамблевых сочинений И. Ф. Стравинского («Свадебки» (участие в первом исполнении), 1923), концертного дуэта для скрипки и фортепиано (1932), концерта для двух фортепиано (1935), фортепианного дуэта «Цирковая полька для слоненка» (1942), сонаты для двух фортепиано (1944), септета (1953)), П. Хиндемита (сонаты для флейты и фортепиано (1937), сонаты для валторны и фортепиано № 1 (1939), сонаты для кларнета и фортепиано (1939), сонаты для тромбона и фортепиано (1941), сонаты для двух фортепиано C-dur (1942), сонаты для контрабаса и фортепиано (1949)).

Об отношении Юдиной к концертмейстерской деятельности вспоминает М. В. Алпатов: «Когда она садилась за инструмент, было ясно, что она служила чему-то подлинному и высокому. Она продолжала служить этому и тогда, когда требовалось всего лишь аккомпанировать „девушкам“, ее ученицам. На этих ученических концертах она была не менее великолепно, чем на своих сольных выступлениях»<sup>162</sup>.

С 1930 года и до конца жизни М. В. Юдина выступала в составе квартета им. Бетховена, дав ровно 100 концертов. Активно сотрудничала с певцом С. Мигаем, с которым были даны концерты в Малом зале Московской консерватории 18 января и 31 мая 1942 года. В первом концерте, помимо исполнения романсов русских композиторов, М. Юдина играла квинтеты А. П. Бородина и Д. Д. Шостаковича и секстет М. И. Глинки. Во втором, целиком посвященном творчеству П. И. Чайковского, прозвучали его романсы и трио с Д. Цыгановым (скрипка) и С. Ширинским

---

<sup>162</sup> Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы / под общ. ред. С. В. Аксюка. М.: Сов. композитор, 1978. С. 124.

(виолончель). Последнее публичное выступление Марии Вениаминовны тоже было в составе камерного ансамбля: 18 мая 1969 года в Малом зале Московской консерватории было исполнено фортепианное трио И. Брамса.

М. В. Юдина, человек глубоко верующий, рассуждала о концертмейстерском искусстве в русле христианского учения: «Здесь определенно присутствует женственная стихия подчинения солисту. Я, кажется, понимаю тайную пружину, психологический корень своего обожания вокалистки — именно подчинение, т. е. блаженство, отдых и растворение. Это, разумеется, лишь частица всей суммы причин, почему я не могу жить без этой стихии»<sup>163</sup>. А в письме от 25 марта 1930 года к своему учителю по петербургской (петроградской) консерватории Л. В. Николаеву она писала: «Глубокоуважаемый Леонид Владимирович! Должна принести Тебе чрезвычайное извинение и отказаться от участия сегодня [речь идет о концерте учеников класса Л. В. Николаева 25 марта 1930 года. — *В. К.*], ибо мое время после Klavierabende [сольный концерт М. В. Юдиной в большом зале Ленинградской филармонии 9 марта 1930 года. — *В. К.*] сложилось так, что я и не присела к роялю, кроме как для сложных аккомпанементов к концерту К. Н. Дорлиак и для зачета. <...> В обоих этих случаях я незаменима, следовательно, естественно, я к ним больше готовилась, ибо в Твоем концерте я вполне могу выпасть, ибо там музыки больше, чем может человек воспринять за один вечер <...>»<sup>164</sup>. Этот фрагмент письма лишний раз подчеркивает, что Юдина со всей серьезностью относилась к подготовке выступлений в качестве концертмейстера и даже смогла отказать своему профессору по специальному фортепиано в участии в концерте его выпускников, исполнив ранее данное обещание выступить в вечере К. Н. Дорлиак.

Будучи преподавателем камерного пения в ГМПИ им. Гнесиных, Юдина активно готовила со студентами монопрограммы, посвященные разным темам («Ф. Шуберт»; «И.-С. Бах»; «Л. ван Бетховен и М. П. Мусоргский»; «А. С. Пушкин в русской музыке»; «М. Ю. Лермонтов в русской музыке»; «Романсы советских композиторов»; «Баллада»; «Обработки народных песен» и др.) с неизменным участием Марии Вениаминовны в качестве концертмейстера. Выступления проходили не только в гнесинском институте, но и на других площадках — музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки, доме-музее П. И. Чайковского в Клинку, музее А. Н. Скрябина, Большом зале Московской консерватории и др. Недовольная качеством имеющихся переводов песен Ф. Шуберта с немецкого на русский язык, Юдина пришла к выводу о необходимости их

<sup>163</sup> Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы / под общ. ред. С. В. Аксюка. М.: Сов. композитор, 1978. С. 305.

<sup>164</sup> Там же. С. 318.



переработки: «Так постепенно и кристаллизовалась необходимость издать сборник песен [Шуберта. — *В. К.*], где не только музыка сама выше всяких похвал и оценок, но и текст. Естественно, я и обратилась к дорогому Борису Леонидовичу Пастернаку, с кем имела счастье, великое счастье состоять в пожизненной дружбе»<sup>165</sup>, — и это несмотря на его опальное положение в то время. Б. Л. Пастернак ответил положительно.

Пастернаком в короткие сроки были переведены три текста шубертовских песен: «Миньона», «Король в Фуле» и «Песнь арфиста» («Подойду к дверям с котомкой, кротко всякий дар приму...»).

Переводы текстов песен Шуберта по просьбе Юдиной были также осуществлены Н. А. Заболоцким. Работа растянулась не на один год. Поэт не вполне владел немецким языком и не имел хоть какого-нибудь музыкально-теоретического образования, поэтому Марии Вениаминовне пришлось взять на себя написание нескольких вариантов подстрочного перевода и объяснить Заболоцкому метроритмическую, агогическую структуру музыки, особенности эквиритмического перевода. В конечном счете им было сделано восемь переводов текстов песен — «Прощание Гектора», «Плач Кольмы», «Свидание и разлука», «Песнь старца», «Рыцарь Тоггенбург», «Вторая песнь Эллен», «Порука» и «Славься, воин, кончен бой!»: «<...> „Рыцарь Тоггенбург“ (Шиллер) не вошел в сборник Шуберта в основном по своей протяженности. Также не вошла „Порука“ (Шиллер), а затем „2-я песнь Эллен“ из поэмы „Дева озер“ (Вальтер Скотт) также была отвергнута, ибо начинается словами: „Славься, воин, кончен бой!“ (Какой воин? Какой бой?) — и эту дивную песню шотландской доисторической эпохи тоже отбросили»<sup>166</sup>. Как несправедливо была отбракована по мнимой идеологической причине и просто из экономии бумаги и краски кропотливая и нужная работа двух выдающихся художников — Юдиной и Заболоцкого (попутно заметим, что по недальновидной причине — руководство звукозаписывающих фирм США посчитало такой проект экономически невыгодным — было отказано С. В. Рахманинову и Ф. И. Шаляпину в создании серии записей вокальной музыки в их совместном исполнении)! Тем не менее позднее неизданные песни Шуберта в переводе Заболоцкого были исполнены студентами класса камерного пения Юдиной в ее же сопровождении. Такая нацеленность М. В. Юдиной-концертмейстера и педагога на достижение наилучшего художественного варианта путем долгой, кропотливой, многолетней работы не может не восхищать и должна быть примером для любого пианиста-концертмейстера.

<sup>165</sup> Там же. С. 260.

<sup>166</sup> Там же. С. 265.

**Григорий Романович Гинзбург (1904–1961)** — пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля, заслуженный деятель искусств РСФСР (1946), профессор Московской консерватории, приемный сын А. Б. Гольденвейзера, его ученик. Как музыкант-ансамблист преимущественно выступал с певцами. Так же как и А. Б. Гольденвейзер, Г. Р. Гинзбург в 1930-е гг. тесно сотрудничал с Н. Г. Райским, с которым им был подготовлен ряд монопрограмм из вокальных сочинений М. И. Глинки, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Листа и др. Ученица Гинзбурга М. О. Камоева вспоминает: «Вероятно, мало кому известно, что в одном из концертов в 1932 году Г. Р. Гинзбург выступил в Малом зале Тбилисской консерватории вместе с Н. Г. Райским как аккомпаниатор. Я до сих пор не могу забыть этого удивительного вечера. Программа состояла из редко исполнявшихся в то время и весьма интересных вокальных произведений. В нее входили сочинения итальянских и испанских композиторов, в том числе испанские песни Мануэля де Фальи. Я особо выделяю эти песни, потому что никогда, ни до, ни после этого концерта, не слышала такого великолепного фортепианного сопровождения. Трудно передать словами впечатление от прекрасного ансамбля, который составили певец и пианист. Собственно, фортепианное сопровождение нельзя было назвать здесь аккомпанементом: это была партия, равноценная вокальной, слившаяся с ней в одно целое, как в отношении художественного образа, так и в отношении звучания. <...> Этот же концерт явился поворотом в моей жизни, укрепив во мне решение серьезно заняться сложной и увлекательной профессией. Я поняла, что настоящее художественное фортепианное сопровождение требует от пианиста-аккомпаниатора тех же качеств, которые необходимы пианисту-солисту — красивого звука, отточенной техники, умения слушать своего партнера»<sup>167</sup>.

Ведя педагогическую работу в Московской консерватории, Григорий Романович продолжил гольденвейзерскую традицию исполнения в классе за вторым роялем оркестровой партии фортепианных концертов, изучаемых студентами. Его владение оркестровыми тембрами на рояле восхищало учеников и слушателей, присутствовавших на концертах, в которых оркестровые сочинения для фортепиано исполнялось в транскрипции для двух роялей: «В нашу учебную программу входило несколько фортепианных концертов. Когда фортепианная партия бывала выучена, Григорий Романович сам играл оркестровую на втором рояле, и его аккомпанемент заставлял нас сильно подтягиваться. Он великолепно

<sup>167</sup> Камоева М. К. О музыканте и человеке. Страницы памяти // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. 2-е изд. М.: Музыка, 2015. С. 283.

выделял нужные оркестровые краски и так воспроизводил различные инструментальные тембры, что впоследствии, когда мне приходилось играть эти концерты с оркестром, было легко ориентироваться в общем звучании и в ансамбле»<sup>168</sup>.

В последнее десятилетие своей жизни Гинзбург активно сотрудничал с камерной певицей Н. И. Суховицкой. Л. М. Живов вспоминает: «В этих концертах проявилась необыкновенная чуткость Гинзбурга к поэтическому слову, лирический настрой пианиста и огромная ансамблевая культура. До сих пор живут в памяти многие артистические откровения. Например, „Не искушай“ Глинки, где фортепиано вместе с голосом увлекало страстным порывом, вызывая восторг аудитории. А какая звучность была найдена в „Жаворонке“, пианистические фигуры словно обволакивали печальную мелодию, создавая настроенные элегической грусти. А сказочно прекрасное, изысканное звучание в романсах „Как сладко с тобою мне быть“ и „Баркарола“ свидетельствовало о самой высокой степени лирического постижения глинкинского мира. В мазурке „К ней“, наоборот, поражало точное ощущение формы; упругий ритм и чарующее изящество фортепианной партии составляли ту основу, на которой певице легко было рисовать портрет капризной героини. Если романсы Глинки пленяли незатейливой простотой и непосредственностью лирического высказывания, то в романсах Метнера с их развернутой фортепианной партией на первый план выступали картинность, романтическая приподнятость, широта дыхания. Трудно представить себе более совершенное воспроизведение мрачного колорита „Вальса“ Метнера („Давно ль под волшебные звуки“), где легкая грация танцевального ритма в эпизодах воспоминания органично чередовалась с сосредоточенностью хорального звучания. Поистине неповторимым было и исполнение „Ночного зефира“, в котором острая, „щипковая“ фактура аккомпанемента была напоена зноем и тревогой. А как забыть почти ирреальные пассажи фортепиано, создающие полумистический фон шубертовского „Города“, или свободно льющееся мягкое и волнистое звучание шубертовской „Баркаролы“. Можно было бы привести много примеров исполнительских находок в гинзбургском аккомпанемента: тут и красочная „колокольная“ звучность романса Чайковского „На нивы желтые“, и чарующая нега его „Колыбельной“, и тончайший, филигранно отточенный звуковой колорит листовских песен „Как дух Лауры“, „Мальчик-рыбак“, и драматическая картина бури в „Лорелее“. Но всего не перечислишь. Просто, слушая сегодня многие творения вокальной лирики в исполнении наших известных певцов, думаешь, насколько больше они могли бы

---

<sup>168</sup> Там же. С. 284.

выразить своим пением, если бы за роялем сидел такой художник, как Григорий Романович Гинзбург»<sup>169</sup>.

**Яков Владимирович Флиер** (1912–1977) — пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля, народный артист СССР (1966), профессор Московской консерватории. Выступал в составе камерного ансамбля с Д. Ф. Ойстрахом, в фортепианном ансамбле с Э. Г. Гилельсом, в качестве концертмейстера с И. К. Архиповой, В. А. Давыдовой и др.

Я. В. Флиер, музыкант огромной эрудиции, был неравнодушен и к вокальному творчеству. Е. Б. Долинская вспоминает: «Одно из моих ярчайших впечатлений детства — это то, как я попала в дом Флиера. Он не сидел за инструментом в этот момент. Нет. Он слушал оперу — „Богему“ Пуччини. Он обожал оперу, коллекционировал оперные пластинки, и не было для него лучшего презента, чем привезти или подарить ему какую-нибудь уникальную оперную запись. Ниогда не прощу себе то, что я позволила себе в том далеком детстве. Он мне сказал: „Садись и слушай“. Я сказала: „Я не люблю эту сиропную воду на киселе“, — очень гордо, конечно, после чего последовало то, что я помню всю жизнь. Он схватил меня и пригвоздил меня к стулу и сказал: „А теперь слушай!“ Мы с ним не слушали оперы — он открыл партитуру „Богемы“, сыграл и спел ее с начала до конца. Я не помню, сколько это длилось, но это одно из самых ярких впечатлений, художественных впечатлений всей жизни. Забыть это я не могу»<sup>170</sup>.

Я. В. Флиер — общепризнанный представитель отечественной романтической фортепианной школы (прославившийся прежде всего исполнением сочинений Ф. Шопена и С. В. Рахманинова), в основе которой лежит принцип «пения на фортепиано». Е. Б. Долинская точно и лаконично подчеркивает это качество Флиера-пианиста: «В этой его удивительной любви к вокалу (а ведь голос — это совершеннейший инструмент) Яков Владимирович своим удивительным талантом оказался открыт главной выразительной возможности русской фортепианной школы — фортепианному бельканто. Вот это умение петь за инструментом — это то, что было свойственно игумновской школе, — Яков Владимирович владел им как никто»<sup>171</sup>. Сам Яков Владимирович говорил: «Фортепиано имеет очень большую роль в вокальном творчестве Рахманинова. Но я также могу сказать и то, что в его фортепианном творчестве вокальная сторона, хотя „вокалистом“ является пианист, имеет тоже

<sup>169</sup> Живов Л. М. О музыканте и человеке. Страницы памяти // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. 2-е изд. М.: Музыка, 2015. С. 279.

<sup>170</sup> Яков Флиер. Рыцарь романтизма // документальный фильм / реж. Н. Тионов. 2007.

<sup>171</sup> Там же.

огромное значение. Рахманинов весь именно пронизан фортепианным пением»<sup>172</sup>.

С. В. Рахманинов был одним из любимейших композиторов Флиера, его фортепианные, вокальные и камерно-инструментальные произведения он исполнял на протяжении всей своей исполнительской карьеры. Знал Флиер и оперное творчество композитора: «Нас объединяло еще одно пристрастие — мы оба любили петь. Яша аккомпанировал со свойственным ему блеском и проникновенностью и мы самозабвенно исполняли любимые оперы, арии, романсы, не обладая, увы, ни малейшими вокальными данными. Но поистине наслаждались. Особенно нам „удавалась“ ария Алеко, однако, не ограничиваясь этим фрагментом, мы исполняли всю оперу от увертюры до финала»<sup>173</sup>.

Восприятие рояля как инструмента «поющего» сподвигало Флиера на активную подготовку вокальных программ, состоящих именно из романсов Рахманинова и его камерно-инструментальной музыки. Некоторые из таких программ имели необычное строение и состояли из трех отделений. Так, в концерте, прошедшем в начале 1941 года в Большом зале Московской консерватории, в первом отделении Я. Флиером и Д. Шафраном была исполнена рахманиновская виолончельная соната, во втором отделении — романсы Рахманинова (с В. Давыдовой), а третье отделение было сольным — Флиер играл прелюдии и этюды-картины Сергея Васильевича. И. К. Архипова вспоминает: «Слушая многие концертные программы Флиера, и в том числе его изумительную интерпретацию музыки Рахманинова, я была бесконечно обрадована просьбе выступить в ансамбле с признанным мастером. Предложение исполнить с Яковом Владимировичем цикл романсов Рахманинова в музее-квартире А. В. Неждановой не вызвало, естественно, никаких возражений. И вот репетиция программы, включающей такие рахманиновские шедевры, как „О, не грусти“, „Дитя, как цветок ты прекрасна“, „Сон“, „Не пой, красавица, при мне“ и др. Атмосфера работы была поэтической, вдохновенной. В трактовке образной стороны романсов Флиер исходил прежде всего из характера, рисунка, смысловой наполненности фортепианной партии, играющей, как известно, весьма существенную роль в романсовой лирике Рахманинова. Я сразу почувствовала совершенно особое, присущее именно Флиеру ощущение формы сочинения, а также исходящий из его режиссерских принципов композиционно-конструктивный подход»<sup>174</sup>.

<sup>172</sup> Там же.

<sup>173</sup> Гальперин И. Вспоминают друзья, коллеги, родные // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев, общ. ред. М. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1983. С. 121.

<sup>174</sup> Архипова И. Вспоминают друзья, коллеги, родные // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев, общ. ред. М. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1983. С. 122.

Склонность Я. Флиера к «режиссированию» музыки отмечает и Е. Б. Долинская: «Я не раз наблюдала занятия Якова Владимировича Флиера, которые всегда были музыкальным театром. Народу было огромное количество. Уроки Флиера всегда были публичными. Я помню, как Яков Владимирович стоял между двумя роялями и всегда, когда играли его ученики, он напевал и дирижировал. Почему? Потому что он был врожденным музыкантом-режиссером. Об этом он сам говорил и говорил с гордостью, потому что он умел ставить музыкальное произведение. Я помню эпизод из далекого-далекого прошлого, как в квартире номер 13 раздался звонок. Открывается дверь. Стоит тогда еще совсем юный Володя Спиваков и говорит: „Здравствуйте, дядя Яша! Я учусь у лучшего скрипичного профессора России — Юрия Исаевича Янкелевича. Но я пришел к Вам, чтобы Вы мне ставили произведение!“»<sup>175</sup>

В этом умении «ставить музыку» наиболее ярко проявили себя черты Флиера-концертмейстера. Профессии режиссера и концертмейстера, имеющие, на первый взгляд, различные направленности, имеют одно общее начало — творческую организацию артистического процесса. Даже в своем переводном значении терминов «режиссер» (от *фр.* *régisseur* — «заведующий», от *лат.* *rego* — «управляю») и «концертмейстер» (от *итал.* *concerto* — согласование, от *нем.* *meister* — наилучший) указывается на то, что в круг их задач входит управление коллективным творческим актом, согласование намерений артистов в единой художественной концепции. Мастерство пианиста-концертмейстера направлено на создание такого ансамбля, в котором фортепиано принадлежит важная роль не только гармонической и ритмической поддержки ансамблистов, но и координатора музыкальных действий. В первой главе нашего исследования мы уже указывали на то, что такое положение требует от концертмейстера мастерского владения всеми сугубо пианистическими навыками игры, умения находить общую художественную концепцию с партнерами по ансамблю, умения грамотно применять динамические, тембрально-артикуляционные, агогические, ритмические обозначения, верно распределять динамику и педали фортепиано в зависимости от конкретных акустических условий зала, в котором проходит выступление, и т. д. В условиях такой многозадачности концертмейстер одновременно находится в нескольких «ролях» — он и исполнитель, и слушатель, и режиссер, который организует во времени и пространстве ансамблевое исполнение, поэтому владение артистическим перевоплощением, которым в совершенстве владел Я. В. Флиер, является профессионально необходимым качеством пианиста-концертмейстера.

---

<sup>175</sup> Яков Флиер. Рыцарь романтизма // документальный фильм / реж. Н. Тихонов. 2007.

Я. В. Флиер никогда не работал концертмейстером музыкального театра, но обладал всеми навыками этой профессии, включающей, помимо прочего, умение с ходу сориентироваться в неординарной сценической ситуации и выйти из нее, максимально не нарушая художественного процесса. Об этом пишет Р. К. Щедрин: «Однажды профессор сказал, чтобы я сменил его за вторым роялем и аккомпанировал Третий рахманиновский концерт Лева Власенко. Вообще-то я с листа читал неплохо. Но тут я совершенно растерялся: сразу после Флиера сесть за горячий еще инструмент... К тому же ноты надо было самому переворачивать. Словом, сыграл я две-три страницы, по-видимому, не лучшим образом. „Ну ладно, — говорит профессор, — ничего у тебя не получается, дай, я буду играть сам“... Тот же концерт Власенко перед конкурсом обыгрывал в Хоровом училище, и Яков Владимирович там тоже аккомпанировал ему. В финале Лева забыл какой-то кусок, и Флиер молниеносно (так что ни один из присутствующих, кроме двух-трех просвещенных насчет Третьего концерта, не заметил) сумел одновременно сыграть и партию фортепиано и партию оркестра до тех пор, пока Власенко не вспомнил и не подключился в унисон, а уже потом Яков Владимирович перешел только на партию оркестра»<sup>176</sup>.

Флиер обладал и ярким оркестровым мышлением и умением не только слышать оркестр, но и воплощать его звучание на фортепиано: «<...> профессор [Я. В. Флиер. — В. К.] придавал большое значение аккомпанементу, играл за вторым роялем с большим увлечением, все время нацеливал студента на оркестр. С ответственностью могу сказать: сыграв с профессором на двух роялях, можно было смело выходить на концертную эстраду»<sup>177</sup>.

**Святослав Теофилович Рихтер (1915–1997)** — пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля, народный артист СССР (1961). Выступал в камерных ансамблях с Д. Ф. Ойстрахом, О. М. Коганом, В. В. Третьяковым (скрипка); Ю. А. Башметом (альт), Д. Б. Шафраном, М. Л. Ростроповичем, Н. Г. Гутман (виолончель); с квартетами им. Бетховена, им. А. Бородина, им. Комитаса; в составе фортепианного ансамбля с Б. Бриттеном, Л. В. Берлинской, А. Ведерниковым, Э. Г. Гилельсом, К. Золтаном, Е. И. Леонской, с певцами: Д. Фишером-Дискау, Н. Л. Дорлиак, Г. А. Писаренко, С. Б. Яковенко, П. Пирсом, П. Шрайером и др.

<sup>176</sup> Щедрин Р. Вспоминают ученики // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев, общ. ред. М. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1983. С. 153.

<sup>177</sup> Алумян С. Вспоминают ученики // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев, общ. ред. М. М. Яковлев. М.: Сов. композитор, 1983. С. 184–185.

По воспоминаниям Святослава Теофиловича, он с юных лет проявлял огромный интерес к музыкально-сценическому искусству: «У меня была страшная тяга к театру. „Аида“, „Риголетто“... Это все больше меня интересовало, а вовсе не роля»<sup>178</sup>. Поэтому не удивительно, что в 1930–1932 годы С. Т. Рихтер устроился на работу концертмейстером в одесский Дом моряков: «<...> в четырнадцатилетнем возрасте я выступал пианистом-аккомпаниатором в одесском Дворце моряков. Там был кружок певцов-любителей, исполнявших под аккомпанемент фортепиано отрывки из опер. Мне было интересно, я проводил там много времени. <...> Конечно, певцы были прескверные, с ужасными голосами, тем не менее я приобретал некоторый опыт. Например, я сопровождал целое действие „Черевичек“ Чайковского и „Пиковую даму“»<sup>179</sup>. Такая работа, безусловно, способствовала выработке у начинающего пианиста-концертмейстера важнейших профессиональных навыков. Особое развитие эти навыки получили в последующие годы, когда Рихтер совмещал работу концертмейстера в Одесской филармонии (1932–1937) и Одесском оперном театре (1933–1937): «В пятнадцать лет мне предложили выступать аккомпаниатором на небольших концертах в клубах. Я колесил по всему району, меня отправляли в тот или иной загородный клуб; известно было только его местонахождение — и это все. Приходилось разбирать ноты прямо на сцене, я никогда не знал заранее, чего ждать. Могло быть что угодно. Нужно было аккомпанировать певице, скрипачу, балетному номеру, цирковому — и всегда с ходу! Иногда представления устраивались на открытом воздухе, и однажды на пианино хлынул ливень. В другой раз я аккомпанировал скрипачу, исполнявшему „Хоровод эльфов“ Баццини. Я сыграл несколько тактов, и тут началась какофония. То, что он исполнял, не имело ничего общего с тем, что я видел в нотах. Мне перевернули сразу две страницы! Мы начали заново, благополучно пропустили опасные страницы и... Новая катастрофа! Вырвана страница! А он похлопывает меня по плечу: «Слушай, парень, тебе не надоело?» Я чувствовал себя опозоренным. Но виновата-то была партитура! Вся рваная, страниц не хватало... Такие концерты всегда давались без репетиций. Вышел на сцену — и играй»<sup>180</sup>.

Устроившись концертмейстером в Одесский оперный театр, Рихтер прошел небольшой курс подготовки концертмейстера у главного дирижера С. А. Столермана: «Я стал коррепетитором, но сначала балета. На опере я очень воспитался»<sup>181</sup>. При этом суть своей работы он определял

<sup>178</sup> Рихтер непокоренный // документальный фильм / реж. Б. Монсенжон. 1998.

<sup>179</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 35.

<sup>180</sup> Там же. С. 35.

<sup>181</sup> Рихтер непокоренный // документальный фильм / реж. Б. Монсенжон. 1998.



так: «Я был <...> репетитором в опере»<sup>182</sup>, — что точно отражает специфику работы оперного концертмейстера (подробнее об этом будет сказано в пятой главе нашей работы).

В годы учебы в Московской консерватории и после ее окончания до конца жизни С. Т. Рихтер активно выступал как концертмейстер и артист ансамбля. В 1940-е годы в составе фортепианного ансамбля тесно сотрудничал с А. И. Ведерниковым, исполнив рондо Ф. Шопена *C-dur* ор. 73, «Патетический» концерт Ф. Листа, вторую сюиту для двух фортепиано С. В. Рахманинова ор. 17, сюиту К. Дебюсси «По белым и черным» и позднее, в 1956 году, сонату для двух фортепиано и ударных Б. Бартока. Рихтер вспоминал: «Уже в начале войны мы с Ведерниковым дали концерт на двух фортепиано. <...> Есть еще одна сделанная мною и Ведерниковым запись — концерт Баха для двух фортепиано до мажор. Довольно удачная запись, где нельзя различить, кто играет на первом, а кто на втором фортепиано, — идеальная слитность. <...> Он был бесподобным исполнителем Шопена, одним из лучших, каких я когда-либо слышал. Помимо прочего, он феноменально исполнял этюды, и я никак не могу взять в толк, почему он остался в тени»<sup>183</sup>.

Творческий дуэт С. Т. Рихтера и Н. Л. Дорлиак — уникальное явление отечественного и мирового музыкального искусства. Ими было подготовлено и исполнено огромное количество программ из арий, песен и романсов отечественных и зарубежных композиторов — от И. С. Баха до М. де Фальи, от М. И. Глинки до Д. Д. Шостаковича. Их совместные выступления проходили «с 1945 года до 1961-го, когда она оставила пение. Мы дали бесчисленное множество концертов. Исполнялась, разумеется, русская музыка, но также Равель и Дебюсси, чьи сочинения она пела на безупречном французском языке, и еще множество немецких песен, которые в те годы запрещалось петь на языке оригинала и которые были весьма мало известны в Советском Союзе. Не знали даже Гуго Вольфа <...>»<sup>184</sup>.

Первый концерт Н. Л. Дорлиак и С. Т. Рихтера состоялся 25 марта 1945 года — были исполнены вокальные и камерно-инструментальные сочинения С. С. Прокофьева: с флейтистом Н. И. Харьковским соната для флейты и фортепиано, с Г. Д. Цомыком баллада для виолончели и фортепиано, «Русские песни» с Л. И. Мельниковой и вокальный цикл «Пять стихотворений А. Ахматовой» с Н. Л. Дорлиак; на бис Рихтером была исполнена прокофьевская шестая соната. «Без малого пятнадцать лет существовал этот ансамбль, подобно которому не было в России —

<sup>182</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 38.

<sup>183</sup> Там же. С. 46.

<sup>184</sup> Там же. С. 61–62.

и, наверное, в мире <...> ансамбля такого уровня, с совершеннейшим слиянием всех компонентов <...> ансамбля неизменного состава и неизменной высоты и глубины постижения каждого автора — не было...»<sup>185</sup>. Исполнение сочинений С. С. Прокофьева, находившегося на опальном положении, да еще и на стихи не менее опальной А. А. Ахматовой было крайне рискованным и, как вспоминал Святослав Теофилович, «это прошло. Наверное, они [надзорные органы и цензура. — В. К.] не читали афиш»<sup>186</sup>.

Сохранились немногочисленные рецензии на совместные выступления Рихтера и Дорлиак. Приведем выдержки из некоторых, касающиеся впечатлений от игры Рихтера-концертмейстера. В рецензии на концерт 10 апреля 1949 года в Малом зале Московской консерватории (были исполнены песни И. Брамса, романсы М. П. Мусоргского, М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Глазунова) А. Канкарович пишет: «Святослав Рихтер, исполнитель фортепианной партии романсов, сумел раскрыть в полном объеме замечательные образы, созданные музыкальными классиками, наполнить живым и волнующим содержанием каждую нотку аккомпанемента. Насколько вырастает художественная значимость концерта вокалиста, когда фортепианную партию исполняет такой замечательный музыкант! Насколько выигрывает певица, опирающаяся на такую мощную поддержку пианиста! Большой успех вечера в равной доле делят певица Нина Дорлиак и пианист Святослав Рихтер»<sup>187</sup>. В рецензии С. Федоровцева на их совместный концерт 29 марта 1952 года в Малом зале Московской консерватории (были исполнены песни и романсы Ф. Шопена, Б. Сметаны, А. Дворжака и П. И. Чайковского) читаем: «Радует слаженный ансамбль певицы и пианиста — результат большой и вдумчивой работы взыскательных артистов. Роль пианиста в этом ансамбле выходит далеко за рамки простого аккомпанемента. Индивидуально яркое, творчески глубокое исполнение партии фортепиано С. Рихтером обогащает выразительные возможности ансамбля»<sup>188</sup>. Л. Живов, присутствовавший на совместном исполнении монопрограммы из романсов М. И. Глинки Святославом Теофиловичем и Ниной Львовной 21 ноября 1953 года в Малом зале Московской консерватории, вспоминал: «В романсах Глинки фортепианная партия неразрывно связана с вокальной мелодией и текстом. Рихтер очень тонко выявляет тембровые, мелодические и фактурные особенности фортепи-

---

<sup>185</sup> Могильницкий В. А. Рихтер-ансамблист. Челябинск: Изд-во Игоря Розина, 2012. С. 18–19.

<sup>186</sup> Рихтер непокоренный // документальный фильм / реж. Б. Монсенжон. 1998.

<sup>187</sup> Канкарович А. На концерте Н. Дорлиак и С. Рихтера // Советская музыка. 1949. № 5.

<sup>188</sup> Федоровцев С. Концерт песни // Советская музыка. 1952. № 6.

анной партии»<sup>189</sup>. Г. Коган (под псевдонимом Бекар) дает следующую характеристику Рихтеру-концертмейстеру (под впечатлением от концертов, состоявшихся 15 февраля и 1 марта 1957 г. в Малом зале Московской консерватории; были исполнены романсы М. И. Глинки и П. И. Чайковского и песни Ф. Шуберта): «Звучание фортепиано бережно, таинственной и прозрачной тканью окутывало голос певицы, сообщая ему неизъяснимую прелесть. Трудно забыть не „ударяемые“, а „возникающие“ откуда-то басы в „Венецианской ночи“ Глинки, смятенную поэзию пассажей в романсе Чайковского „В эту лунную ночь“, мягкое разнообразие тембровых красок в „Почте“ Шуберта, такие шедевры исполнения фортепианной партии, как шубертовские „Ночь и грезы“, „Любимый цвет“, „Форель“. <...> Иначе дышится на таких концертах»<sup>190</sup>.

Встречаются и весьма странные рецензии. Так, Л. Владимиров, в статье «Камерный вечер Н. Дорлиак и С. Рихтера» (концерт из романсов А. С. Даргомыжского, Н. А. Римского-Корсакова и цикла М. П. Мусоргского «Детская» состоялся 11 октября 1952 года в Малом зале Московской консерватории)<sup>191</sup> собственно Рихтера ни разу не упоминает, что выдает в критике не вполне ясное представление о роли и значении пианиста-концертмейстера в ансамбле с вокалистом — тем более, с концертмейстером выдающегося уровня.

Первое совместное выступление С. Рихтера с выдающимся певцом Д. Фишером-Дискау состоялось в июне 1965 года на фестивале в английском городе Олдборо (цикл И. Брамса «Прекрасная Магелона»). Их творческая симпатия была взаимной, о чем они говорили и писали. Так, Фишер-Дискау вспоминал: «Игра его обладает какой-то несотворенной, строго очерченной красотой, всякий раз меня ошеломляет, как Рихтеру удается расположить в абсолютном единстве отдельные плоскости звучностей»<sup>192</sup>. В свою очередь Рихтер отмечал, что Фишер-Дискау остался для него «величайшим певцом нашего столетия»<sup>193</sup>, что «слушать такого певца — огромное счастье»<sup>194</sup>, а его «музыкальность превосходит все наши понятия, представления. <...> Он все может!»<sup>195</sup>

<sup>189</sup> Живов Л. Романсы Глинки // Советская музыка. 1954. № 1.

<sup>190</sup> Бекар (Г. Коган). Н. Дорлиак и С. Рихтер // Советская музыка. 1957. № 5.

<sup>191</sup> См. подробнее: Владимиров Л. Камерный вечер Н. Дорлиак и С. Рихтера // Советская музыка. 1952. № 12.

<sup>192</sup> Fischer-Dieskau D. Ansichten und Erinnerungen. Stuttgart: Dt. Verl.-Anst., сор. 1987. S. 146.

<sup>193</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 109.

<sup>194</sup> Цит. по: Тимохин В. Высокая гармония // Музыкальная жизнь. 1977. № 23.

<sup>195</sup> Цит. по: Дорлиак Н. Л. Предисловие // Фишер-Дискау Д. По следам песен Шуберта (фрагменты) / Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9 / сост., ред., комм. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. М.: Музыка, 1981. С. 170.

В рецензии на концерт Рихтера и Фишера-Дискау, прошедший 24 июля 1967 года в Турени (Франция) (исполнялся цикл И. Брамса «Прекрасная Магелона») Ж. Леон пишет: «Есть в немецком языке хорошее выражение: „делать музыку“. Оно точнее всего обозначает то, что делали Рихтер и Фишер-Дискау. Безоговорочно подчинившиеся партитуре, они, казалось, были поглощены странным очарованием этой музыки. Они настолько подчинили себе слушателей, что мы уже не слышали в отдельности ни пианиста, ни певца, а воспринимали лишь поразительный ансамбль, изумительно получившееся у них единство. Простота и правдивость, богатство исполнительского искусства обоих — потрясли. Те, кто слышал их в Турени, пережили нечто незабываемое — союз несравненного певца и несравненного пианиста»<sup>196</sup>.

В 1965–1967 годах состоялись их совместные выступления в Венгрии, Австрии и ФРГ. Наконец, осенью 1967 года Д. Фишер-Дискау впервые приехал в СССР. Им и С. Рихтером 3 и 5 октября было дано два концерта в Концертном зале им. П. И. Чайковского — первый из песен Ф. Шуберта, второй — из песен Г. Вольфа: «Если говорить о самом сильном впечатлении от концертов Фишера-Дискау и Рихтера, то это прежде всего поразительная естественность и непринужденность исполнительской манеры. Таких вокальных вечеров нам еще не приходилось слышать. <...> Ансамбль Фишер-Дискау — Рихтер покорял не только единством художественных намерений певца и пианиста, идеальной слитностью звучания голоса и фортепиано, но и единством дыхания, эмоциональной пульсации. Было ощущение рождения музыки на наших глазах. Звучание рояля Рихтера то „обволакивало“ голос Фишера-Дискау, то по-своему окрашивало его, как бы высветляло или, наоборот, делало его более „матовым“, „темным“. Может быть, никогда еще колористическое богатство фортепианной партии в песнях Шуберта не представало в таком изумительном великолепии, как в этот вечер»<sup>197</sup>. Не менее восторженные впечатления произвел на В. Тимохина концерт из песен Г. Вольфа: «Фишер-Дискау и Рихтер составили такой ансамбль, равного которому трудно сыскать во всей истории мирового исполнительского искусства. Каждый его участник создавал единое художественное здание, вкладывая в него все свое колоссальное мастерство. Игру Рихтера можно было назвать титанической, он порой превращал свой инструмент в настоящий оркестр, потрясая слушателей драматическим накалом и экспрессией исполнения. <...> Рихтер своей игрой еще ярче расцветивал эмоциональную ткань произведений Гуго Вольфа в поразительном единстве с художественным замыслом певца. Была в исполне-

<sup>196</sup> Леон Ж. Союз несравненного певца и несравненного пианиста // L'Humanité. 1967, 26 июля.

<sup>197</sup> Тимохин В. Высокая гармония // Музыкальная жизнь. 1977. № 23.

нии великих артистов какая-то магическая сила взаимопроникновения, которая позволяет говорить о высшей форме художественного сотрудничества на концертной эстраде, когда для слушателя не существует певца и пианиста, а есть только музыка, рожденная в едином порыве вдохновения. Это счастливый удел — быть очевидцем таких выступлений. Можно с уверенностью сказать, что каждый, кто слушал эти концерты, сохранит память о них на всю жизнь»<sup>198</sup>. Отметим, что в этой статье имеется одна существенная биографическая неточность. Автор говорит о том, что «ансамбль этот [Фишера-Дискау и Рихтера. — *В. К.*] впервые предстал перед публикой летом 1967 года на музыкальном фестивале во французском городе Туре»<sup>199</sup>. В действительности же их первое выступление состоялось в июне 1965 года на фестивале в Олдборо, о чем мы сказали выше.

На эту же серию из двух концертов написал рецензию известный отечественный певец С. Яковенко. Особенно отрадно, что достоинства Рихтера-концертмейстера отметил вокалист: «Прежде всего у нас, очевидно, как у всех, сидящих в концертном зале, постепенно возникало и крепло ощущение, что поет и играет один человек. Это двуединство в какой-то момент перестало даже удивлять и восхищать; высшее достижение ансамбля — слияние замыслов и их звуковой реализации — стало восприниматься как вполне естественное, само собой разумеющееся, хотя каждый из слушателей вряд ли имел счастье хотя бы несколько раз в жизни пережить подобное»<sup>200</sup>.

Несмотря на такие восторженные отзывы о совместных концертах С. Т. Рихтера и Д. Фишера-Дискау, сам Рихтер долгое время не был доволен отточенностью их совместных программ и только спустя восемь лет после начала их сотрудничества написал в своем дневнике об их концерте в Инсбруке в октябре 1973 года: «Наша довольно удачная запись с концерта в Инсбруке. <...> Думается, что в этот раз это было действительно в духе Вольфа; мы достаточно работали и проникнуты доверием и дружбой друг к другу»<sup>201</sup>; «Как я рад, что эта запись стала удачей. <...> С Дитером в этот раз у нас был настоящий контакт»<sup>202</sup>.

В более поздние годы С. Т. Рихтер в качестве концертмейстера стал активно сотрудничать с ученицей Н. Л. Дорлиак Г. А. Писаренко, подготовив с ней ряд программ из песен Н. К. Метнера, романсов Э. Грига, К. Шимановского и др. Приведем некоторые воспоминания самого

---

<sup>198</sup> Там же.

<sup>199</sup> Там же.

<sup>200</sup> Яковенко С. Дитрих Фишер-Дискау — Святослав Рихтер // Советская музыка. 1978. № 3.

<sup>201</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 197.

<sup>202</sup> Там же. С. 180.

Святослава Теофиловича о его впечатлениях от певицы и их совместной работы. «Посещение концертов Гали, это уже установившаяся обязанность — наша и наших друзей. Она любима московской публикой благодаря красивому голосу, шарму в исполнении и своей наружности. В нашей провинции ее, по-моему, тоже любят и ценят. Она очень любит петь, больше даже, чем сочинения, которые она исполняет...»<sup>203</sup> Рихтер, как истинный музыкант, всегда отмечал работу пианиста-концертмейстера: «Галин праздничный концерт прошел под благодатной звездой успеха, удачи и красоты. Но бедная Верочка Шубина, пожалуй, не должна была аккомпанировать ей. Это было слабо по художественным соображениям. Галя включает В. Ш. (Вера Шубина. — В. К.) в свои концерты из чувства верности и благодарности, но у настоящего искусства другие законы, и преступать их не годится»<sup>204</sup>. «Ансамбль Галины Писаренко и Елизаветы Леонской имеет массу возможностей, и можно предвидеть настоящую перспективу. Это тонко проработано, чувствуется настоящая культура, хороший вкус... Результат радующий. Жалко только, что они так редко вместе выступают и Галя часто аккомпанируема не очень качественными пианистами. По-видимому, тут кроется еще что-то кроме искусства, что — не знаю, но это создает некоторый холодок между двумя артистками»<sup>205</sup>. «Галина Писаренко, у рояля Елизавета Леонская. Красивая программа, красиво исполненная двумя артистками. Курьез: после концерта композитор Левитин с большим возмущением отозвался об злоупотреблении педалью у Леонской (притом этого и в помине не было). На мое возражение он сказал: „Но я ведь все время смотрел и видел, как она нажимает педаль!“ Болван»<sup>206</sup>. «Галя опять доказала в этом концерте пример хорошей, серьезной подготовки, понимания стиля и хороший вкус. Ее исполнение (если она в форме) доставляет удовольствие, все красиво и мягко, однако не надолго остается в памяти. Она влюблена в процесс пения, а не в сочинения, исполненные ею. Григорий Вингер — хороший пианист»<sup>207</sup>. «Много работал с Галей над циклом Шимановского, который она исполняет на польском языке. <...> Это очень трудный и абсолютно оригинальный цикл. Он очень труден интонационно, а также по совершенно особенному изощренному орнаментальному колориту. Партия фортепьяно на уровне сольных произведений»<sup>208</sup> «У меня (в виде исключения) экскурс в музыку Метнера. Много работали с Галей над Пушкиным (может быть, даже в большей мере, чем над Метнером). Remarkable <замечательно> это проникновение Метнера в поэзию Пушкина и его пиетет перед гениальным поэтом. Наши слушатели, кажется, были искренне восхищены и удивлены»<sup>209</sup>.

<sup>203</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 114.

<sup>204</sup> Там же. С. 155.

О С. Т. Рихтере написано немало количество статей, книг, биографических исследований. Но в контексте нашего исследования особый интерес представляет небольшая книга «Рихтер-ансамблист» В. А. Могильницкого. Пожалуй, это единственная работа, изданная на данный момент, посвященная ансамблевому искусству не только Рихтера, но и вообще специально изучающая ансамблевое исполнительство конкретного пианиста. В ней автор достаточно подробно останавливается на сотрудничестве Рихтера с музыкантами-инструменталистами, поэтому мы не будем останавливаться на этом аспекте его творчества здесь.

Также обратим внимание на неточности перевода книги Б. Монсенжона «Рихтер. Диалоги. Дневники». Известно, что С. Т. Рихтер давал серии интервью скрипачу и режиссеру Б. Монсенжону на русском языке, а книга, созданная на основе этих интервью, была издана на французском языке и потом переведена на русский. При этом переводы на русский язык французских слов “cortuteur”, “tuteur” преимущественно даны как «аккомпаниатор», а не «коррепетитор» и «репетитор» (в фильме о Святославе Теофиловиче, снятом Б. Монсенжоном, на русском языке Рихтер в таких фразах называет именно эти слова), что не соответствует тому смыслу, который вкладывал в данные термины Святослав Теофилович и которого придерживаемся мы.

Большое значение ансамблевой и концертмейстерской работе придают и такие крупные пианисты, как Лев Оборин, Алексей Наседкин, Владимир Ашкенази, Николай Луганский, Борис Березовский, Екатерина Мечетина и др.

Теперь кратко рассмотрим деятельность некоторых отечественных дирижеров в качестве пианистов-концертмейстеров. Известный дирижер О. А. Димитриади, обучавшийся в Ленинградской консерватории, так описывает этапы освоения профессии: «Дирижер добирался к пульту через ряд подготовительных этапов: концертмейстерство (работа в качестве пианиста с певцами), суфлирование в спектаклях, игра в оркестре на ударных инструментах и, наконец, дирижирование»<sup>210</sup>. В такой системе образования дирижеров заложен глубокий смысл — они осваивают профессию через постепенное изучение всех основных этапов подготовки музыкального спектакля изнутри.

**Николай Семенович Голованов (1891–1953)** — дирижер, композитор, концертмейстер. С 1916 по 1943 год в качестве концертмейстера

<sup>205</sup> Там же. С. 172.

<sup>206</sup> Там же. С. 177.

<sup>207</sup> Там же. С. 231.

<sup>208</sup> Там же. С. 238.

<sup>209</sup> Там же. С. 258.

<sup>210</sup> Ленинградская консерватория в воспоминаниях / ред. Г. Г. Тигранов. Л.: Гос. музыкальное издательство, 1962. С. 228.

сотрудничал с А. В. Неждановой, И. С. Козловским, М. О. Рейзенем, М. П. Максаковой, Н. Д. Шпиллер.

**Александр Шамильевич Мелик-Пашаев** (1904–1964) — дирижер, концертмейстер, композитор. Получив домашнее музыкальное образование, Александр Шамильевич уже в пятнадцатилетнем возрасте становится концертмейстером Тбилисского театра оперы и балета, «свободно читая с листа самые виртуозные фортепианные партии, чутко следуя за солистом»<sup>211</sup>. Пройдя обучение в Ленинградской консерватории у знаменитого дирижера и педагога А. В. Гаука, он вернулся в тбилисский театр в качестве дирижера, затем переехал в Москву, где служил дирижером, а в 1953–1962 годах главным дирижером Большого театра. При этом Мелик-Пашаев периодически работал как концертмейстер-коуч. С. Я. Лемешев пишет в своих воспоминаниях: «Александр Шамильевич спросил меня: „Может быть, хотите сейчас попеть со мной свою партию?“ Я ответил утвердительно. Он взял меня под руку, и мы пошли в класс. По дороге я заметил, что мы забыли пригласить с собой концертмейстера, на это он ответил, что играть будет сам. Тогда я сказал: „Так возьмите хотя бы клавири!“ А он мне в ответ: „И клавира не надо... Партию Владимира Игоревича я знаю хорошо“. Александр Шамильевич сел за рояль без клавира, а я насторожился и жду, когда он начнет играть. Вот он взял несколько аккордов, как бы проверяя инструмент, и начал играть с момента затмения солнца в прологе. У меня с первых же сыгранных им тактов исчезло недоверие. Играл он превосходно, петь с ним было необыкновенно удобно, и я обратил внимание, что рояль у него звучит как-то особенно, по-оркестровому. Мы занимались долго. Отдельные фразы повторяли по нескольку раз, и так оба увлеклись, что не заметили, как сравнительно небольшой партией занимались около двух часов. Этого первого урока с Александром Шамильевичем я никогда не забуду. Своим увлечением, вдохновением и глубоким пониманием музыки он влил в меня что-то новое. После этого урока я почувствовал себя более уверенным и увлеченным»<sup>212</sup>.

**Евгений Федорович Светланов** (1928–2002) — дирижер, композитор, пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля. Первоначально образование получил как пианист в Музыкально-педагогическом училище, затем в Институте им. Гнесиных у М. А. Гурвич, ученицы Н. К. Метнера. Позже занимался композицией у М. Ф. Гнесина. По окончании института по специальности «Фортепиано» в 1951 году Светланов

---

<sup>211</sup> Творческий путь Александра Мелик-Пашаева [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/legends/aleksandr-melik-pashaev/articles/> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>212</sup> Лемешев С. Я. Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. М.: Сов. композитор, 1987. С. 138.



поступил в Московскую консерваторию в классы оперно-симфонического дирижирования профессора А. В. Гаука и композиции — профессора Ю. А. Шапорина. В качестве концертмейстера сотрудничал с И. К. Архиповой, Е. В. Образцовой, Т. И. Синявской и многими другими вокалистами. Известный отечественный концертмейстер Л. Орфёнова вспоминает: «Считаю, что как пианист Светланов остался недооцененным, а то, что он показывал на оперных репетициях, садясь за рояль, — это высший пилотаж концертмейстерского мастерства. А как он аккомпанировал романсы Н. Метнера на концерте — Галина Писаренко пела „Бессонницу“, какой же звук потрясающий!»<sup>213</sup> Про этот же концерт пишет в своих дневниках и С. Т. Рихтер: «Светланов чрезвычайно чтит русскую музыку. На его исполнении всегда лежит печать так называемого «русского стиля». (Что это за стиль, я не совсем понимаю, так как считаю, что каждый композитор и каждый русский композитор имеет свой стиль.) Это что-то между Бородиным, «Богатырскими воротами» Мусоргского, сочно-массивным Чайковским; это все монументально и чуждо прозрачности Римского и полетности Скрябина. Светланов ведь очень талантлив, но эта его сторона, к сожалению, идет от Н. Голованова, не слишком хорошего музыканта. Однако в концерте, посвященном памяти Николая Метнера, он выбрал интересную программу и не в первый раз показал себя прекрасным пианистом — жаль, что не сыграл ни одного сольного произведения композитора, вероятно у него бы хорошо получилось... Метнер написал изумительные по красоте и мастерству романсы. Думаю, что пушкинские — это вершина метнеровского творчества»<sup>214</sup>.

Наконец, рассмотрим личности некоторых отечественных музыкантов, для которых концертмейстерская деятельность является ведущей.

**Алексей Владимирович Таскин** (1871–1942) — композитор, концертмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1940). Знакомство с певцом Н. Фигнером изменило его судьбу — он посвятил себя концертмейстерской деятельности, выступал с певцами: Ф. Шаляпиным, Н. Фигнером, Л. Собиновым, Ф. Таманьо, М. Баттистини, Л. Кавальери. При его участии состоялся дебют певицы, исполнительницы цыганских романсов И. Юрьевой (1922, Петроград).

**Софья Осиповна Давыдова** (1875–1958) — пианистка, концертмейстер, артистка камерного ансамбля, заслуженная артистка РСФСР (1935). Обучалась в Петербургской консерватории у А. Н. Есиповой и Венской консерватории у Т. Лешетицкого. Сотрудничала с вокалиста-

---

<sup>213</sup> Орфёнова Л. А. Интервью интернет-порталу operanews.ru [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.operanews.ru/13102002.html> (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>214</sup> Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. М.: Классика-XXI, 2002. С. 223.

ми: Ф. И. Шаляпиным, Л. В. Собиновым, И. В. Ершовым, Н. Н. Фигнером; инструменталистами А. В. Вержбиловичем, Л. С. Ауэром, Я. Кубеликом, Э. Фёйерманом, Я. Хейфецем и др. С. О. Давыдова отличалась огромной требовательностью к выполнению авторских ремарок и обозначений, что положительно сказывалось на выучке с солистами текста, но сценическое исполнение делало несколько сторонним, «без рискованных взлетов необузданной фантазии»<sup>215</sup>.

**Сергей Иванович Мамонтов** (1877–1938) — российский концертмейстер. С 1906 года работал концертмейстером Большого театра в Москве (по рекомендации С. Рахманинова); в 1911–1920 годах — старший концертмейстер оперной труппы театра; выступал с певцами: Ф. Шаляпиным, Л. Собиновым, Н. Обуховой. В 1920 году переехал в Эстонию, где работал тапёром ресторана «Биржа» (Таллинн); 1923–1932 годах — концертмейстер театра оперы и балета «Эстония» (подготовил 34 оперы, 12 оперетт).

**Михаил Тимофеевич Дулов** (1877–1948) — концертмейстер, с 1896 года был бессменным концертмейстером В. Вержбиловича (виолончель), певца И. Мельникова, постоянным концертмейстером Павловского вокзала, концертов Русского музыкального общества. Выступал с Ф. Крейслером (скрипка), певцами Ф. Шаляпиным, Н. Фигнером, М. Фигнер, А. Неждановой, Л. Собиновым, В. Козиным. Любопытно, что музыкальное образование Дулов получил как скрипач, а профессиональной игре на фортепиано и концертмейстерскому мастерству обучался самостоятельно. Обладал феноменальной чёткой с листа, благодаря чему был незаменимым «экстренным» концертмейстером, когда была необходимость играть с листа прямо на концертной эстраде.

**Михаил Алексеевич Бихтер** (1881–1947) — концертмейстер, дирижер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1938). Обучался в Петербургской консерватории (по классу фортепиано у А. Н. Есиповой, по классу дирижирования у Н. Н. Черепнина; теорию музыки изучал в классе А. К. Лядова, инструментовку — у А. К. Глазунова). В 1912–1917 годах являлся дирижером санкт-петербургского театра музыкальной драмы. В качестве концертмейстера работал в классе сольного пения у В. М. Самуся, фагота К. Э. Нидмана, скрипки Л. Ауэра. С Ауэром по просьбе А. К. Глазунова прошла премьера под рояль его скрипичного концерта. В 1933–1935 годах преподавал камерное, а в 1935–1939-м — сольное пение, руководил оперным классом Ленинградской консерватории. Выступал с певцами Н. Забела-Врубель, Ф. Шаляпиным, И. Алчевским, К. Дорлиак, С. Мигаем и др.; с инструменталистами: Л. Ауэром, Ф. Крейслером, Э. Иззи (скрипка), А. Вержбиловичем (виолончель),

---

<sup>215</sup> Левик С. Четверть века в оперном театре. М.: Искусство, 1970. С. 173.

С. Кусевицким (контрабас) и др. Фигура М. А. Бихтера — противоречивая и неоднозначная. Им восхищались выдающиеся пианисты (так, Э. Петри говорил: «Такой второй пары рук я, пожалуй, не встречал!»<sup>216</sup>) и суровые критики (по словам В. Каратыгина, «<...> сочетание великолепного тенора Алчевского с красочной игрой Бихтера доходит до предела желаемого и мыслимого. <...> Невозможно представить себе более тесного контакта между личностью композитора, индивидуальностью певца и артистической физиономией пианиста»<sup>217</sup>). Ф. И. Шаляпин, известный своим крайне пристрастным отношением к пианистам-концертмейстерам, пригласил именно Михаила Алексеевича для работы над специально написанной для Федора Ивановича оперой Ж. Массне «Дон Кихот». Л. Н. Раабен отмечал: «голос и фортепиано Бихтер рассматривал в неразрывном единстве. Он „вокализировал“ рояль и „инструментовал“ голос, органически сливая их, достигая полноценного художественного синтеза обоих компонентов исполнения»<sup>218</sup>.

При этом у М. Бихтера нередко возникали конфликтные ситуации с многими певцами — тем же Ф. И. Шаляпиным, И. А. Алчевским, И. В. Ершовым и др.

Так, С. Левик однажды присутствовал во время ссоры Бихтера и Алчевского, закончившейся восклицанием певца: «Бихтер меня отравил, отравил, отравил, отравил!»<sup>219</sup> Вероятно, доминирующее исполнительское начало личности Бихтера не всегда положительным образом сказывалось на его игре: «Если везде сопровождение сливалось с пением в одно прекрасное целое, то в некоторых романсах фортепианная партия приобретала у Бихтера, кроме того, и самодовлеющую ценность, и поразительную красочность и выразительность»<sup>220</sup>. Не менее неоднозначным является преподавание Бихтером сольного пения в Ленинградской консерватории.

**Александр Федорович Скляревский** (1882–1963) — российский и американский концертмейстер, в 1908–1910 годах — концертмейстер музыкальных организаций в Иркутске, с 1910 года гастролировал в Европе, США; выступал с певцами Г. Пироговым, А. Неждановой, И. Лодий; с инструменталистами Г. Прессом (скрипка), С. Козолуповым (виолончель). В 1922 году эмигрировал в США, выступал на концертных сценах Нью-Йорка.

<sup>216</sup> Цит. по: Левик С. М. Бихтер // Советская музыка. 1959. № 9. С. 121.

<sup>217</sup> Там же. С. 122.

<sup>218</sup> Цит. по: Шендерович Е. М. Памяти выдающихся аккомпаниаторов: из истории музыкальной культуры Петербурга–Петрограда–Ленинграда // Музыка и жизнь / сост. и общ. ред.: Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор. М.; Л.: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 120.

<sup>219</sup> Цит. по: Левик С. М. Бихтер // Советская музыка. 1959. № 9. С. 122.

<sup>220</sup> Вечер песни (Духовская и Бихтер) // Театр и музыка. 1923. № 37. С. 1186.

**Борис Леонидович Собинов** (1885–1956) — концертмейстер, старший сын певца, народного артиста РСФСР Леонида Собинова. В 1925–1941 годах проживал в Берлине, выступал в концертах с певцами К. Шлёгель, К. Кюхер, Г. Хун; в 1931 году сопровождал своего отца в гастрольном туре по Европе (Финляндия, Эстония, Польша, Балканы, Германия, Франция).

**Оскар Давидович Строк** (1892–1975) — концертмейстер, с одиннадцатилетнего возраста работал концертмейстером на эстраде и тапёром в «немом кино»; с 1918 года выступал с певцами-гастролерами А. Неждановой, Ф. Шаляпиным, Л. Утёсовым, П. Лещенко, Н. Плевицкой, В. Хенкиным, Д. Смирновым; во время Великой Отечественной войны был включен в состав концертных бригад, в составе которых выступал с К. Шульженко.

**Матвей Иванович Сахаров** (1894–1958) — концертмейстер. В 1925–1937 годах был ведущим концертмейстером Большого государственного академического театра оперы и балета СССР; в 1937–1941 годах — музыкальным руководителем ансамбля оперы, созданного И. Козловским; в 1943–1958 годах — руководитель молодежной вокальной группы Всесоюзного радио. Выступал с певцами Н. Обуховой, И. Козловским, Н. Шпиллер, К. Держинской, П. Лисицианом, А. Орфёновым.

**Семен (Израиль) Клементьевич (Калманович) Стучевский** (1894–1986) — концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1951); с 1909 года работал тапёром в кинотеатрах; в 1921–1924, 1934–1959 годах — концертмейстер Государственного академического Большого театра оперы и балета СССР; выступал с певцами Л. Собиновым, К. Держинской, В. Барсовой, С. Лемешевым, Н. Шпиллер, Г. Пироговым, С. Мигаем, И. Архиповой; с 1950 года гастролировал с певцом И. Петровым; принимал участие в создании вокальных программ, посвященных творчеству Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова; награжден специальной премией как лучший концертмейстер на Международном конкурсе вокалистов им. Р. Шумана (1960, Берлин, ГДР). Стучевским и Лемешевым была задумана и осуществлена серия из пяти концертов, в которой были исполнены все романсы П. И. Чайковского. И. Петров, присутствовавший на всех концертах, писал: «Этот цикл он приготовил совместно с превосходным концертмейстером С. К. Стучевским. И я должен сказать, что это был великолепный ансамбль»<sup>221</sup>.

**Абрам Давидович Макаров** (1897–1984) — концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1961). В 1925–1967 годах работал концертмей-

---

<sup>221</sup> Цит. по: Лемешев С. Я. Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. М.: Сов. композитор, 1987. С. 138.

стером Московской филармонии, выступал с певцами Л. Собиновым, А. Неждановой, З. Долухановой; инструменталистами Д. Ойстрахом, Я. Хейфецем, И. Ямпольским, И. Менухиным (скрипка).

**Давид Абрамович Прицкер** (1900–1978) — концертмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1968). С 1914 года — тапёр в кинотеатрах, пианист в оркестре; в 1930–1941 годах — концертмейстер Ленинградского театра эстрады, в 1942–1944 годах — Ленинградского театра оперы и балета, в 1945–1953 годах — Ленинградской филармонии.

**Абрам Борисович Дьяков** (1904–1941) — концертмейстер, профессор Московской консерватории. Выступал в качестве концертмейстера с многими выдающимися певцами и инструменталистами (М. Полякиным, Э. Фейерманом, Э. Майнарди, Д. Ойстрахом, Е. Гилельс и др.). Дипломант Международного конкурса пианистов им. Ф. Шопена (Польша, 1932). Как концертмейстер удостоен бронзовой медали на Международном конкурсе скрипачей имени Э. Изай (Брюссель, 1937). Д. Ф. Ойстрах, участвовавший в этом конкурсе, вспоминал: «Негласным победителем на конкурсе является советский пианист А. Дьяков»<sup>222</sup>. Добровольцем ушел на фронт, трагически погиб в фашистском плену в ноябре 1941 года.

**Адольф Бернгардович Мерович** (1904–1953) — концертмейстер. В 1932–1950 годах стал организатором и руководителем классов камерного вокального ансамбля и концертмейстерского класса Ленинградской консерватории; работал концертмейстером на радио.

**Александр Наумович Цфасман** (1906–1971) — композитор, концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1957). В 1920–1923 годах работал концертмейстером симфонического оркестра в г. Горьком; с 1926 года — концертмейстер джазовых оркестров («АМА-джаз», джазового оркестра Всесоюзного радио); с 1930 года — тапёр в кино; в 1933–1936 годах — концертмейстер хореографического училища при Государственном Большом академическом театре оперы и балета СССР.

**Александр Александрович Дедюхин** (1907–1985) — концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1970). В 1934–1954 годах работал концертмейстером Всесоюзного радиокomiteта; с 1957 года — Всесоюзного гастрольно-концертного объединения. Выступал с певцами И. Козловским, П. Лисицианом, З. Долухановой, с инструменталистами: Д. Ойстрахом (скрипка), с 1949 г. — с М. Ростроповичем (виолончель).

**Алексей Лукич Зыбцев** (1908–1984) — российский пианист, концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1959), заслуженный деятель искусств РСФСР (1972). Работал с певцами Н. Обуховой, А. Пироговым, Н. Максаковой, И. Козловским, Г. Писаренко, с инструменталистами:

<sup>222</sup> Дьяков Абрам Борисович // официальный сайт Московской консерватории [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8939> (дата обращения: 01.05.2018).

Д. и И. Ойстрахами (скрипка), М. Ростроповичем (виолончель), Н. Гутман (виолончель), С. Кнушевицким (контрабас).

**Соломон Григорьевич Бриккер (1909–1967)** — концертмейстер, ведущий концертмейстер Большого театра. Работал и выступал с И. Петровым, М. Рейзенем, З. Анджапаридзе, В. Левко и др. В работе с певцами над оперными партиями С. Бриккер всегда ориентировался на дирижерскую концепцию и их конкретные детальные указания, что значительно облегчало работу и экономило время. И. Петров вспоминает. «Бриккер занимался со мной придирчиво, не пропуская ни одной неправильной ноты или какого-либо ритмического нарушения. Он вникал и во все психологические детали исполнения. И когда Небольсин принимал партию, то после первого акта он как-то вопросительно на меня посмотрел, но никаких замечаний не сделал, только бросил мимоходом: „Очень хорошо“. Когда же я спел дуэт с Ваней и сцену в лесу, он захлопнул клавиш: „Ванечка, мне нечего вам сказать. Вы прекрасно все это сделали!“ „Василий Васильевич [В. В. Небольсин, дирижер Большого театра. — *В. К.*], это заслуга не моя, а Соломона Григорьевича, который ни в чем мне не делал поблажки“. — „О, Соломон Григорьевич замечательный концертмейстер“, — подтвердил Небольсин»<sup>223</sup>. Вникал С. Г. Бриккер и в режиссерские задачи, учитывая их во время своих занятий с вокалистами, чем заслужил уважение многих режиссеров, в том числе и Б. А. Покровского: «Самосуд [С. А. Самосуд, дирижер Большого театра. — *В. К.*] привел из Ленинграда в Большой театр концертмейстера Бриккера. Отличный концертмейстер!»<sup>224</sup> По просьбе дирижеров С. Г. Бриккер проводил некоторые оркестровые репетиции опер, стоя за пультом.

**Михаил Борисович Брехес (1909–1996)** — концертмейстер, заслуженный артист России (1992), выступал с певцами А. Вертинским (с 1943 года гастролировал с ним по городам СССР, подготовил программу «Четырнадцать лет с Александром Вертинским»), Д. Пантофель-Нечецкой, М. Рейзенем, П. Лисицианом.

**Давид Михайлович Лернер (1909–2012)** — концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1991), народный артист России. На протяжении 20 лет сопровождал выступления М. Максаковой; около 15 лет — С. Лемешева; выступал также с певцами С. Хромченко, Н. Шпиллер, П. Лисицианом, Н. Геддой, П. Робсоном, М. Халин, Л. Линкт. Являлся концертмейстером двух Международных конкурсов им. П. Чайковского.

<sup>223</sup> Петров И. Четверть века в Большом. Жизнь, творчество, размышления. М.: Алгоритм, 2003. С. 136.

<sup>224</sup> Покровский Б. А. Ступени профессии. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. С. 63.

**Кирилл Львович Виноградов** (1913–1990) — концертмейстер, профессор Московской консерватории, ученик Г. Нейгауза, стоял у истоков введения дисциплины «Концертмейстерский класс» (первоначальное название — «Художественный аккомпанемент») в училище им. Гнесиных, много лет проработал в Большом театре и опубликовал ряд ценных статей и материалов по теории и практике концертмейстерского искусства.

**Евгений Михайлович Шендерович** (1918–1999) — концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1981); в 1949–1959 годах — концертмейстер Ленинградской филармонии, с 1976 года — преподаватель кафедры концертмейстерского искусства Московской консерватории; дипломант в номинации «лучший концертмейстер» Всесоюзных конкурсов вокалистов: им. М. Глинки (1960, 1962); им. П. Чайковского (1978); Международного конкурса вокалистов (1970, София, Болгария), Международного конкурса вокалистов им. Д. Ф. Виньяса (1994, Барселона, Испания); с 1991 года — преподаватель Иерусалимской академии музыки и танца им. С. Рубина Тель-Авивского университета, где в 1993 году открыл концертмейстерский класс (которого до этого времени там не существовало); выступал с певцами Е. Нестеренко, М. Биешу, Б. Руденко, Е. Образцовой; с инструменталистами В. Либерманом (скрипка), Ю. Крамаровым (альт). Автор учебно-методических пособий по вопросам концертмейстерского искусства, статей.

**Геннадий Вячеславович Подэльский** (1927–1983) — концертмейстер. С 1954 года работал концертмейстером Эстонской филармонии, в 1954–1966 годах выступал с певцами Г. Отсом, К. Шульженко, Х. Ляатс, Н. Масловой, М. Магомаевым, Л. Голубкиной, В. Гурьевой.

**Лия Абрамовна Могилевская** (род. в 1927) — концертмейстер, заслуженный работник культуры РСФСР (1976). С 1951 года работала концертмейстером Ленинградской консерватории, с 1955 года — Ленинградского Малого театра оперы и балета СССР; с 1965 года — Государственного академического Большого театра оперы и балета; выступала с певцами В. Атлантовым, М. Магомаевым, Е. Образцовой, Т. Синявской, А. Ворошило, Г. Вишневской, З. Соткилавой, А. Кулько, В. Редькиным, М. Касрашвили, Л. Кузнецовым, Л. Ковалёвой и др. В 1998 году уехала в США, где работала концертмейстером; при ее участии проходили международные постановки опер «Хованщина» (Лондон, Великобритания), «Борис Годунов» М. Мусоргского (Торонто, Канада), «Мертвые души» Р. Щедрина, «Война и мир» С. Прокофьева (Сиэтл, США); музыкальные программы: «Играем Шостаковича», «Вечера оперной музыки», «Фрагменты и сцены из опер: „Отелло“ Дж. Верди, „Кармен“ Ж. Бизе, „Царская невеста“ Н. Римского-Корсакова, „Франческа да Римини“ С. Рахманинова»; автор книги «За кулисами оперы: записки концерт-

мейстера». З. Л. Соткилава называл Л. А. Могилевскую не иначе как «великий оперный концертмейстер»<sup>225</sup>. Не менее восторженно отзываясь о Л. А. Могилевской М. Ф. Касрашвили: «Мне повезло <...> я попала к великой Лие Могилевской. Она великая как концертмейстер, как личность, как пианистка, как музыкант. <...> Это самый родной человек после моей мамы»<sup>226</sup>.

**Важа Николаевич Чачава** (1933–2011) — концертмейстер, народный артист Грузии (1989), заслуженный деятель искусств России (2006). В 1962–1977 годах — концертмейстер Тбилисского театра оперы и балета, выступал с певцами: Н. Андгуладзе, З. Соткилавой, М. Касрашвили, Л. Чкония; в 1977 году переехал в Москву, где его партнерами по сцене были Е. Образцова, И. Архипова, В. Чернов, А. Папаян, В. Лукьянец; был заведующим кафедры концертмейстерского искусства Московской консерватории (до 2010 г.); неоднократно председателем и членом жюри международных конкурсов. Автор учебно-методических трудов по вопросам концертмейстерского мастерства (Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. Вып. 1–7).

**Любовь Анатольевна Орфёнова** (род. в 1944) — концертмейстер, заслуженная артистка России. Дочь оперного певца, тенора А. И. Орфёнова. Окончила Государственный музыкально-педагогический институт им. Гнесиных. В течение 25 лет работала концертмейстером Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. С 1991 года в качестве концертмейстера-педагога сотрудничает со многими зарубежными театрами, в числе которых «Ковент-Гарден», Опера Басти, Комише Опер и др. Педагог-консультант Молодежной оперной программы Большого театра.

**Лариса Абисаловна Гергиева** (род. в 1952) — концертмейстер, сестра художественного руководителя и директора Мариинского театра Валерия Гергиева, народная артистка Республики Северная Осетия-Алания, народная артистка Украины, заслуженная артистка России. Работала ведущим концертмейстером Владикавказского музыкального театра, Пермского театра оперы и балета им. П. Чайковского; ныне — художе-

<sup>225</sup> Зураб Соткилава: «Певец и концертмейстер — это одно целое...» // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 10 мая 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14289-zurab-sotkilava-pevets-i-kontsertmejster-eto-odno-tseloe> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>226</sup> Маквала Касрашвили: «После педагога по вокалу концертмейстер первый человек в жизни певца...» // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 14 июня 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14294-makvala-kasrashvili-poslepedagoga-po-vokalu-kontsertmejster-pervyj-chelovek-v-zhizni-pevtsa> (дата обращения: 05.06.2018).



ственный руководитель Академии молодых певцов Мариинского театра оперы и балета (создана в 1998 г.); генеральный директор Международного конкурса им. Н. А. Римского-Корсакова, конкурса им. П. Лисициана, Международного фестиваля «В гостях у Ларисы Гергиевой»; постоянный концертмейстер Международного конкурса вокалистов им. Пласидо Доминго; артистический директор Летней академии (Миккели, Финляндия). Работала концертмейстером-коучем вокалистов в оперных театрах: «Метрополитен-опера», «Ковент-Гарден», «Ла Скала»; на фестивалях в Зальцбурге, Экс-ан-Провансе.

**Михаил Александрович Аркадьев** (род. в 1958) — концертмейстер, дирижер, композитор. Обучаться игре на рояле начал самостоятельно и достаточно поздно (в 13 лет), затем учился у А. Д. Артоболевской. В 1974–1978 годах — студент Академического музыкального училища при Московской государственной консерватории им. Чайковского по классу фортепиано у Я. И. Мильштейна, позже — у А. И. Соболева, а также у Ю. Н. Холопова по теории музыки. В 1978–1983 годах обучался в Государственном музыкально-педагогическом институте (ныне Российская академия музыки) им. Гнесиных в классе А. А. Александрова, там же в 1988 году закончил аспирантуру. Занимался композицией у А. Г. Шнитке и Р. С. Леденёва, обучался дирижированию у В. Нельсона. В 1988–1998 годах сотрудничал с Г. В. Свиридовым. Был первым исполнителем (совместно с Д. Хворостовским) его последнего крупного вокального цикла — поэмы «Петербург» для голоса и фортепиано на слова А. Блока. В 1990–2003 годах Аркадьев работал в качестве концертмейстера с народным артистом России Дмитрием Хворостовским, выступая на ведущих мировых концертных площадках (с ним записаны 3 компакт-диска: фирмой «Филипс», 1994, 1997, фирмой «Делос», 2003).

Все чаще наиболее успешное сотрудничество с концертмейстером носит многолетний, а иногда и личностный, семейный характер. Таков дуэт С. Рихтера и Н. Дорлиак, М. Ростроповича (который был не только виолончелистом и дирижером, но и прекрасным концертмейстером) и Г. Вишневской и др. Оценивая совместный концерт Ростроповича-концертмейстера и Вишневской, состоявшийся в 1961 году в Малом зале Московской консерватории, Б. Лятохин писал: «Пианистический дебют Ростроповича прошел блестяще: исполнение фортепианной партии было безупречным и в художественном, и в техническом отношении»<sup>227</sup>. В действительности первый пианистический дебют Ростроповича-концертмейстера состоялся еще в 1955 году, на что указывает Г. Вишневская: «мы стали вместе выступать уже летом 1955 года, как только поженились.

---

<sup>227</sup> Лятохин Б. Поет Галина Вишневская, аккомпанирует М. Ростропович // Советская музыка. 1961. № 4. С. 164–165.

У меня был концерт в Тарту, и он сказал, что меня не отпустит, что поедет со мной и будет мне аккомпанировать»<sup>228</sup>. Записанные ими в 1967 году 2 диска романсов М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского и С. С. Прокофьева завоевали гран-при Французской академии звукозаписи в номинации «Лучшая запись года». Г. Вишневецкая отмечала: «Учить — это одно, выходить с партнером на эстраду — совершенно другое. Как сказать об этом особом ощущении музыки, о слиянии с партнером-пианистом? Мы просто слышали друг друга. С ним все было естественным, я чувствовала себя совершенно свободной в ощущении фразы, ее подаче. <...> Невероятно чуткий, он не то чтобы подчинялся, нет, он сливался с пением. У нас сложилось полное взаимное музыкантское понимание»<sup>229</sup>.

В настоящее время существует ряд конкурсов концертмейстерского мастерства. Первый из них прошел в Женеве в 1944 году. Следующий подобный конкурс был организован в Мюнхене и включал в себе такие номинации: фортепианный ансамбль, фортепиано-скрипка, фортепиано-альт, фортепиано-виолончель и весьма любопытную категорию «чтение с листа» (проводилась в 1963 и 1965 годах). В 1955 году в Бухаресте прошел первый конкурс им. Дж. Энеску, в программах которого существует специальный приз для скрипача и концертмейстера за лучшее исполнение Третьей сонаты Энеску. В начале XXI века, богатого на конкурсы различного ранга (конкурс камерных ансамблей в Италии «Триопремия Триеста», конкурс им. Й. Иоахима в Веймаре, “Gerald Moore Award”, “Birmingham Accompanist Of The Year Award”, “Megan Foster Accompanists’ Prize” (Лондон), “Ferdinand Rauter Prize” (Лондон), Международный конкурс камерно-ансамблевого исполнительства им. Т. А. Гайдамович, Международный конкурс камерных ансамблей и струнных квартетов имени Н. Г. Рубинштейна и др.), ощущается определенный дефицит на проведение специального конкурса, посвященного выявлению талантливых вокальных и балетных концертмейстеров. Существуют отдельные номинации в конкурсах для вокальных концертмейстеров (например, в рамках конкурса им. М. Юдиной), но все-таки самыми престижными являются дипломы лучшего концертмейстера или концертмейстера-лауреата конкурса экстра-класса (такого, как Международный конкурс им. П. И. Чайковского в Москве, Международного конкурса Королевы Елизаветы в Брюсселе и др.).

В последние годы стали проводиться конференции различного уровня, посвященные актуальным проблемам концертмейстерского искусства. Так, в 2014 году в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского состоялась международная научно-практическая

---

<sup>228</sup> Цит. по: Хентова С. М. Ростропович. СПб.: Культ-информ-пресс, 1993. С. 90.

<sup>229</sup> Там же. С. 91–92.

конференция «Искусство пианиста-концертмейстера: теория и практика»; в 2011 и 2015 годах в Казанской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова состоялись первая и вторая всероссийские научно-практические конференции «Концертмейстерское искусство: теория, история, практика»; в 2017 году была проведена Открытая конференция и фестиваль концертмейстеров города Москвы «Игра в бисер».

XX и первые два десятилетия XXI века — время стремительно трансформирующихся идеалов, эстетических установок, которые непосредственным образом сказывались на исполнительском искусстве. Основной тенденцией является усложнение музыкального языка, углубление различных контрастов, появление новых нотных систем и т. д. Соответственно, меняются и требования к профессиональному уровню концертмейстера. Безусловными лидерами становятся пианисты в ансамблевых сочинениях Д. Д. Шостаковича, С. С. Прокофьева, А. Г. Шнитке. Но наблюдается и обратная тенденция — к максимальному упрощению фортепианной фактуры, низведению ее до уровня примитивного аккомпанемента. К чему приведет такая полярная тенденция? Время покажет. Но в любом случае в наши дни значение концертмейстера определяется прежде всего масштабом его личности и глубоким профессионализмом.

### Вопросы по теме № 3

1. Назовите основные исторические этапы развития концертмейстерского искусства в России. Что характеризует каждый из этих этапов?
2. Перечислите отечественных композиторов, активно занимавшихся концертмейстерской практикой в XIX–XX веках. Назовите формы такого сотрудничества и выдающихся музыкантов-инструменталистов и вокалистов, сотрудничавших с композиторами-концертмейстерами.
3. Назовите основные методические работы отечественных концертмейстеров. Дайте развернутую характеристику одной из работ.
4. Перечислите видных концертмейстеров XX–XXI веков. Дайте характеристику их исполнительского творчества (на выбор).

### Литература по теме № 3

1. *Бабюк, В. Л.* Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков (фортепианно-вокальный аспект) : дис. ... канд. искусствоведения. — Магнитогорск, 2003. — 183 с.
2. *Калицкий, В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства : учеб.-метод. пособие. — М. : Спутник+, 2016. — 179 с.
3. *Калицкий, В. В.* История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» // Вестник кафедры ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. — 2017. — № 2. — С. 99–113.
4. *Калицкий, В. В.* Эволюция структуры специальности пианиста-концертмейстера // Музыка и время. — 2018. — № 2. — С. 23–26.
5. *Калицкий, В. В.* Основные исторические этапы развития концертмейстерского исполнительства // Искусство и образование. — 2018. — № 5. — С. 54–62.

6. *Келнер, Д.* Верное наставление в сочинении генерал-баса, причем избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее для сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки / пер. Н. Зубрилова. — М. : Университетская Типография В. Окорокова, 1791. — 98 с.
7. *Лелейн, Г. С.* Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное Императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при Императорском Московском Университете, на иждивении книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773. — М. : Моск. Университет, 1773. — 258 с.
8. *Молчанова, Т. О.* Пианисты-аккомпаниаторы, концертмейстеры, артисты камерного и фортепианного ансамбля: энциклопедия. — Львов : Сполом, 2015. — 636 с.
9. *Могильницкий, В. А.* Рихтер-ансамблист. — Челябинск : Изд-во Игоря Розина, 2012. — 96 с.
10. *Хазанзун, М.* Пианист-концертмейстер: из истории аккомпаниаторского искусства : учеб.-метод. пособие. — Чебоксары : Изд-во ЧГУ, 2008. — 63 с.
11. *Юдин, А.* Концертмейстерская практика русских композиторов XIX — начала XX в. : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — СПб., 2010. — 169 с.
12. *Юдин, А.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. — СПб. : Невская нота, 2008. — 124 с.

#### *Тема 4.*

### **СОВРЕМЕННЫЕ ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ И МЕТОДИЧЕСКИЕ ТРУДЫ В ОБЛАСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА**

#### **Цель и задачи**

**Цель** — кратко проанализировать основные современные работы по истории, теории, методологии и практике концертмейстерского искусства.

#### **Задачи:**

- обобщить имеющуюся современную зарубежную и отечественную литературу в области концертмейстерского искусства;
- выделить основные группы таких исследований;
- проследить пути развития современной теоретической мысли в области концертмейстерства.

#### **Основное содержание**

Начиная со второй половины XX века появляются методические пособия, посвященные сугубо концертмейстерской проблематике. Их с известной степенью условности можно разделить на пять групп: история концертмейстерского искусства, учебно-теоретические работы по концертмейстерскому мастерству, работы прикладного характера, научно-исследовательские труды и мемуары.

К. Адлер в 1965 году выпускает монографию “The art of accompanying and coaching” («Концертмейстерское искусство и работа концертмейстера-коуча»). Эта книга — первая попытка комплексного анализа по истории, теории, методологии и практике концертмейстерского искусства.

Я. Хацинский в 1997 году опубликовал труд “Pomiar osiaenieć muzycznych na przykładzie akompaniamentu fortepianowego do piosenki” («Развитие музыкального искусства на примере фортепианных партий песен»), в котором есть параграф «Очерк истории аккомпанемента».

А. Юдиным в 2008 году издана небольшая работа «Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства», которая посвящена концертмейстерской деятельности композиторов М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Серова, М. А. Балакирева, А. Г. Рубинштейна, М. П. Мусоргского, С. В. Рахманинова, Н. К. Метнера.

М. Хазанзун издал краткое учебное пособие «Пианист-концертмейстер: из истории аккомпаниаторского искусства» (Чебоксары, 2008).

Первые попытки теоретического обобщения специальных музыкально-технических навыков концертмейстера представляет работа, выпущенная в 1949 году голландским концертмейстером В. Боссом “Well-tempered Accompanist” («Хорошо темперированный концертмейстер»). В книге излагается авторское видение обязанностей концертмейстера и его взаимодействие с певцами.

В 1961 году отечественный исследователь Н. Крючков выпустил небольшую работу «Искусство аккомпанемента как предмет обучения». В ней постепенно доказывается, что обучение концертмейстерскому мастерству — комплексный процесс, требующий не только теоретических, но и практических знаний и умений. При этом автор делает крайне спорный вывод (который мы можем принять, только если иметь в виду под профессиональными задачами «аккомпаниатора» гармоническую поддержку солиста): «<...> пианист, хорошо подготовленный в отношении владения роялем, оказывается совершенно непригодным аккомпаниатором, тогда как более слабый технически пианист, но усвоивший необходимые навыки, успешно двигается по профессиональному пути аккомпаниатора»<sup>230</sup>. В труде Н. Крюčkова помещен ряд советов, касающихся формирования специальных музыкально-технических навыков концертмейстера: чтение с листа, транспонирование, работа с вокалистами, в том числе в оперном театре. Также анализируются вопросы развития общей культуры и музыкального мировоззрения. Однако рассуждения относительно этой специальности и советы по направлению приоб-

---

<sup>230</sup> Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017. С. 17.

ретения и развития навыков подаются весьма декларативно, без комплексного восприятия проблем, которые касаются ежедневной работы музыканта. В подтверждение этого приведем предостережение А. Люблинского, в котором он позволил себе покритиковать Н. Крючкова за дисбаланс между теорией и практикой, отметив, что «методические руководства для музыкального исполнительства сплошь и рядом грешат эмпирическим и формальным подходом к важнейшим вопросам»<sup>231</sup>.

Именно исследование А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» стало первым фундаментальным вкладом в методологию концертмейстерского искусства, направленную на реализацию теории в конкретной исполнительской практике. Автор исследовал художественные функции партии фортепиано как части музыкальной формы, проанализировал фактурные разновидности сопровождения, ввел понятие «конфликтного сопровождения», суть которого заключается в выражении классической антиномии: герой и стихия, герой и судьба и т. д. В качестве примеров Люблинский приводит роковой выстрел в романсе А. С. Даргомыжского «Старый капрал», удары рока в романсе С. В. Рахманинова «Судьба», метафизический «поединок» Германа с грозой в I акте оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама», в песне Н. К. Метнера «Зимний вечер» одиночество человека, фактурно подчеркнутое завыванием холодной вьюги, и т. д. Автор книги утверждает, что драматические столкновения показывают, насколько широка и глубока содержательность партии фортепиано и как, следовательно, многообразны проблемы его анализа и исполнения.

В 1996 году Е. Шендеровичем была выпущена книга «В концертмейстерском классе. Размышления педагога», в которой анализируются основные проблемы подготовки концертмейстера в вузе. Особый акцент делается на необходимости выработки равноправного подхода к партнерам в совместном исполнительском процессе.

В 2002 году появилось учебное пособие Е. Кубанцевой «Концертмейстерский класс», в котором рассматриваются вопросы, связанные с музыкально-исполнительской деятельностью концертмейстера, предложены способы развития концертмейстерских навыков. Вместе с тем пособие имеет общепринятый для учебно-теоретической литературы недостаток: абстрактность анализа определенных аспектов работы концертмейстера.

В 2005 году в США вышла книга американского концертмейстера Д. Н. Прайса «Accompanying Skills For Pianists: Including Sight Play with Skillful Eyes» («Основы аккомпанемента для пианистов: развитие про-

---

<sup>231</sup> Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. СПб. : Планета музыки, 2018. С. 53.

фессиональных навыков чтения с листа»). Автор анализирует специфику работы вокального концертмейстера и предлагает собственную концепцию сотрудничества с вокалистами, а также методы развития навыков чтения с листа.

Отдельной отраслью концертмейстерского исполнительства предстает деятельность балетного концертмейстера. Выделим среди методических работ труды Н. Ладыгина (особенно его книгу «Музыкальное оформление уроков танца», изданную в 1980 году). В 2002 году вышло в свет небольшое учебное пособие Г. Безуглой «Концертмейстер балета: подготовка к репетиционной и концертной работе», а в 2005 году — ее же учебное пособие «Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром». В 2015 году вышло в свет первое большое издание — книга Л. Исуповой «Мастер-класс. Записки концертмейстера балета». Тем не менее искусство концертмейстера балета на сегодняшний день остается наименее разработанной отраслью концертмейстерства.

Прикладные исследования рассматривают практические профессиональные вопросы: проблемы ансамблевой интерпретации и оптимизации техники совместного исполнительского процесса, исполнительский анализ конкретных произведений и т. д. В этом ряду прежде всего выделяются труды Е. Шендеровича, которые охватывают область деятельности вокального концертмейстера — «О преодолении пианистических трудностей в клавирах» (Л., 1987), статьи: «Об искусстве аккомпанемента» (Советская музыка. 1969. № 4), «Рождение концертной программы певца» (Музыка и жизнь. Л., 1972) и «Фортепианная партия в вокальном цикле» («О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова»).

Весомый вклад в раскрытие проблем концертмейстерского искусства осуществили преподаватели Московской (сборник статей «О работе концертмейстера», 1974) и Ленинградской консерваторий (сборник статей «О мастерстве ансамблиста», 1986), которые подробно освещают важные для концертмейстера методико-прикладные аспекты работы над конкретными произведениями камерно-вокальной литературы, работы оперного концертмейстера, подробно рассматриваются вопросы чтения с листа и транспонирования. К подобного рода работам относятся исследования В. Н. Бикташева «Работа концертмейстера. Основы исполнительского мастерства», Д. Лебедевой «Особенности работы концертмейстера класса вокала в музыкальном колледже», И. Э. Мосина «Творческая работа в концертмейстерском классе» и др.

В ряде исследований изучаются проблемы упрощения сложных фактурных комплексов в исполнении клавира: в работе А. Брюхановой (Аранжировка трудноисполняемых мест клавира оперы «Евгений Онегин» // О работе концертмейстера. С. 135–159), в книге Е. Шендеровича

«О преодолении пианистических трудностей в клавирах», где предлагаются убедительные модели рационализации трудноисполнимой фактуры. Данная проблематика частично рассмотрена и в трудах И. Михайлова (Вопросы восприятия и рационализации фактуры в фортепианных аккомпанементах // О мастерстве ансамблиста. С. 59–73) и Г. Когана («О фортепьянной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения»).

Практика транспонирования является предметом исследования в небольших работах Е. Никитской «Транспонирование в концертмейстерском классе: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов», О. В. Рафалович «Транспонирование в классе фортепиано» и др.

Освоению навыков чтения с листа посвящены скромные по объему пособия Ф. Д. Брянской «Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста», Р. А. Верхолаз «Вопросы методики чтения нот с листа» и др.

Некоторые музыканты-практики в своих исследованиях несколько отходят от комплексного научного подхода к изучению проблем концертмейстерского искусства и рассматривают эти вопросы преимущественно в формате комментариев к произведениям, предназначенным для совместного исполнения. Такие исследования зачастую грешат субъективностью оценок, но, с другой стороны, за неимением весомого количества качественных фундаментальных исследований, и их приходится брать во внимание.

Научно-исследовательская деятельность в области концертмейстерского искусства активизировалась в конце XX века.

В 1990 году Л. А. Ладыгиным защищена первая кандидатская диссертация, посвященная проблемам концертмейстерского искусства, «Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета». Исследование охватывает вопросы формирования профессиональных умений и навыков пианиста-концертмейстера в области балета, принципы взаимодействия с солистами и хореографами.

В 1993 году Г. Тенюковой защищена диссертация на тему «Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования», которая посвящена поискам путей совершенствования обучения студентов музыкально-педагогических вузов посредством разработки целенаправленной системы специальной подготовки к концертмейстерской работе в классе дирижирования.

В 1998 году была защищена диссертация Д. Науказ «Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты», где рассмотрены совокупность специфических концертмейстерских знаний и навыков, их формирование в процессе профессиональной подготовки учителя музыки в музыкально-педагогических заведениях.



В 2002 году Ю. Мирлас защищена диссертация «Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре», в которой сделана попытка теоретически обосновать эффективность условий, обеспечивающих подготовку студентов музыкальных заведений среднего звена к работе концертмейстером музыкального театра.

В 2003 году защищена диссертация В. Бабюк «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков (фортепианно-вокальный аспект)», в которой производится попытка воссоздания процесса развития профессии пианиста-концертмейстера в России в XVIII–XX веках. Подчеркивая исторический ракурс своего исследования, автор структурирует его в виде исторической системы во взаимосвязях с музыкально-культурными явлениями и событиями в России обозначенного периода.

В 2004 году была защищена диссертация А. Григорьева «Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования», которая анализирует процесс организации концертмейстерской деятельности в процессе обучения студента в системе педагогический колледж — педагогический вуз. В этом же году Г. Бошук защищена диссертация «Педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике в вузе», где рассмотрены вопросы самореализации студента в ходе концертмейстерской деятельности.

В 2005 году — диссертация Г. Сибиряковой «Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки: на материале дисциплины „Концертмейстерский класс“», в которой сделана попытка теоретически обосновать, экспериментально апробировать психолого-педагогические и методические основы профессионального становления будущего преподавателя-музыканта в условиях исполнительской подготовки в концертмейстерском классе. Похожее исследование было предпринято в 2006 году Е. Островской в диссертации «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства». В работе анализируется психологический компонент деятельности концертмейстера в качестве важного фактора совершенствования его профессионального уровня и утверждается, что в современных условиях психологическая компетентность музыканта этого направления важна ничуть не меньше, чем его исполнительские и педагогические качества.

В 2009 году Н. Горошко защитила диссертацию «Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе: на примере камерно-вокального творчества

русских композиторов XIX века», где анализируется становление камерно-вокального (композиторского и исполнительского) творчества в России XIX века, а также структура учебного процесса в концертмейстерских классах вузов.

В 2010 году А. Юдин защитил диссертацию на тему «Концертмейстерская практика русских композиторов XIX — начала XX века», в которой дается анализ практики совместного музицирования отечественных композиторов.

В диссертации Т. Герасимовой «Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений», защищенной в 2010 году, анализируется процесс формирования профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений на основе развития их профессиональной музыкальной эрудиции, исполнительской техники.

В 2011 году О. Коробовой была защищена диссертация на тему «Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера», в которой анализируется сфера психологических взаимоотношений музыкантов в совместном творчестве, осуществляется анализ способности приспосабливаться к партнеру, чувствовать или предчувствовать его намерения и действия — свойства, которые автор трактует как рациональную составляющую сознания.

В диссертации И. Бутовой «Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже», защищенной в 2012 году, автор предлагает выстроить процесс профессионального обучения концертмейстера на базе методического и прикладного изучения различных направлений концертмейстерской деятельности. Такой подход, по мысли И. Бутовой, должен направлять обучение в концертмейстерском классе на изучение студентами не только исполнительских задач концертмейстера, но также менеджерских и репетиторских функций, что и составляет основу механизма профессиональной мобильности пианиста-концертмейстера.

В 2014 году Н. Равчеева защитила диссертацию на тему «Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях», в которой излагается оригинальная концепция подготовки юных концертмейстеров в музыкальных школах и школах искусств.

В 2015 году Л. Лысцова защитила диссертацию на тему «Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты». В работе рассматриваются исторические корни профессии балетного концертмейстера, а также проблемы методологии и практики.

Отметим, что все перечисленные диссертации — кандидатские, докторских пока что нет.

Выделим и отдельные ценные публикации и статьи, касающиеся проблем концертмейстерского искусства: работы А. Готлиба «Основы ансамблевой техники», «Фактура и тембр в ансамблевом произведении»; сборник статей под редакцией К. Аджемова «Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство»; сборник статей под редакцией Т. Ворониной «О мастерстве ансамблиста»; Т. Гайдамович «Инструментальные ансамбли».

Мемуары концертмейстеров в большинстве случаев представляют собой комплексные работы, включающие не только личные воспоминания, но и отдельные моменты по истории, теории, методологии и практике концертмейстерского искусства. Первой в этом массиве стала вышедшая в 1966 году книга английского концертмейстера А. Ньютона (Ivor Newton) "At the Piano — Ivor Newton: The World of an Accompanist" («За роялем — Айвор Ньютон: мир концертмейстера»), в которой автор рассказывает о сотрудничестве с различными певцами и инструменталистами.

Большую популярность получила книга Дж. Мура «Певец и аккомпаниатор», которая имеет подзаголовок «Воспоминания, размышления о музыке» и вмещает наиболее интересные наблюдения и выводы вокального концертмейстера. Отметим одну фразу из нее, на наш взгляд, достаточно актуальную: «Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, чем это можно себе представить»<sup>232</sup>. К сожалению, остальные работы Дж. Мура (как и иностранные источники других авторов) по проблемам концертмейстерского искусства до сих пор не переведены на русский язык.

Немалый интерес представляет книга Е. Шендеровича «С певцом на концертной эстраде», в которой говорится о специфике работы концертмейстера с вокалистом.

В 2009 году в Оксфорде выпущена книга М. Каца "Complete Collaborator: the Pianist as Partner" («Квалифицированный сотрудник: пианист как партнер»), в которой американский концертмейстер рассказывает про свой 40-летний опыт работы концертмейстером с разными исполнителями и 30-летний — преподавателем концертмейстерского класса.

Событием стал выход в 2010 году книги отечественного концертмейстера Л. Могилевской «За кулисами оперы: записки концертмейстера», в которой одна из ведущих концертмейстеров современности рассказывает о своей многолетней работе в оперных театрах, об интересных моментах сотрудничества с выдающимися оперными певцами, режиссерами и дирижерами. Л. Могилевская предлагает коренным образом пере-

---

<sup>232</sup> Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. С. 95.

смотреть функциональные задачи оперного концертмейстера, ставя его в процессе подготовки спектакля на один уровень с дирижером и режиссером.

Немалую роль играют просветительские проекты. Выделим среди них замечательный цикл передач радиостанции «Орфей» «Концертмейстер. Мастер концерта» 2013–2014 годов (ведущая — Лилия Виноградова), в котором видные музыканты современности (певцы, концертмейстеры, режиссеры, искусствоведы, дирижеры) рассказывали о роли профессии концертмейстера, раскрывали различные вопросы мастерства, положения в профессиональном сообществе и т. д. (адрес интернет-архива <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster>). Продолжением этой серии с 2015 года стала программа радио «Орфей» «Я — концертмейстер!» (ведущая — Лариса Гергиева, адрес в Интернете <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/ya-concertmaster>).

#### Вопросы по теме № 4

1. На какие основные группы можно разделить литературу по концертмейстерскому искусству?
2. Назовите известных вам авторов работ по концертмейстерскому искусству и их труды.
3. Сделайте комплексный анализ одной из методических работ или диссертаций, включающий определение ее актуальности, цели, задач, методологии, новизны, практической значимости, изложения содержания и выводов.

#### Литература по теме № 4

1. *Бабюк, В. Л.* Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков (фортепианно-вокальный аспект) : дис. ... канд. искусствоведения. — Магнитогорск, 2003. — 183 с.
2. *Безуглая, Г.* Концертмейстер балета: подготовка к репетиционной и концертной работе : учеб.-метод. пособие для студентов пед. фак. — СПб. : Акад. рус. балета им. А. Я. Вагановой, 2002. — 48 с.
3. *Бикташев, В. Н.* Работа концертмейстера. Основы исполнительского мастерства. — СПб. : Союз художников, 2014. — 156 с.
4. *Бошук, Г. А.* Педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике в вузе : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». — Краснодар, 2004. — 196 с.
5. *Бутова, И. А.* Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». — Екатеринбург, 2011. — 217 с.
6. *Герасимова, Т. Н.* Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». — М., 2010. — 268 с.
7. *Горошко, Н. Н.* Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе (на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Магнитогорск, 2009. — 179 с.

8. *Готлиб, А.* Основы ансамблевой техники. — М. : Музыка, 1971. — 96 с.
9. *Григорьев, А. Ф.* Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». — Краснодар, 2004. — 194 с.
10. *Исупова, Л. С.* Мастер-класс. Записки концертмейстера балета. — М. : АСТ, 2015. — 415 с.
11. *Калицкий, В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства : учеб.-метод. пособие. — М. : Спутник+, 2016. — 179 с.
12. *Коробова, О. Я.* Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства». — Саратов, 2011. — 175 с.
13. *Крючков, Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017. — 112 с.
14. *Кубанцева, Е. И.* Концертмейстерский класс : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М. : Академия, 2002. — 192 с.
15. *Коган, Г. М.* О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. — М. : Сов. композитор, 1961. — 193 с.
16. *Ладыгин, Л. А.* Музыкальное оформление уроков танца. — М. : Музыка, 1980. — 88 с.
17. *Ладыгин, Л. А.* Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства». — М., 1990. — 21 с.
18. *Лысцова, Л. А.* Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Пермь, 2015. — 245 с.
19. *Люблинский, А.* Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. — СПб. : Планета музыки, 2018. — 128 с.
20. *Мирлас, Ю. Г.* Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». — Екатеринбург, 2002. — 183 с.
21. *Могилевская, Л. А.* За кулисами оперы: записки концертмейстера. — М. : Музыка, 2010. — 288 с.
22. *Мосин, И. Э.* Творческая работа в концертмейстерском классе. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017. — 142 с.
23. *Мур, Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. — М. : Радуга, 1987. — 428 с.
24. *Науказ, Д. А.* Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения». — М., 1998. — 142 с.
25. О мастерстве ансамблиста : сб. науч. тр. / отв. ред. Т. А. Воронина, науч. ред. И. Тайманова. — Л. : ЛГК им. Н. Римского-Корсакова, 1986. — 143 с.
26. О работе концертмейстера / ред.-сост. М. Смирнов. — М. : Музыка, 1974. — 160 с.
27. *Островская, Е. А.* Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Тамбов, 2006. — 233 с.
28. *Равчеева, Н. А.* Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)». — СПб., 2014. — 277 с.

29. *Сибирякова, Г. Г.* Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки (на материале дисциплины «Концертмейстерский класс»): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». — Волгоград, 2005. — 230 с.
30. *Тенюкова, Г. Г.* Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01 «Теория и история педагогики». — М., 1993. — 180 с.
31. *Хазанзун, М.* Пианист-концертмейстер: из истории аккомпаниаторского искусства : учеб.-метод. пособие. — Чебоксары : Изд-во ЧГУ, 2008. — 63 с.
32. *Юдин, А.* Концертмейстерская практика русских композиторов XIX — начала XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — СПб., 2010. — 169 с.
33. *Юдин, А.* Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. — СПб. : Невская нота, 2008. — 124 с.
34. *Adler, K.* The art of accompanying and coaching. — N. Y. : Da Capo Press, 1965. — 260 p.
35. *Bos Coenraad, V.* The Well-Tempered Accompanist. — P. : Theodore Presser Co., 1949. — 263 p.
36. *Catz, M.* The Complete Collaborator: the Pianist as Partner. — Oxford : Oxford University Press, 2009. — 283 p.
37. *Chaciński, J.* Pomiar osiągnięć muzycznych na przykładzie akompaniamentu fortepianowego do piosenki. — Głos Słupski : Kwiecień, 1997. — 167 s.
38. *Nelson Price, Deon.* Accompanying Skills For Pianists: Including Sight Play with Skillful Eyes. — Culver City : Culver Crest Publications, 2005. — 202 p.

#### *Тема 5.*

### ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И ТРАНСПОНИРОВАНИЕ

#### Цель и задачи

**Цель** — научиться грамотному и быстрому транспонированию и чтению с листа произведений различного уровня сложности.

#### **Задачи:**

- научиться бегло читать с листа произведения вокального и инструментального репертуара;
- разбираться в практических вопросах грамотной трансформации фактуры при чтении с листа;
- освоить практические навыки транспонирования в различные тональности.

#### Основное содержание

Умение читать с листа и транспонировать является важной составной частью практической деятельности пианиста-концертмейстера.

Чтение с листа — это исполнение по нотам незнакомого произведения без предварительного разучивания. Такая работа активно развивает музыкальный слух, чувство ритма, способность быстро ориентироваться в музыкальном тексте. Практическая концертная деятельность требует

от концертмейстера умения работать быстро и оперативно, а владение навыком чтения с листа помогает в этом. Кроме того, концертмейстер, который хорошо читает с листа, быстрее пополняет свой репертуар новыми произведениями и значительно более востребован в музыкально-исполнительской среде.

Чтению с листа должен предшествовать зрительный разбор произведения без инструмента. Пианист глазами охватывает весь нотный текст, определяет тональность, темп, динамические оттенки, штрихи, особенности фактуры, альтерации, возможные изменения размера, тональности, темпа. Именно так формируется представление относительно произведения в целом.

Специфика чтения с листа произведений средней и тем более высокой трудности заключается в необходимости умело трансформировать фактуру. Этот метод получил название «редукция» (от *лат.* *reductio* — упрощать).

Отметим, что каждый случай применения редукции при чтении с листа индивидуален. Такой метод работы предполагает не только свободное владение основными приемами игры на фортепиано, но также развитый слух, знание гармонии и владение искусством импровизации. Отметим основные виды облегчения фактуры:

- исполнение виртуозных пассажей поочередно двумя руками;
- перераспределение музыкального материала в партиях правой и левой рук в технически сложных местах;
- использование позиционной игры пассажей;
- модификация широкого расположения разложенных гармоний более компактными;
- перераспределение между двумя руками неудобных для исполнения пассажей, интервальных и аккордовых последовательностей, которые были формально-графически перенесены в клавиру в соответствии с записью в партитуре;
- замена репетиций или движения аккордов в быстром темпе чередованием различных его голосов или же их распределением между руками, использование тремоло;
- выпускание нот, повторяющихся во время исполнения сложных пассажей в быстром темпе;
- выпускание нижнего голоса во время исполнения в быстром темпе интервальных пассажей, дублирующих голосов в аккордах с целью сохранения темпа и характера мелодического материала (речь идет о материале, изложенном в партии правой руки клавира, поскольку бас как гармоническая основа должен оставаться неизменным);
- объединение широких фигураций в более компактные гармонические созвучия;

■ исполнение в полиритмических сочетаниях верхнего голоса или ведущей темы при неизменном баса.

Принципиальным положением во время чтения с листа является точное воспроизведение линии баса. Будучи неверно исполнен, он искажает гармоничную основу и нарушает тональные связи.

Для овладения навыками чтения с листа нужно иметь определенную техническую базу: беглость пальцев, умение играть скачки, находить верное соотношение мелодии и гармонии. Очень важным является развитие аппликатурной техники (типовых формул последовательности пальцев: гамм, арпеджио, двойных нот, аккордов), что будет способствовать умению сразу находить связь звуков, определенных групп нот, пониманию направления музыкальной фразы, музыкальной мысли.

Безусловно, воспитание точного «мышечного чувства» интервалов, различных видов гармонических фигураций, гаммоподобного или арпеджированного движений — процесс долговременный и сложный. Однако он необходим, поскольку координационная память исполнителя играет заметную роль в приобретении навыка чтения с листа.

Необходимо отработать умение не останавливаться, сосредоточивать внимание на сквозном развитии, «видеть и слышать вперед».

Грамотному чтению с листа способствует знание стиля того или иного композитора, той или иной эпохи.

Успешное владение навыками чтения с листа обуславливается и воспитанием гармонического слуха, когда музыкант может предсказать появление той или иной гармонии.

Любой человек имеет свои индивидуальные особенности строения различных частей тела, в том числе и кистей рук, в зависимости от этого могут возникать и другие варианты пианистических упрощений. Концертмейстер должен иметь свой подход к решению этой проблемы и, соответственно, свой багаж упрощений, который будет опираться на условия его профессиональной реализации как с точки зрения сохранения содержания произведения, художественно-выразительного исполнения, так и с точки зрения необходимой насыщенности звучания.

\* \* \*

Транспонирование — это перенос всей фактуры музыкального произведения на определенный интервал вверх или вниз, вследствие чего меняется его тональность (кроме транспонирования на октаву). Навык транспонирования необходим для будущей профессиональной деятельности концертмейстера. Это больше всего касается его работы с вокалистами.

В инструментальных классах концертмейстер должен уметь читать партии транспонирующего инструмента, чтобы при условии возникно-



вения определенных неточностей в интонировании вовремя сориентировать исполнителя.

Наиболее распространенным является транспонирование на диатонический и хроматический полутон. Для этого достаточно поменять знаки при ключе и сделать подмену случайных знаков альтерации таким образом:

- при транспонировании на диатонический полутон вверх:  $b = \flat$ ,  $\flat = \sharp$ ,  $\sharp = \flat$ ;
- при транспонировании на диатонический полутон вниз:  $\sharp = \flat$ ,  $\flat = b$ ,  $b = \flat\flat$ .

Транспонирование на хроматический полутон требует мысленного перемещения нотного текста вверх или вниз с одновременным изменением знаков альтерации. Как и для чтения с листа, здесь помогут технические приемы — аппликатурные принципы исполнения гамм, арпеджио, хроматических последовательностей и т. п., а также знания гармонии, четкое представление гармонических последовательностей.

При транспонировании на терцию поможет воображаемая смена скрипичного ключа на басовый, если транспонировать вверх, и басового на скрипичный — вниз.

Другим немаловажным методом транспонирования является умение сделать гармонический анализ, составить гармонический план произведения, как вариант — подписать цифровые значения гармонии в нотном тексте. Особенно эффективен такой способ при транспонировании на большой интервал, а также в случае наличия отклонений и модуляций в тональности 3–4-й степени родства.

### Практические занятия

Обратиться к произведениям из приложения № 4 и проанализировать проблемы, возникающие во время их чтения с листа и транспонирования.

#### План работы.

1. Определить роль координационной памяти в приобретении навыков чтения с листа.
2. Научиться прогнозировать допустимые упрощения при чтении с листа и транспонировании.
3. Понять необходимость умения транспонировать — как обязательного навыка при работе с вокалистами и инструменталистами.

### Вопросы по теме № 5

1. Почему чтение с листа — обязательная составляющая практической деятельности пианиста-концертмейстера?
2. Какие пианистические навыки способствуют формированию навыков чтения с листа?

3. Как называется метод облегчения фактуры? Назовите основные способы упрощения трудных фактурных конструкций при чтении с листа.
4. Какие существуют методы работы с текстом при транспонировании?
5. Как меняются знаки альтерации при транспонировании на хроматический и диатонический полутон? В чем специфика восприятия нотного текста при транспонировании на терцию?

### Литература по теме № 5

1. *Брянская, Ф. Д.* Формирование и развитие навыка игры с листа в первые годы обучения пианиста. — М. : Классика-XXI, 2007. — 68 с.
2. *Верхолаз, Р. А.* Вопросы методики чтения нот с листа. — М. : Госмузиздат, 1960. — 49 с.
3. *Никитская, Е.* Транспонирование в концертмейстерском классе: Методические рекомендации для студентов фортепианных факультетов. — Харьков : Изд-во Харьков. ин-та искусств, 1990. — 37 с.
4. *Рафалович, О. В.* Транспонирование в классе фортепиано. — Л. : Музыка, 1963. — 39 с.

### Тема 6.

## ПОДБОР ПО СЛУХУ

### Цель и задачи

**Цель** — научиться подбирать по слуху детский, народный, эстрадный репертуар, неаполитанские песни.

#### Задачи:

- научиться грамотно подбирать фортепианное сопровождение к неакадемическому репертуару;
- уметь мобильно ориентироваться в различных исполнительских стилях и воспроизводить их на фортепиано.

### Основное содержание

В процессе обучения в концертмейстерском классе подбор на слух является эффективным методом профессионального развития и имеет большое практическое значение в развитии музыкальных способностей и возможностей. Активное развитие музыкальных способностей в процессе исполнительской деятельности, воспитания творческой инициативы происходит в процессе самостоятельного подбора на слух знакомых произведений, в поисках осмысленных средств их воспроизведения. Этот вид музыкальной деятельности концертмейстера активно влияет на воспитание музыкального воображения и творческой инициативы. Подбор на слух не может осуществляться без музыкально-слуховых представлений и является условием их создания и развития.

Важным этапом в развитии музыкально-слухового воображения является переход от их непосредственного возникновения к умению произвольно вызывать нужные музыкально-слуховые образы.

Основным условием для формирования музыкального воображения является личная инициатива и желание научиться этому виду музицирования. В процессе подбора на слух происходит творческое осмысление выполнения поставленной задачи. Верно построенный процесс формирования навыков подбора на слух обязательно приведет к развитию слухового воображения, а также и к развитию внутреннего слуха.

Услышать в реальном звучании, мысленно представить себе и снова воссоздать реальное звучание в определенной тональности — таков процесс подбора на слух.

Формирование музыкально-слухового воображения связано с процессом запоминания. Чем лучше развивается слуховая память и чем она активнее, тем лучше развивается музыкально-слуховое воображение. В свою очередь, активный процесс музыкального запоминания создает благоприятную почву для развития музыкально-слухового воображения, его точности, четкости, яркости.

Подбор на слух можно начинать после того, когда сочинение запомнилось в виде музыкального образа, который может разворачиваться во времени. Это позволяет найти необходимую фактуру для воспроизведения на клавиатуре.

В процессе подбора на слух нередко происходит «выпадение» из памяти окончания фраз, их частей и т. д. В таком случае процесс формирования слухового воображения сосуществует с процессом музыкальной памяти и требует активной тренировки последней.

Однако нельзя сводить формирование музыкально-слухового воображения в процесс памяти и наоборот. И слуховое воображение, и музыкальная память развиваются и совершенствуются в процессе обучения в специальном классе, классах камерного и фортепианного ансамбля, музыкально-теоретических дисциплин и т. д., преподаватели которых должны уделять ее развитию пристальное внимание.

Для лучшего и более прочного запоминания нужна воля. Произвольное оперирование музыкально-слуховыми представлениями органически связано с волевой целеустремленностью.

В формировании музыкального воображения и в запоминании главную роль играет процесс мышления и целенаправленное внимание. Эмоциональное восприятие музыкального материала, его содержание и форма подачи также влияет на скорость запоминания и на формирование соответствующих представлений. Оперирование музыкально-слуховыми представлениями и запоминание требуют систематических упражнений.

В процессе подбора на слух в органической взаимосвязи развиваются звуковысотное, ритмическое и тембровое мышление. Если первое и второе способствуют музыкальному развитию как «носители» музыкаль-

ного смысла, то тембровое мышление непосредственно связано с исполнением и является средством выразительного воплощения художественных музыкальных образов. Тембровое мышление влияет на качество исполнительских умений и навыков, которые требуют проявления творческой инициативы.

Формирование музыкально-слухового воображения предполагает работу над развитием умений произвольно вызывать слуховые музыкальные образы. В подборе на слух это проявляется наиболее ярко. Прослушав произведение, нужно только на основе слухового восприятия произвольно объединить музыкальные образы в реальное звучание, т. е. необходимо воспринимать музыкальный замысел его звуковысотными и ритмическими характеристиками и услышанное воплотить в конкретное тембровое и фактурное звучание.

Формирование музыкально-слухового воображения — это путь для развития внутреннего слуха. Рассмотрим, что он дает:

- воспитание активности и самостоятельности в развитии внутреннего слуха;
- действенность оперирования слуховыми представлениями: нужно внимательно слушать, активно представлять себе услышанное, верно воспроизводить;
- совершенствование слухового самоконтроля, что крайне важно для развития и качества исполнения;
- привлечение к широкому кругу музыкальных явлений через непосредственное их воспроизведение на инструменте;
- развитие личной инициативы, которое дает возможность импровизировать;
- большая профессиональная востребованность, так как частой сценической ситуацией является игра музыкального сопровождения в отсутствие нот.

### **Практические занятия по теме № 6**

Обратиться к произведениям из приложения № 11. Выбрать из него знакомые на слух сочинения и воспроизводить их по памяти на фортепиано в различных тональностях.

#### **План работы.**

1. Прослушать внутренним слухом сочинение. Если не удастся это сделать целиком, то возможно разбить его на несколько логически завершенных эпизодов.

2. Воспроизвести по памяти сначала один эпизод, затем следующий. Постепенно соединить эпизоды в единое целое.

3. Играть вокальные сочинения на слух как вместе с вокальной партией, так и отдельно.

## Вопросы по теме № 6

1. Какие профессиональные качества необходимы для того, чтобы уметь подбирать по слуху?
2. Какой репертуар наиболее оптимален для подбора по слуху?

## Литература по теме № 6

1. *Лебедева, Е. В.* Подбор по слуху в концертмейстерском классе : учеб.-метод. пособие для преподавателей и студентов. — Мурманск : Мурман. гос. пед. ун-т, 2004 (РИО МГПУ). — 66 с.
2. *Сиротина, Т.* Подбираем аккомпанемент. — М. : Музыка, 2014. — 80 с.
3. *Ядова, И.* Пособие для развития навыка подбора по слуху в классе фортепиано. — СПб. : Композитор, 2005. — 36 с.

### Тема 7.

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ С КЛАВИРОМ

### Цель и задачи

**Цель** — знать специфику исполнения клавира на фортепиано.

**Задачи:**

- усовершенствовать владение приемами упрощения (редукции) оркестрового переложения для фортепиано;
- понимать относительность нотного текста клавира и уметь корректировать его в случае необходимости;
- освоить метод амплификации;
- разбираться в тембральной специфике инструментов симфонического оркестра и уметь имитировать их звучание на фортепиано.

### Основное содержание

Как известно, многие авторы симфонической, балетной, оперной и иной музыки, написанной не для оркестра, сами делали подобные переложения. Так, П. И. Чайковский сетовал на то, что фортепианная транскрипция оркестровой части оперы не отражает всей ее драматургии. И. Ф. Стравинский призывал «непреренно <...> делать самому»<sup>233</sup> переложения для рояля. С. С. Прокофьев более полно раскрывает мысль, «что делание клавира тоже вид творчества или, во всяком случае, „оркестровки для фортепиано“ <...>, и только сам автор, работая над ними любовно и в то же время имея право на полную свободу манипуляций, может создать настоящий клавир»<sup>234</sup>. Как правило, композиторы используют два основных метода работы над созданием произведения:

<sup>233</sup> Цит. по: С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / сост. М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. М.: Сов. композитор, 1977. С. 199.

<sup>234</sup> Там же. С. 199.

сначала создают партитуру, а затем клави́р, или наоборот — сперва клави́р, а потом его инструментовку. Но существует еще один, значительно более редкий метод, характерный для композиторов-пианистов, — комбинированный. В частности, им пользовался С. С. Прокофьев при работе над своим вторым фортепианным концертом: «...до вечера просидел за инструментовкой, а когда голова отказывалась соображать инструментальные комбинации, делал клави́р»<sup>235</sup>.

Обратим внимание на «относительность» абсолютно любого клави́ра. Композиторы, создавшие партитуру сочинения, в работе над клави́ром не всегда учитывают специфику игры на фортепиано, наполняя фортепианную фактуру значительными трудностями. В связи с этим концертмейстерам в повседневной работе приходится облегчать эту фактуру, делая ее более удобной для игры на фортепиано, что приводит к сознательным удалениям некоторых элементов партитуры. При этом такое упрощение не должно вести к формальному «выкидыванию» всего того, что неудобно играть, — фактура должна быть хорошо рационализирована и приспособлена для комфортной игры без художественных потерь. Даже такой выдающийся композитор-пианист, как С. С. Прокофьев, во время работы над оперой «Маддалена» признавался Н. Я. Мясковскому: «Я занимаюсь партитурой „Маддалены“, пишу не особенно торопливо, четыре прозрачных странички в день, но зато с истинным наслаждением: не партитура — а прелесть <...>. Зато клави́р — размерзейший. Во-первых, его никаким образом не сыграешь, даже при участии носа и хвоста; во-вторых, он не звучит: то слишком резко, то наоборот тупо»<sup>236</sup>.

С другой стороны, композиторы не всегда самостоятельно занимаются транскрипцией своих оркестровых произведений для фортепиано, доверяя такую работу другим музыкантам (чаще всего другим композиторам, дирижерам или пианистам), преследуя цель практического использования клави́ра для разучивания и работы над музыкальным материалом в театре. Отметим, что вплоть до середины XIX века не практиковалось концертное исполнение под рояль оперных сочинений, поэтому и отсутствовала цель создания клави́ра, максимально оркестрово насыщенного и рассчитанного на концертное выступление.

Нами уже было сказано, что практика профессиональной работы подсказывает, что обычная работа концертмейстера в театре, а также в вокальных и инструментальных классах вынуждает использовать различные варианты трансформации фактуры с целью ее облегчения — редукции. Рассмотрим теперь его более подробно. Работа по облегчению нотного текста имеет практический смысл и приносит большую пользу

<sup>235</sup> Прокофьев С. Дневник: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 1. С. 256.

<sup>236</sup> Сергей Прокофьев — Сергей Кусевский. Переписка 1910–1953 гг. / подгот. текста и комм. В. А. Юзефовича. М.: Дека-ВС, 2011. С. 101.

на первых этапах разбора произведения (особенно с вокалистами). Такой формат работы рассматривается не как техническая проработка, а как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки, которая фиксирует нахождение концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом направлении форм и методов рационализации фактуры — «фортепианной инструментовки» (термин Д. Благого<sup>237</sup>), воплощение тембрового разнообразия оркестровых голосов, особенностей инструментальных штрихов, фразировки, динамики и т. д. Связано это не только с тем, что пианист облегчает свои исполнительские задачи, но и с насущной необходимостью играть, как правило, правой рукой вокальную партию, а в левой убирать всю двуручную партию фортепиано. Отметим, что каждый случай индивидуален, и, например, для лучшего восприятия вокальной партии низкими мужскими голосами вокальный материал необходимо исполнять левой рукой в тех октавах, которые соответствуют нотной записи (т. е. преимущественно в большой и малой октавах). При этом собственно фортепианная партия сводится к основным гармоническим и ритмическим функциям. Такой метод работы позволяет приучать вокалистов к правильному интонированию и точному ритму, но представляет достаточную трудность для концертмейстера, особенно начинающего, так как предполагает не только свободное владение основными приемами игры на фортепиано, но также развитый слух, знание гармонии и владение искусством импровизации. Д. Благой, анализируя процесс исполнения оперного клавира, отмечает: «Исполнение клавира оркестровых произведений часто оказывается сопряженным с непосильными трудностями: аккомпаниатору в этих случаях как бы приходится делать еще одну, собственную транскрипцию фортепианных переложений. И вот здесь возникает проблема: что выпустить, что оставить»<sup>238</sup>. Эту же мысль разделяет и Е. Шендерович: «Исполнение фортепианной партии должно напоминать слушателям оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров. Чтобы достичь этого, пианисту необходимо иметь удобную (или хотя бы практически исполнимую) фортепианную фактуру»<sup>239</sup>. А Г. Коган добавляет: «Известно большое количество случаев, когда ничтожное изменение авторского изложения (например, иное распределение рук), нисколько не нарушая стиля, в то же время существенно облегчает исполнение и улучшает звучание, делая последнее более соответствующим авторским целям»<sup>240</sup>.

<sup>237</sup> См. подробнее: Благой Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. 1973. № 10. С. 59.

<sup>238</sup> Там же. С. 59.

<sup>239</sup> Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. Л.: Музыка, 1972. С. 5.

<sup>240</sup> Коган Г. М. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. М.: Сов. композитор, 1961. С. 3.

В повседневной работе концертмейстер постоянно трансформирует фактуру произведения, иногда упрощая ее значительно, но концертное исполнение, безусловно, должно быть абсолютно полноценным и максимально приближенным к оркестровому звучанию. Отметим, что такая работа не делается в последний момент хотя бы по двум причинам:

- концертмейстер должен элементарно успеть «выиграть» произведение, забыв о том, что существовал рабочий упрощенный материал;
- вокалист должен привыкнуть к такой фактурной насыщенности и соответствующим образом регулировать динамику, агогику и специфические технологические приемы звукоизвлечения.

Есть и еще один момент необходимости исполнения концертмейстером в репетиционном процессе (после выучивания материала с певцом) полноценной фортепианной фактуры — вокалист должен привыкать к объемному оркестровому звучанию. Специфика постановочной работы над спектаклем заключается в том, что репетиции с оркестром проводятся на достаточно поздней стадии, когда коррекция вокального материала может проводиться только на уровне нюансов, да и прибавляется целый комплекс других задач (контроль действий дирижера, работа с партнерами по спектаклю в ансамбле и т. д.), а приступая к оркестровым сценическим репетициям, солистам вообще не до размышлений о музыкальном тексте и технологии пения. Поэтому при работе с концертмейстером певец должен быть максимально готов к последующим этапам работы, в том числе и к оркестровым репетициям. Если говорить о концертном исполнении на фортепиано оркестровых произведений любого типа, то звучание рояля должно быть приближено к оркестру с его многоголосием и тембральным разнообразием.

Исполнение клавира на фортепиано предусматривает воспроизведение масштабного оркестра. Не случайно некоторые композиторы — С. С. Прокофьев, Р. М. Глиэр и др. — в фактуре клавира стали подписывать инструменты оркестра, исполняющие указанный эпизод. Соответственно, и приемы звукоизвлечения, и педализация ориентированы в направлении нахождения на фортепиано соответствующих тембральных возможностей каждой оркестровой группы и динамического равновесия в общем звучании оркестра. Справедливо отмечает А. Майкапар: «Когда пианист участвует в исполнении арий, здесь <...> возникают ассоциации с оркестром и различными инструментами. Шнабель говорил: „Когда я беру на рояле терцию, я уже слышу два инструмента“»<sup>241</sup>. Данное утверждение тем более справедливо, так как учитывает саму

<sup>241</sup> Майкапар А. Вокалист нуждается в руководителе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (дата обращения: 16.03.2018).



специфику работы пианиста над произведением, подразумевающую в том числе и внимательное прослушивание его фактурных особенностей.

В своей повседневной работе концертмейстер может встретиться и с другой, противоположной проблемой, когда часть оркестровой партитуры не совсем полно и точно изложена в клавире. Иногда в клавирах теряются некоторые голоса, порой даже ведущие темы, опустошаются аккорды — материал в клавире в такой транскрипции не то что не приближается к оркестровому варианту, а иногда просто трудноузнаваем.

Чаще всего с такой проблемой сталкиваются балетные концертмейстеры по причине того, что наряду с профессиональными переложениями для фортепиано балетов Б. Асафьева, А. Глазунова, С. Прокофьева, М. Равеля, П. Чайковского, А. Хачатуряна и других композиторов существуют и фортепианные варианты неизвестных «транскрипторов» балетов Л. Минкуса, Ц. Пуни в формате рукописей, где отсутствуют темповые, динамические, фразировочные, штриховые обозначения, не хватает названий сцен и номеров. Вот как это разъясняет Г. Безуглая: «Фортепианные транскрипции балетов этих авторов выполнялись безымянными концертмейстерами и капельмейстерами, которые во многих случаях не преследовали цели сделать добросовестную и творческую работу. <...> В то же время некоторые старинные балеты или фрагменты из них (*Pas de deux*, *Pas d'action*) существуют в виде нескольких оркестровых версий — сохранившихся авторских, многократно измененных в процессе сценической жизни спектакля, и современных, что созданы заново с клавира, который существует»<sup>242</sup>.

Впрочем, за одним голосом транскрипции партитуры отчасти может существовать унисон нескольких дублирующих друг друга инструментов оркестра, звучание которых в разных регистрах соответственно меняется. Вот почему в исполнении фортепианной транскрипции партитуры иногда необходимо применять амплификацию (от *лат.* *amplifico* — увеличивать), что является противоположностью редукции и предусматривает изучение партитуры оперы и проведение ее сравнительного анализа с клавиром. В результате такой работы концертмейстер часто вписывает в клавиру недостающие мелодические голоса, интервалы, аккорды. Распространенным случаем является отсутствие октавных басовых удвоений, иногда даже приходится приводить в порядок и соответствие с партитурой гармоническую структуру отдельных эпизодов.

Необходимость в амплификации возникает и тогда, когда оркестровая партитура в переложении для фортепиано звучит бледно. В основ-

---

<sup>242</sup> Безуглая Г. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 154–155.

ном это касается эпизодов *tutti*, кульминаций. В то же время основные темы воспроизводятся на фортепиано без отклонений от текста.

В концертмейстерской практике встречаются и случаи отсутствия важнейших мелодических линий в клавире. Такие ситуации необходимо исправлять в силу двух причин: во-первых, как правило, именно мелодический материал являет собой содержательную и действенную линию драматургии, во-вторых, для вокалиста не может быть «сюрприза» на первой оркестровой репетиции, когда он вдруг услышит совершенно неожиданный музыкальный материал, в результате чего певец может растеряться, а репетиция — сорваться.

Кроме преодоления некоторых технических трудностей при исполнении оперно-симфонического произведения, перед концертмейстером встает и задача приблизить фортепианное звучание к оркестровому. Прежде всего, это умение строить динамику каждой оркестровой группы, имитировать игру определенных инструментов оркестра или его групп. Ведущая роль здесь принадлежит образно-тембральным, артикуляционно-динамическим формантам относительно звучания различных оркестровых инструментов и групп.

Принцип взаимообусловленности художественного и исполнительско-технического ракурсов ориентирует концертмейстера на создание рельефного звучания, которое допускает не только дифференцирование различных оркестровых групп, но и установление определенной иерархической структуры их соотношения. Если струнно-смычковая группа в оркестре в общем обладает большой силой звука, ровностью и однородностью тембра (это объясняется единством конструкции и общим принципом звукоизвлечения), то группа деревянных духовых инструментов наоборот — не может соперничать с ней по вышеупомянутым характеристикам, поскольку имеет меньшую силу звучания. Отдельные акцентированные аккорды (интервалы) у деревянных духовых инструментов звучат слабее, чем у струнных. Не слишком сильно и определенно деревянная духовая группа выполняет и различные акценты в пассажах. А вот группой медных духовых инструментов все это исполняется четче и выразительнее.

В исполнении партии деревянных духовых инструментов рекомендуется фиксация пальцев и кисти руки, поскольку именно мягкая атака и равенство пальцев в игре аккорда или интервала создают иллюзию аналогичной звучности. Имитация исполнения на флейте происходит за счет игры легкими пальцами с напряженными кончиками, с движением руки, которая скользит и будто «ведет» пальцы, что создает эффект воздушного, легкого звучания («жемчужная игра»). Кларнет обладает «теплым» тембром и воспроизводится похожим приемом, однако более активными пальцами, которые имитируют его светлое, блестящее звуча-

ние, а в верхнем регистре, при помощи большей пальцевой активности, — даже острое, пронзительное. Звучание гобоя с «носовым» призвуком воспроизводится крепкими пальцами — каждый звук добывается с помощью их точного и близкого удара по клавиатуре. Фагот не обладает широким динамическим диапазоном, а значит, «звучит» на фортепиано несколько приглушенно и мягко.

В имитации звучания инструментов медной духовой группы также существует своя специфика. Тромбоны имеют достаточно большую динамическую шкалу, яркий, громкий звук, что требует насыщенного звучания фортепиано. Трубы также звучат очень громко и могут прорезать целый оркестр — имитируются с помощью игры крепкими пальцами. Если эпизод исполняется на р, применяется левая педаль, однако четкость атаки каждого звука сохраняется. Сигналы труб предлагается играть свободной, мягкой рукой, но цепкими, иногда сдвоенными пальцами. Тембр валторны исполняется с помощью звукоизвлечения рукой от плеча, с эластичной кистью, пальцы плотно погружаются в клавиатуру. В момент воспроизведения звучания валторны с сурдиной применяют глубокую правую и левую педали, что создает соответствующую звуковую иллюзию.

Передача специфики игры ударных инструментов требует активизации пальцев и веса руки, что, соответственно, поможет создать их острое и пронзительное звучание. И именно токатная артикуляция как исполнительский прием в игре на фортепиано помогает воспроизведению звучания различных ударных инструментов.

Значительную помощь поискам средств воспроизведения звучания определенных оркестровых тембров может оказать и использование артикуляции как средства музыкальной выразительности. Наиболее распространенным из артикуляционных приемов является *staccato*.

*Staccato* не требует подчеркнутого акцента каждого звука, если он специально не указан композитором. Имитация этого штриха различными инструментами происходит таким образом: органное *staccato* исполняется с помощью кисти и небольшой нагрузки руки; *staccato* деревянных духовых похоже на исполняемое на фортепиано *non legato* и играется легкими, упругими движениями пальцев и кисти руки; *staccato* медных духовых приближается к *marcato* и имитируется с помощью активных, крепких пальцев; прием кистевого *staccato-leggiero* воспроизводит светлое звучание флейт.

*Staccato*, *pizzicato* скрипок имитируется на фортепиано мягкой кистью и «подпружиненными» пальцами, которые как бы отскакивают от клавиатуры; при этом пальцы в момент звукоизвлечения делают небольшое движение от клавиатуры. Звук во время имитации *pizzicato* должен быть непродолжительным, немного глуховатым и иметь сходство со звуками арфы.

Spiccato (*итал.* — «отрывистый») и ricochet (*фр.* — «прыгающий») скрипок воспроизводятся на фортепиано легкими, активными пальцами, без педали. Staccato, pizzicato виолончели и контрабаса имитируется на фортепиано не столь остро и подчеркнуто, как у скрипок.

Штрих portamento (от *итал.* portamento — перенос), который широко используется в игре на различных инструментах, указывает на протекание одного звука в другой (как будто короткое хроматическое glissando). В имитации на фортепиано максимально придерживается предыдущий звук к постановке следующего.

Martellato (*фр.* — «молотить», «чеканить») — штрих смычковых инструментов, где каждый звук извлекается твердым движением смычка в разные стороны и его резкой остановкой. На фортепиано этот штрих имитируется с помощью яркого, подчеркнутого, несколько вязкого staccato, без использования педали.

Штрих détaché (*фр.* — «отдельный») заимствован из практики игры на смычковых инструментах и соответствует фортепианному non legato. Данный штрих исполняется на рояле отдельно, с новой атакой и удерживается до конца (без педали).

Относительно имитации штриха legato — у деревянных духовых инструментов этот штрих прозрачный, легкий и воспроизводится на фортепиано активными собранными пальцами, будто легко атакуя каждый звук, без педали. В имитации legato медных духовых применяют активную атаку звука с помощью силы пальцев. В группе струнно-смычковых инструментов legato более насыщенное — на фортепиано эффект legato этих инструментов достигается за счет мягкого, глубокого звукоизвлечения, ясного интонирования и динамично внятного построения каждой фразы.

Попутно заметим: оркестровые штрихи не всегда унифицируются с фортепианными, а особенно в использовании штриха legato, поскольку большие фразы, которые, например, в группе струнных инструментов партитуры указаны мелкими техническими лигами, должны мыслиться как широкие, непрерывные. К тому же и оркестровый штрих staccato (особенно когда его исполняет группа оркестровых инструментов) отличается большей протяженностью самого штриха.

Также аккуратно нужно относиться к таким звуко сочетаниям (как правило, аккордовым), в состав которых входят различные инструменты. Не следует пытаться каждый звук играть особым приемом, предназначенным для каждого инструмента, — такой подход может достаточно негативно сказаться на технологии игры на рояле. В подобных случаях целесообразно использовать приемы, похожие на исполнение полифонических произведений на фортепиано (в частности, фуг), когда из общей фактуры выделяется ведущая, смыслообразующая тема. Но выделяется она не столько динамически, сколько тембрально. В контексте освеще-

щения проблемы рационализации фортепианной фактуры целесообразно сделать еще один важный акцент. Тремоло в оркестре обычно используется как разновидность тембра — ровное звучание меняется волнообразным. Имитируя оркестровое тремоло, сначала переводят его из горизонтального восприятия в вертикальное (одновременно охватывают все его звуки аккордом или интервалом) — и только после этого тремолируют. Если тремоло на протяжении длительного времени выписано в широком расположении (как правило, в октаву), его заменяют более узким, или распределяют между руками, или, удерживая бас на педали, тремолируют другую часть гармонии. Стоит отметить, что при частой смене тремолирующих аккордов данный прием может привести к ненужным акцентам. В таком случае логичным решением станет сочетание выдержанных аккордов в одной руке с тремоло в другой.

В клавирах достаточно часто встречаются широкие аккорды, которые невозможно сыграть на фортепиано одновременно — профессиональным решением станет изменение расположения звуков аккорда (перенос верхнего звука в другую октаву) или же распределение его между двумя руками при неизменном басы.

Отметим, что в оркестре не существует педали как технического устройства. Ее эффект создают выдержанные звуки оркестровых инструментов, поэтому использование педали в исполнении клавира требует особого контроля.

Овладение искусством концертмейстера, работающего в классе оперно-симфонического дирижирования или в театре оперы и балета, требует и умения чувствовать силу оркестра, когда происходит коррекция привычных представлений относительно динамики, которая воспринимается, прежде всего, в сопоставлении ее различных уровней. Соответственно, и *f* или *p* приобретает несколько значений: в партии каждого инструмента оркестра, в каждой группе, общее. Такое несовпадение динамических уровней создает эффект тонкой динамической полифонии.

Многозадачность концертмейстера в исполнении оркестрового произведения предполагает умение определять уровень звучания каждой оркестровой группы, поскольку оно существенно отличается даже в одном динамическом нюансе. В частности, звучание медной духовой группы на выписанном в партитуре “*piano*” громче у деревянных духовых. В струнно-смычковой группе ярче звучат скрипки, особенно в высоком регистре. Учитывается и то, что “*forte*” в прозрачной фактуре иное, чем в плотной, насыщенной (это касается и “*piano*”).

Отметим, что вся описанная выше работа проводится в период ознакомления с клавиром и партитурой — до первой встречи с солистом.

Теперь обратимся к конкретным примерам работы с фактурой в оперных клавирах.

В арии Мими из первого действия оперы «Богема» на словах “Ma quando vien...” в партитуре композитором у всей струнной группы выписано тремоло, создающее эффект взволнованного настроения героини.

Пример 2А

Дж. Пуччини. Ария Мими из 1-го действия оперы «Богема». Партитура.  
Издательство “G. Ricordi & C.”, 1920

**Andante sostenuto molto**

I. solo

Fl. *pp* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

Ob. *p*

C. Ingl. *p*

Cl. in La I. solo *pp* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

Cl. b. in la *p*

Fag. *p* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

in Fa *pp*

Corni in Fa III. *pp* IV.

Tr. ni I. *pp* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

MIMI (si alza) *con molto anima*  
ma quando vien lo sge - lo il primo sole e mi - o....

Viol. arco *pp* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

Viola arco *pp*

Vcl. arco *pp*

Vc. arco *pp* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

Cb. pizz. *pp* *cres.*.....*a.*.....*poco.*.....*a.*.....*poco.*.....

**Andante sostenuto molto**

Fl. *ff tutta forza* *poco allarg.* *dim.* *pp*  
 Ob. *ff*  
 C. Ingl. *ff*  
 Cl. in La *ff tutta forza* *poco allarg.* *dim.* *p*  
 Cl. b. in la *ff* *p*  
 Fag. *ff* *p*  
 in Fa *ff tutta forza* *poco allarg.* *dim.*  
 in Fa *ff*  
 Tr. be. I.II. *mf*  
 Tr. ni. I. solo *mf*  
 MIMI *con grande espansione* *(con espansione intensa)*  
 il - pri - mo ba - cio del ia - pri - le e mi - ol... Il pri - mo  
 Viol. *ff* *divisi* *poco allarg.* *dim.* *ppp*  
 V.le. *ff* *ppp*  
 Vc. *ff* *poco allarg.* *dim.*  
 Cb. *ff*

При этом в clavire это тремоло отсутствует — вместо него выписаны синкопированные аккорды:

Пример 2Б

Дж. Пуччини. Ария Мими из 1-го действия оперы «Богема». Клаvир.  
Издательство “G. Ricordi & C.”, 1897

**Andante molto sostenuto**  
(si alza) *con molto anima*

MIMI  
ma quando vien lo sge - lo il primo sole e mi - o....

**Andante molto sostenuto**  
(38) *pp* *cres. poco a poco*

*con grande espansione* *allarg.*

MIMI  
il - pri - mo ba - cio del ia - pri - le e mi - o!....

*f* *allarg.* *dim.*

Предлагаем следующий вариант исполнения этого фрагмента на фортепиано:

Пример 2В

Дж. Пуччини. Ария Мими из 1-го действия оперы «Богема».  
Предлагаемый вариант исполнения клавира

**Andante molto sostenuto**  
(si alza) *con molto anima*

MIMI  
ma quan - do vien lo sge - - - lo

**Andante molto sostenuto**  
(38) *pp* *cres. poco a poco*



*con grande espansione*

MIMI

il primo sole e mi - o.... il - pri - mo

*allarg.*

MIMI

ba - cio del ia - pri - le e mi - o!...

Выше уже говорилось о том, что пианист-концертмейстер должен внимательно изучать партитуру, сравнивать ее с имеющимся в наличии вариантом клавира и, при необходимости, вносить соответствующие исполнительские правки. Обусловлено это не только необходимостью максимально точного воспроизведения звуковой фактуры, но и выявлением драматургии сочинения. Так, в данном фрагменте арии Мими, выписанном в фортепианном переложении аккордами в левой руке идет следующий текст: «*ma quando vien lo sgelo il primo sole è mio il primo bacio dell'aprile è mio! Il primo sole è mio!*» («во время капли первое солнце — это мой первый апрельский поцелуй! Первое солнце — мое!»). Героиня не только говорит о пробуждающейся весне и солнце, которое начинает проникать в окно ее комнаты, но и, косвенно, о ее зарождающемся чувстве любви к Рудольфу. Вполне естественно, что такое душевное состояние Дж. Пуччини зафиксировал в виде тремоло вторых скрипок, альтов и виолончелей. Соответственно, и пианист-концертмейстер должен передавать чувство Мими при помощи тремоло в левой руке.

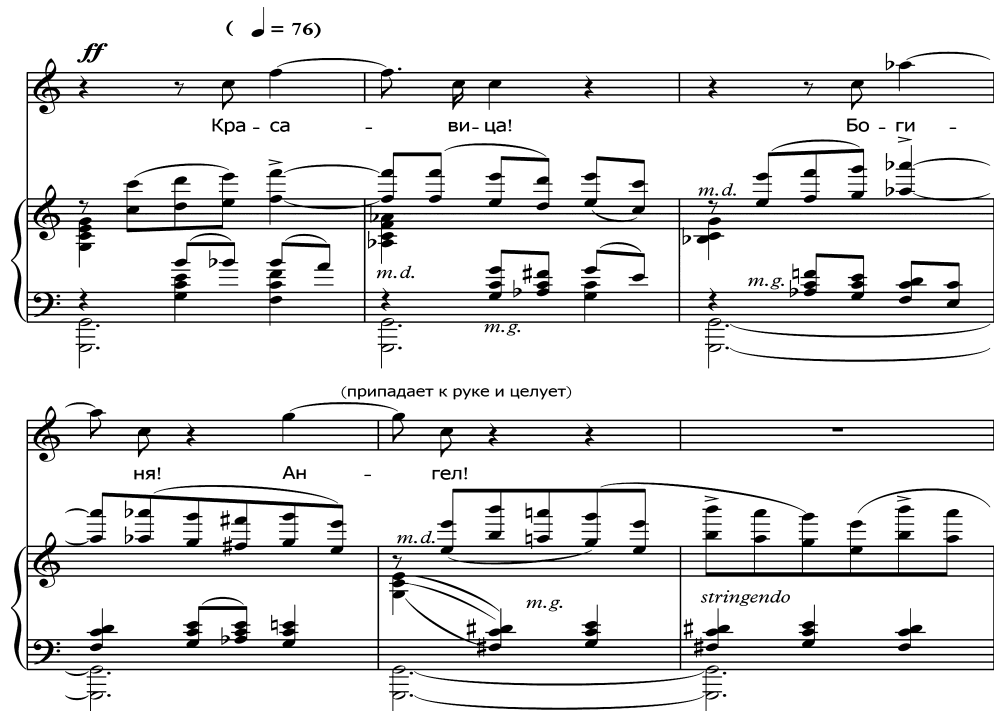


Выписанное в партитуре тремоло отсутствует в клавире:

Пример 3Б

П. И. Чайковский. Ариозо Германа из 1-го действия оперы «Пиковая дама».  
Клавір. Издательство П. Юргенсона, 1890

(♩ = 76)



*ff*

Кра - са - ви - ца! Бо - ги -

*m.d.* *m.g.* *m.g.*

(припадает к руке и целует)

ня! Ан - гел!

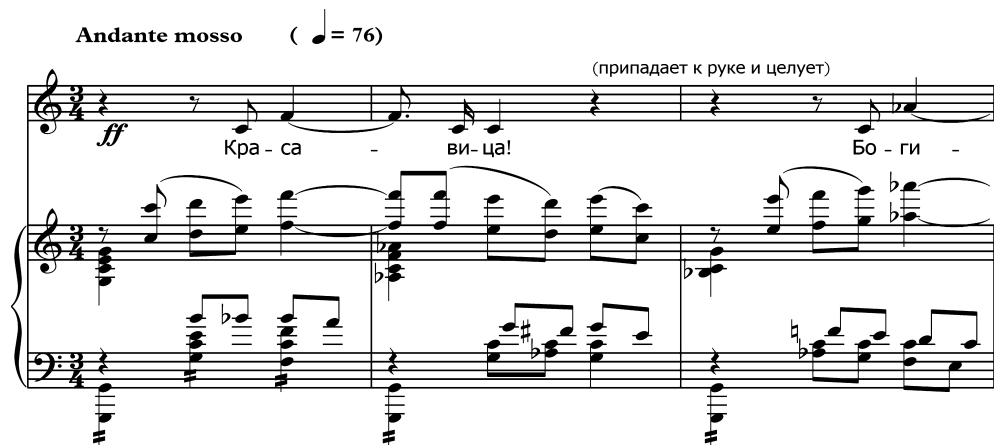
*m.d.* *m.g.* *stringendo*

Предлагаем следующий вариант решения этой проблемы:

Пример 3В

П. И. Чайковский. Ариозо Германа из 1-го действия оперы «Пиковая дама».  
Предлагаемый вариант исполнения клавира

*Andante mosso* (♩ = 76)



*ff*

Кра - са - ви - ца! Бо - ги -

4

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех систем. Верхняя система — вокальная линия с нотами и лирическими текстами «ня! Ан - гел!». Средняя система — правая рука фортепиано, включающая арпеджио и аккорды. Нижняя система — левая рука фортепиано, исполняющая тремоло. В левом нижнем углу системы «m.g.», в правом — «stringendo».

Как видно из приведенного варианта более корректного исполнения оркестрового переложения для фортепиано, в левой руке должно присутствовать тремоло, драматургически связанное с внутренним напряжением Германа. В отличие от предыдущего примера (арии Мими), в котором тремоло выписано у струнных инструментов, в данном случае оно отдано литаврам, что подразумевает более плотный звук. Соответственно, пианист-концертмейстер должен исполнять его собранной рукой с достаточно напряженными кончиками пальцев.

Проблема исполнения данного фрагмента с тремоло на рояле заключается еще и в том, что его игра постоянно переносится на достаточно значительные расстояния и варьируется в различных вариантах — интервалах и аккордах. Для точного попадания в нужные клавиши концертмейстеру необходимо моментально менять позицию руки и брать нужное сочетание нот не сразу в виде тремолирующего аккорда или интервала, а целиком и только после такого взятия начинать играть тремоло. Безусловно, качественная отработка такого материала требует отдельной технической работы левой руки и только когда фрагмент будет качественно выучен, целесообразно добавить к левой руке правую.

В своей повседневной работе пианист-концертмейстер нередко сталкивается с проблемой изменений фактуры в клавирных переложениях. Иногда это объяснимо — например, в быстром темпе крайне неудобно играть повторяющиеся на одной ноте длинные фигурации, особенно из широких интервалов. В таких случаях можно прибегнуть к приему их сокращения, но при неизменных сильных долях. Например, многократно повторяющуюся фигуру из восьми шестнадцатых можно заменить четырьмя восьмыми. Но встречаются случаи совершенно вопиющие и не поддающиеся пониманию. Так, в финале сцены Мими и Рудольфа из первого действия оперы «Богема» Дж. Пуччини есть арфовый эпизод, выписанный в партитуре тридцать вторыми нотами:

Пример 4А

Дж. Пуччини. Сцена Мими и Рудольфа из 1-го действия. Партитура.  
Издательство "G. Ricordi & C.", 1920

Fl. *Sostenuto*

Cl. in La

Cl. b. in la *ppp*

Corni in Fa I. *ppp*

Arpa *pp*  
*appena sentito*  
*ben sentito il basso*

MIMI  
- mo - re.....

ROD. *pp*  
(cingendo con le braccia Mimì)  
Fre - mon nel-la - ni - ma...  
I.solo

Viol. *ppp dolcissimo*  
I.solo *ppp dolcissimo*

V.le  
divise *ppp*  
uniti *ppp*

Vc. I.solo *ppp dolcissimo*  
sempre pizz.

Cb. *pppp*  
*Sostenendo*

В клавире партия арфы из этого эпизода непостижимым образом переделана из групп тридцать вторых нот в секстоли шестнадцатыми, что не только искажает запись Пуччини, но и делает исполнение этого фрагмента менее удобным на роале:

**Пример 4Б**

*Дж. Пуччини. Сцена Мими и Рудольфа из 1-го действия. Клавір.  
Издательство "G. Ricordi & C.", 1897*

MIMI *Sostenendo*  
-mo - re!.....

R. *pp*  
Fre - mon nel - l'a - ni - ma...

*ppp*  
*Sostenendo*

Предлагаем вернуться к его исполнению в соответствии с партитурой:

**Пример 4В**

*Дж. Пуччини. Сцена Мими и Рудольфа из 1-го действия.  
Предлагаемый вариант исполнения клавира*

MIMI *Sostenendo*  
-mo - re!.....

R. *pp*  
Fre - mon nel - l'a - ni - ma...

*ppp*  
*Sostenendo*

В следующих двух примерах мы сталкиваемся с вопиющими случаями отсутствия в фортепианной партии ведущего мелодического материала. Так, в каватине Алеко из одноименной оперы С. В. Рахманинова партитура изложена следующим образом:

Пример 5А

С. В. Рахманинов. Каватина Алеко из оперы «Алеко». Партитура.  
Издательство «Музгиз», 1953

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a rhythmic accompaniment of triplets. The second system shows the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The piano part continues with the triplet accompaniment. The score includes dynamic markings (mf, cresc., f) and an 'acceler.' instruction.

А о-на, вся не - гой, стра - стью пол-на, при - льнув ко мне,

Musical score for the first system, featuring four staves. The top two staves contain melodic lines with dynamic markings *dim.* and *sf*. The bottom two staves contain accompaniment. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

Musical score for the second system, featuring a single staff with a melodic line and a dynamic marking *sf*. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

в гла - за гля-де - ла И что ж?

Musical score for the third system, featuring five staves. The top two staves contain melodic lines with triplets (marked with '3'). The bottom three staves contain accompaniment with complex rhythmic patterns and triplets. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.



Мелодический материал выписан композитором в партиях флейты и кларнета, но в клавире он отсутствует:

Пример 5Б

*С. В. Рахманинов. Каватина Алеко из оперы «Алеко». Клавир.  
Издательство А. Гутхейля, 1892*

A.

А о-на вся не - гой

сграс - тью пол-на При-льнув ко мне,

в гла - за гля-де - ла... И

что ж

Предлагаем следующим образом исполнять этот эпизод:

Пример 5В

*С. В. Рахманинов. Каватина Алеко из оперы «Алеко».*  
*Предлагаемый вариант исполнения клавира*

A.

А о-на вся не - гой

страс-тью пол-на При-льнув ко мне, в гла-за гля-де - ла...

И что ж

С похожим примером сталкиваемся в сцене Татьяны и Няни из второй картины оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин».

П. И. Чайковский. «Евгений Онегин», 2-я картина  
 (сцена с Няней, следующая за письмом Татьяны). Партитура.  
 Издательство П. Юргенсона, 1880

1

Fl. *1 p*

Ob. *p*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

T. Не ду - май... пра - во... по - до - зрень - е... но

H.

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

*poco cresc.*

1

T. ви - дишь... ах, не от - ка - жи!

H. Мой друг,

*dim.*

*dim.*

*dim.*

*dim.*

Как видно из партитуры, флейта и кларнет играют ведущий мелодический материал (имитирующий предыдущие реплики Татьяны и Няни от слов «Ах, няня, сделай одолжение...»), которого нет в клавире:

Пример 6Б

П. И. Чайковский. «Евгений Онегин», 2-я картина  
(сцена с Няней, следующая за письмом Татьяны). Клавир.  
Издательство П. Юргенсона, 1897

Т.

Не ду-май... Пра-во... по-до зре - нье... но

*poco cresc.*

5 Няня

Т.

ви-дишь... ах, не от-ка-жи!... Мой друг, вот

*dim.*

10

Н.

бог те - бе по - ру - кой...

*cresc.*

Предлагаем так исполнять данный фрагмент:

Пример 6В

П. И. Чайковский. «Евгений Онегин», 2-я картина  
(сцена с Няней, следующая за письмом Татьяны).  
Предлагаемый вариант исполнения клавира

[Allegro moderato]

The image shows a piano score for a scene from Tchaikovsky's 'Eugene Onegin'. It consists of three systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and features a triplet of eighth notes in the right hand. The second system continues the piano accompaniment, with a 'poco cresc.' (poco crescendo) marking. The third system concludes the piano part with a 'dim.' (diminuendo) marking. The score is written in 2/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

В следующем примере — сцене и интродукции (эпизод перед сценой и арией Виолетты) из первого действия оперы Дж. Верди «Травиата» мы сталкиваемся с типичным примером неточного и упрощенного переложения партитуры.

Дж. Верди «Травиата». Сцена и интродукция из первого действия. Партитура.  
Издательство "G. Ricordi & C.", 1914

The score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in D (Clar. in Do), Bassoon (Fag.), and Bass Clarinet (In Mi♭, In La♭). The string section includes Trumpets (Tr. b♭, Tr. in Mi♭), Trombones (Tr. b♭), Timpani (Cimb.), Snare Drum (Timp.), and Cymbals (Gr. C.). The vocal soloists are Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.), with their parts starting on the right side of the page. The vocal parts are marked with a fermata and the instruction "(partono dalla destra)". The instrumental parts feature various musical notations such as trills (tr.), accents (acc.), and dynamic markings like  $^a 2$ .

7

Fl.

Ob.

Clar. in Do

Fag.

In Mi b

In La b

Tr. be  
In Mi b

Tr. bni

Cimb.

Timp.

Gr. C.

Viol.

V-le.

Vc.

Cb.

В клавире этот эпизод изложен следующим образом:

Пример 7Б

Дж. Верди «Травиата». Сцена и интродукция из первого действия. Клавир.  
Издательство "G. Ricordi & C.", 1873

The musical score consists of three systems. The first system shows a treble clef with a trill (tr) and an octave sign (8va) above the staff. The second system shows a treble clef with a trill (tr) above the staff. The third system shows a treble clef with a fermata over the final chord. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment in the first two systems and block chords in the third system.

Допускаем, что изложение мелодической линии этого эпизода в при-  
му, а не октаву (что соответствует «партитурным намерениям» Верди)  
мотивировано задачей более удобного исполнения на фортепиано, но,  
подчеркнем, в ущерб художественной ценности. Но чем объяснить от-  
сутствие в первом такте клавира тремоло, вместо которого выписано  
дважды восходящее арпеджио, мы не знаем. Предлагаем такой вариант  
интерпретации партитуры на фортепиано:

Пример 7В

Дж. Верди «Травиата». Сцена и интродукция из первого действия.  
Предлагаемый вариант исполнения клавира

The musical score consists of three systems. The first system shows a treble clef with a trill (tr) and an octave sign (8va) above the staff. The second system shows a treble clef with a trill (tr) above the staff. The third system shows a treble clef with a fermata over the final chord. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment in the first two systems and block chords in the third system.





Нередко пианист-концертмейстер встречается с отсутствием в клави-ре целых музыкальных эпизодов по ряду причин. Первая — сознатель-ные купюры, связанные с существованием нескольких вариантов автор-ской партитуры. Вторая — исторически сложившийся вариант исполне-ния, против которого, как правило, не возражал композитор, но оставил в партитуре только первоначальный вариант. Но третья, и самая распро-страненная причина — элементарная невнимательность при наборе нот-ного текста клавира. Так, в сцене и легенде Лакме из одноименной оперы Л. Делиба в клави-ре (оркестровый эпизод, следующий после первой каденции) отсутствуют два такта:

#### Пример 8А

*Л. Делиб. Сцена и легенда Лакме из оперы «Лакме». Клавир.  
Издательство «Музыка», 1974*



Вот как следует исполнять этот фрагмент:

Пример 8Б

Л. Делиб. Сцена и легенда Лакме из оперы «Лакме».  
Предлагаемый вариант исполнения клавира

Moderato

Попутно заметим, что последний аккорд не следует исполнять арпеджиато, так как его нет в партитуре композитора; целесообразно, при отсутствии большой растяжки левой руки, не позволяющей брать децимовые сочетания, собрать аккорд более компактно.

Отметим и еще несколько скрытых, на первый взгляд, опасностей в неисполнении какого-либо сольно-инструментального фрагмента клавира. Во-первых, пианист-концертмейстер нередко исполняет клавир или номера и сцены из него в концертном варианте, что предусматривает безусловное исполнение всего материала. Во-вторых, переходя к сценическим репетициям, режиссер-постановщик спектакля выстраивает сценическое действие сообразно развитию музыкальной драматургии, а также количеству времени, затрачиваемому на исполнение определенного эпизода. В поставленное им действие, выстроенную мизансцену под конкретное количество музыки вводятся солисты, хор, миманс. И только после этого в работу подключается оркестр, который будет играть полную партитуру. Вот здесь и обнаруживается, что отсутствие даже двух тактов (как в приведенном выше примере) нарушает весь сценический рисунок и вынуждают тратить массу сил и времени на продумывание перестановки, ее осмысление и выучивание с артистами, задействованными в сцене. По этим причинам концертмейстер должен внимательно проверить наличие в клавира всего нотного материала.

Простые опечатки встречаются практически в любом клавире. Приведем один пример:

Пример 9А

Н. А. Римский-Корсаков. Ария Грязного из оперы «Царская невеста»,  
1-е действие. Партитура. Издательство М. Беллева, 1900

Larghetto  $\text{♩} = 126$ .

Clar. *pp*

Fag. *pp*

Cor. II. *Larghetto*  $\text{♩} = 126$ .

Гр. *pp*

Ку - да ты

Viol.

*pp*

*pp*

*pp*

у - - - даль преж - ня - я де - ва - - лась, ку -

да ум - ча - лись дни ли - хих за - бав?

На второй доле седьмого такта арии Грязного из оперы «Царская невеста» Н. А. Римский-Корсаков в партии виолончели и контрабаса пишет ноту «ля». В клавире же и в хрестоматийном сборнике «Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера» под редакцией В. Н. Чачавы<sup>243</sup> в аналогичном месте мы видим ноту «си»:

**Пример 9Б**

*Н. А. Римский-Корсаков. Ария Грязного из оперы «Царская невеста»,  
1-е действие. Клавір. Издательство «Музыка», 1974*

**Larghetto**      ♩ = 126

Г. Ку -

<sup>243</sup> Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. Вып. 6 / отв. ред.-сост. В. Н. Чачава. СПб.: Композитор, 2007. С. 10.

Г. да ты, у - - - - даль

Г. преж - ня - я, де - ва - - - лась, ку -

Г. да у - мча - лись дни ли - хих за - бав?

Верным же является такой вариант:

**Пример 9В**

*Н. А. Римский-Корсаков. Ария Грязного из оперы «Царская невеста»,  
1-е действие. Предлагаемый вариант исполнения клавира*

**Larghetto**

$\text{♩} = 126$

Г. Ку -

*p*

Г. да ты, у - - - - - даль

Г. преж - ня - я, де - ва - - - лась, ку -

Г. да у - мча - лись дни ли - хих за - бав?

Таким образом, концертмейстер, прежде чем начать работу по освоению клавира, должен обязательно ознакомиться с партитурой сочинения, отыскать возможные опечатки, фактурные неточности, пропущенные мелодические голоса, а иногда и целые эпизоды.

### Практические занятия по теме № 7

Обратиться к одному из клавиров (приложение 8), проанализировать проблемы, возникающие при исполнении клавирных переложений. Определить фрагменты музыкального текста, нуждающиеся в редукции и амплификации.

#### План работы.

1. Определить методы работы над конкретным эпизодом клавира.
2. По возможности, ознакомиться с партитурой и прослушать несколько записей в варианте для оркестра.

3. Определить оркестровые группы и отдельные инструменты в звучании.

4. Усвоить принципы преодоления пианистических неудобств в клавире.

5. Научиться работать с допустимыми фактурными упрощениями при исполнении оркестровых клавиров.

### Вопросы по теме № 7

1. Что дает право считать исполнение оперной и симфонической музыки на фортепиано разновидностью творческой интерпретации?
2. Назовите основные правила редукции и амплификации.
3. Назовите основные виды штрихов струнных и духовых инструментов симфонического оркестра. Какова специфика их исполнения на фортепиано?
4. Перечислите основные виды неточностей, встречающихся в клавирах.

### Литература по теме № 7

1. *Бородин, Б. Б.* Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — М., 2006. — 434 с.
2. *Готлиб, А.* Фактура и тембр в ансамблевом произведении // Музыкальное исполнительство. — М. : Музыка, 1976. — Вып. 9. — С. 106–139.
3. *Калицкий, В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства : учеб.-метод. пособие. — М. : Спутник+, 2016. — 179 с.
4. *Калицкий, В. В.* Методологические аспекты работы пианиста-концертмейстера с фортепианными транскрипциями симфонических произведений // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 11. — С. 81–83.
5. *Молчанова, Т. О.* Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера // Искусство и культура. — 2014. — № 3 (15). — С. 39–47.
6. *Шендерович, Е.* О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. — Л. : Музыка, 1972. — 48 с.

### Модуль 2.

## РАБОТА ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С МУЗЫКАНТАМИ РАЗЛИЧНЫХ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ И В ТВОРЧЕСКИХ КОЛЛЕКТИВАХ

### Тема 8.

## ОБЩИЕ ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КЛАССОВ

**Цель** — изучить специфику концертмейстерской работы с музыкантами-инструменталистами.

### Задачи:

- дифференцировать в слуховой памяти звучание различных музыкальных инструментов;
- знать основные стилистические принципы инструментального письма.

## Основное содержание

Рассматривая работу концертмейстера с инструменталистами, которые получают музыкальное образование в музыкальных школах, училищах (колледжах), высших учебных заведениях, определим существенную доминанту — в этом формате деятельности полностью отсутствует такая содержательная интенция, как поэтический текст. Именно поэтому совместное исполнение с инструменталистом предусматривает поиск соответствующих художественно-содержательных моделей — как вербального взаимопонимания в процессе общения и нахождения общих интерпретационных решений, так и музыкального — в ходе репетиций и исполнения.

Это направление деятельности концертмейстера предполагает конкретные методологические «точки опоры», которые способствуют осознанию его роли в функционировании инструментальных классов в контексте общей специфики этого вида исполнительства. Попытаемся очертить их.

Следует акцентировать внимание на серьезном пересмотре привычных представлений о силе звучания каждого инструмента, делающей возможным поиск соответствующих тембровых красок, связанных: у исполнителей на струнно-смычковых инструментах — с распределением смычка, даже с выбором струны; у исполнителей на духовых инструментах — с распределением воздуха, особенностями звучания каждого инструмента этой группы; у исполнителей на струнных народных — с воздействием пальца или медиатора на струну; у баянистов (аккордеонистов) — с активностью движения меха и наличием «готовых» тембров.

В то же время в совместной игре с инструменталистом важной детерминантой создания целостного художественного образа является комплекс исполнительских средств, где тембр предстает лишь одной из составляющих. Прежде всего речь идет о смысловом интонировании, основными средствами воспроизведения которого являются динамические, агогические и штриховые приемы игры. Отметим, что продуманная динамическая нюансировка предстает важным условием грамотно сбалансированного звучания фактуры целого произведения, где весомая роль отводится партии левой руки фортепиано, опорные звуки басов которого ясно «произносятся» во время игры. Это наиболее важно в сочетаниях с инструментами низкой тесситуры (виолончель, контрабас, тромбон, туба). Ансамблевая игра на фортепиано динамических оттенков *f* и *p* также зависит от инструмента-сола и фактуры исполняемого произведения.

Если по своему звучанию инструмент яркий и его партия зафиксирована в высокой тесситуре, концертмейстер должен использовать более широкие динамические возможности фортепиано. А при условии исполнения солистом эпизода в неудобном регистре и небольших динамиче-



ских возможностей самого инструмента звучание фортепианной партии требует корректного звукового баланса. Учитывая «неблагодарные» регистры того или иного инструмента, в эпизодах на *f* или *ff* концертмейстер должен создавать иллюзию «яркой» игры с полной эмоциональной отдачей.

Лиги, указанные в нотах, имеют двойное значение: содержательное (фразировочное) и штриховое. Во многих случаях эти лиги совпадают и, следовательно, образуют идеальные условия для выразительной фразировки. Если содержательные лиги объединяют слишком большие фразы — именно здесь исполнители вынуждены прерывать их и заменять штриховыми. Причины этого общеизвестны: исполнитель на смычковом инструменте ограничен движением смычка в одном направлении; исполнитель на духовом инструменте связан ограниченностью дыхания; баянист (аккордеонист) — изменением направления меха; домрист и балалаечник (во время исполнения музыкальной фразы с помощью отдельного тремоло) вынужденно прерывает звучание (из-за того, что делает едва заметную паузу для взятия следующего звука). С целью сохранения общей фразировки концертмейстер незаметно подхватывает фразу или исполняет ее отчетливее.

Иногда исполнители встречаются с необходимостью отказаться от унификации штрихов в обеих партиях, поскольку это не всегда единственное средство достижения слияния в ансамбле. В частности, гаммообразные пассажи шестнадцатыми на фортепиано в быстром темпе исполняются на струнно-смычковом инструменте штрихом *détaché*, легко, четко. А вот для исполнителя на духовом инструменте это задание является весьма сложным — такие пассажи удобнее играть на *legato*. Приведенные примеры показывают, как путем использования различных штрихов исполнителям можно достичь логического артикуляционного сочетания. А во время повторения одинаковых фраз с целью контраста можно изменить не только динамический оттенок, а в определенной степени и штрихи.

Акцентируем внимание и на возможности аналогии штрихов в совместных эпизодах (этот вопрос подробно будет рассматриваться далее), а также координации совместного исполнения украшений (мелизмов, группетто, форшлагов и т. п.). Синхронное исполнение мелизмов в параллельном движении с фортепиано или унифицированное исполнение в поочередном изложении предусматривает их четкое декодирование. Прежде всего это касается трелей и группетто, в которых порой встречаются разные варианты исполнения. Итак, каждая трель должна иметь зафиксированную протяженность, частоту расстояний между нотами и четкое завершение; группетто — точную ритмическую структуру, установленную на протяжении целого произведения. Трели, так же как

и тремоло, на рояле не могут быть хаотичными структурами — пианист должен ориентироваться на то, что в исполнении духовых, струнных, народных, ударных инструментов (и в партитуре) эти приемы рассчитываются, в результате чего определенное количество нот (как правило, кратное 8 — 8, 16, 24, 32 и т. д.), входящих в состав трели или тремоло, укладывается в каждую долю.

Также немаловажным является вопрос рационального использования педалей в совместном исполнении с инструменталистами. Знание особенностей клавишных инструментов XVIII века позволит грамотно применять педали в исполнении камерно-инструментальных произведений Г.-Ф. Генделя, И.-С. Баха. Вниз правая педаль будет предельно аскетичной, а слуховой контроль поможет избежать гармонических наслоений и не повлияет на полифоническое развертывание голосов. Довольно часто в генделевских и баховских произведениях функцию правой педали может исполнять выдержанный бас или же неподвижный звук в центре, вокруг которого гармония постоянно меняется. В исполнении произведений венских классиков правая педаль применяется для окраски звука, для подчеркивания ритмических и интонационных акцентов. Однако во всех случаях нужно придерживаться эталона ясного звучания и сохранять педальную чувствительность в эпизодах прозрачного звучания того или иного инструмента. В частности, в кантиленных частях, где мелодию ведет инструменталист, концертмейстер чаще подменяет правую педаль, учитывая, что в этих случаях ее функцию персонализирует солист. В подвижных частях произведений венских классиков не предполагается использование правой педали, только для технического соединения скачков внутри фраз. Вместе с тем концертмейстер не должен избегать густой, насыщенной педали в произведениях романтиков, равно как и педальных наслоений в исполнении музыки импрессионистов — но в пределах конкретной художественной интерпретации.

Немаловажным является использование средней педали, позволяющей удерживать бас и чисто менять на нем различные гармонические структуры в тех местах, где удержание баса левой рукой физически невозможно из-за большого расстояния между ним и гармониями. Особенно актуально это положение для исполнения на рояле оркестровых переложений, в которых удержанный бас в струнной или духовой группе — обычное явление.

Обобщая, подтвердим: знание стиля произведения с соответствующим применением педали поможет подчеркнуть артикуляцию, ритм, богатство и разнообразие тембра любого инструмента. Принцип взаимообусловленности художественных и исполнительско-технических параметров сумеет сориентировать обоих исполнителей на грамотное овладение всем комплексом навыков и определить ведущую стратегию этого процесса.

Работа концертмейстера инструментальных классов предусматривает осведомленность о характеристике каждого инструмента, специфике исполнения, особенностях звукоизвлечения, понимание индивидуальной исполнительской манеры музыканта (комплекс игровых приемов, штрихов, динамики), что поможет ему точнее определять свои действия и обеспечит формирование регулятивных процессов сбалансированной исполнительской системы.

### Вопросы по теме № 8

1. Назовите специфические особенности работы пианиста-концертмейстера с инструментальным репертуаром.
2. В совместной игре с какими инструментами пианист-концертмейстер должен понимать различие в фразировочных структурах, агогике?
3. Каким образом стиль произведения, исполняемый пианистом-концертмейстером с инструменталистом, влияет на пианистические приемы игры (педализация, штрихи, динамика и т. д.)?

### Литература по теме № 8

1. *Гайдамович, Т.* Инструментальные ансамбли. — М.: Гос. музыкальное издательство, 1960. — 56 с.
2. *Дапквиашвили, Т.* Камерные инструментальные ансамбли и основные принципы ансамблевого исполнительства. — Тбилиси: Хеловнеба, 1989. — 186 с.
3. *Иванова, И. К.* Специфические особенности работы концертмейстера в инструментальном классе // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. — 2014. — № 5-2. — С. 33–35.
4. *Калицкий, В. В.* Штрихи как базовый исполнительский элемент работы пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12. — Ч. 1. — С. 88–91.
5. *Островская, Е. А.* Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Тамбов, 2006. — 233 с.
6. *Радзецкая, Е. А.* К вопросу об особенностях исполнительской и коммуникативной деятельности концертмейстера в инструментальном классе // APRIORI. Сер.: Гуманитарные науки. — 2016. — № 2. — С. 39.

#### Тема 9.

### СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ НА СТРУННО-СМЫЧКОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

**Цель** — проанализировать специфику работы пианиста-концертмейстера в классах струнно-смычковых инструментов.

#### **Задачи:**

- иметь представление о пианистических неудобствах, с которыми встречается концертмейстер в классе струнно-смычковых инструментов;

- знать приемы звукоизвлечения на струнно-смычковых инструментах для подбора наиболее точного штриха фортепианной партии;
- знать роль лиг в музыке для струнно-смычковых инструментов;
- понимать важность совокупности теоретических знаний и внимания для достижения наилучшего звучания ансамбля с солистом-струнником.

### Основное содержание

К группе струнно-смычковых инструментов относятся скрипка, альт, виолончель, контрабас, которые из всех инструментов обладают наибольшим разнообразием приемов игры, динамических оттенков и штрихов. К струнным инструментам также относится арфа. Попутно отметим, что штрихи в инструментальной музыке, как и соответствующие приемы звукоизвлечения, раньше всего появились именно в практике игры на струнно-смычковых инструментах. В процессе звукоизвлечения на них имеют значение три фактора взаимодействия смычка и струны: скорость ведения, сила нажатия и точка соприкосновения. Именно различие в способах ведения смычка по струнам стало основанием для определения разнообразия струнно-смычковых штрихов, а впоследствии начало применяться и в игре на других инструментах.

Смычковый штрих выполняет несколько функций: обеспечивает динамику и тембровую определенность звучания, метроритмическую структуру музыкальной интонации и определенным образом является признаком жанрово-стилевого направления произведения. Сейчас существуют четыре группы смычковых штрихов, которые различаются по степени протяженности или короткости, кантиленности или же остроты звучания:

- протяжные — *son filé* (выдержанный филированный звук), связный штрих *legato*, отдельный штрих *détaché*;
- короткие — *martele* и прочное *staccato* (отрывистые штрихи, исполняемые крепко прижатым к струне смычком), *pizzicato* (щипком);
- бросковые — *staccato*, легучее *staccato*, *stehende* (обратное *staccato*), арпеджио;
- прыгающие — *spiccato*, *sautillé*, барабанный штрих (тремоло), *ricochet* (*saltando*).

В то же время характер штрихов, которыми пользуются исполнители на струнно-смычковых инструментах, является весьма разнообразным, некоторые штрихи иногда трудно причислить к конкретной категории. Существуют ситуации, когда невозможно точно определить штрих протяженным или коротким, мелодичным или острым, связным или отдельным, поскольку эти признаки могут быть едва ощутимыми и их характер зависит от темпа и динамики.

Обращаясь к вопросам совместной исполнительской интерпретации, для начала представим характеристику струнно-смычковых штрихов и способы их поддержки на фортепиано с целью унификации штрихов в обеих партиях.

Протяжные штрихи (связные или отдельные) являются более или менее продолжительными в зависимости от реальной протяженности звуков, к которым они применены; более или менее акцентированными или равными в динамическом плане; в виде *legato* (независимо от количества звуков, приходящихся на каждое движение смычка в одну сторону) или *détaché*. Протяжные, связные штрихи применяются для достижения кантилены. Протяжные отрывочные — в эпизодах, в которых некоторые звуки, мотивы или части определенным образом отделяются друг от друга.

*Legato* — плавное сочетание нескольких звуков одним движением смычка, благодаря чему образуется широкая кантилена, своеобразное «пение на инструменте». В быстром темпе пассажи *legato* придают исполнению характер непрерывного потока звуков, которые словно перетекают друг в друга. На фортепиано это поддерживается за счет задержания предыдущей ноты к нажатию следующей и мягкого звукоизвлечения. Для тембровой окраски и улучшения певучести мелодии целесообразным станет контролируемое использование правой педали, которое будет способствовать достижению четкого, выразительного звучания струнно-смычковых инструментов *legato*.

К протяженным штрихам причисляют и *détaché* (каждая нота звучит ровно, а переходы от одной ко второй путем смены направления смычка происходят почти незаметно на слух, без пауз). Несмотря на относительную непродолжительность звучания каждой ноты, этот штрих в общем придает музыке кантиленность звучания и именно в быстрых темпах приближается к разновидности протяжных штрихов. *Détaché* не имеет специального обозначения и обычно используется в моментах отсутствия лиг. На фортепиано он близок штриху *non legato* и исполняется за счет снятия пальца с клавиши непосредственно перед взятием следующей, без специальных пауз и применения педалей. Одновременно *détaché* можно отнести и к короткозвучным штрихам, когда его применяют в быстрых темпах. По своему звучанию короткие штрихи (*martele*, *staccato*, *pizzicato*) — малопротяжные, и их общей чертой является разрешение, большие или меньшие паузы между ними и обязательное подчеркивание каждого звука.

*Martele* — энергичный, прерывистый штрих, который придает исполнению решительности, четкости (в игре на *p* и *pp* достигается особая изысканность), используется в умеренных темпах, а на фортепиано поддерживается активным, ярким *staccato*.

Штрих *staccato* у струнно-смычковых инструментов имеет две разновидности: плотное, тяжелое, которым исполняются эпизоды в относи-

тельно медленном темпе; и легкое — в быстром. Staccato в быстрых темпах воспринимается как ряд отрывистых, быстрых и коротких звуков, которые равномерно следуют друг за другом и прерываются микропаузами: складывается впечатление стремительного «каскада» чеканных звуков. В совместных эпизодах на staccato исполнители достигают синхронизации ритмичного чередования звуков и пауз. Пианист исполняет этот штрих плотными, упругими пальцами, без участия кисти и без использования педали. В эпизодах на *p* можно играть вытянутыми кончиками пальцев, которые помогут сделать звук матовым, приглушенным; на *f* — подогнутыми, что, соответственно, добавит звуковой яркости. В сочетании с виолончелью и контрабасом фортепианное staccato будет весомее. Акцентированное staccato, которое обозначается знаком ▼, предусматривает соответствующее сопровождение на фортепиано штрихом *martellato*.

*Pizzicato* является средством звукоизвлечения с помощью щипка струны. Струнное *pizzicato* (в совместных эпизодах с фортепиано) поддерживается легким, в то же время четким пальцевым staccato с использованием левой педали. Для отмены игры *pizzicato* в нотах фиксируется обозначение *arco*.

*Spiccato*, летучее staccato и рикошет одновременно относятся к бросковым и прыжковым штрихам и применяются обычно в быстрых темпах. *Spiccato* в быстром темпе представляет собой последовательность отрывистых звуков, которые достигаются четкой артикуляцией и легкостью исполнения в грациозных эпизодах. Соответственно, и летучее staccato — для исполнения грациозных последовательностей.

*Ricochet (saltando)* — штрих, при котором звук извлекается за счет броска смычка на струну, с подпрыгиванием необходимое количество раз. Этот «прыгающий» штрих придает музыке стремительность, легкость и применяется в быстрых пассажах и повторяющихся арпеджио. Эти штрихи поддерживаются на фортепиано отрывистым, немного жестким staccato (в эпизодах на *f*) и четким, будто летучим staccato (в эпизодах на *p*), без педалей.

Для изменения тембра в направлении ослабления, приглушения звучания струнно-смычковых инструментов применяется сурдина, которая надевается на подставку (обозначается “*con sordino*”). Независимо от приемов звукоизвлечения использование сурдины заметно влияет на тембр струнно-смычковых инструментов, делая звук более «темным», немного приглушенным. На *f* создается напряженная звучность, с оттенком страстности и выразительности; на *p* — матовая, будто туманная, легкая и воздушная. Концертмейстер исполняет свою партию с использованием левой педали — как в эпизодах на *p*, так и на *f*. Завершение игры с сурдиной обозначается “*senza sordino*”.

У пианистов и исполнителей на струнно-смычковых инструментах лига имеет разную смысловую нагрузку: на фортепиано определяет границу определенной фразы и «штрих», у исполнителей на струнно-смычковых инструментах — изменение движения смычка, обозначая, во-первых, динамику, во-вторых — выразительность и характер звучания. Сильные, энергичные эпизоды требуют более частых изменений смычка, чем мелодичные, нежные.

В художественном плане такая смена не является аналогом фразировки, но может существенно влиять на нее. У исполнителей на струнно-смычковых инструментах смена смычка на фоне непрерывной лиги в партии фортепиано не всегда нарушает общее единство и зависит от умения исполнителя изменить движение смычка незаметно, чтобы не исчезло ощущение «широкого дыхания».

Иногда можно встретиться с тем, что в произведениях для совместного исполнения композитор сознательно соединяет в партиях струнно-смычковых и фортепиано разные лиги. О таком способе С. Фейнберг писал: «Если в некоторых случаях движения руки пианиста совпадают со смычковыми штрихами, то в других случаях они могут не только отличаться, но и противостоять им, так как звучание и техника у фортепиано и смычковых инструментов не похожи между собой»<sup>244</sup>.

Работа концертмейстера класса струнно-смычковых инструментов предполагает осведомленность о таком исполнительском принципе игры на этих инструментах, как переход из позиции в позицию (способ их изменения), что имеет двойное направление: едва заметный для слуха и четко ощутимый (*portamento*). В таких эпизодах концертмейстер помогает струннику в построении фразы во время смены позиции (берет инициативу на себя) за счет более выразительного проведения музыкальной фразы в своей партии, не допуская тем самым разрыва.

Принцип взаимообусловленности художественного и исполнительско-технического факторов работы концертмейстера класса струнно-смычковых инструментов предполагает ориентацию в существующих условных обозначениях, встречающихся в нотных текстах, а также знакомство со специфическими особенностями каждого инструмента струнно-смычковой группы.

### **Практические занятия по теме № 9**

Взять произведение струнно-смычкового репертуара с участием фортепиано.

#### **План работы.**

1. Определить исполнительские задачи пианиста-концертмейстера.

---

<sup>244</sup> Фейнберг С. Пианизм как искусство. 2-е изд., доп. М.: Музыка, 1969. С. 201.

2. Проанализировать штриховые и фразировочные особенности партии струнного инструмента.

3. Найти оптимальные средства для исполнения фортепианной партии, учитывая не только штриховые и фразировочные особенности, но и контролируя педализацию и динамический баланс.

### Вопросы по теме № 9

1. Что лежит в основе определения штриха у струнно-смычковых инструментов?
2. Какова роль лиги в фортепианной и скрипичной партии?
3. Расскажите о видах штрихов струнно-смычковых инструментов. Каковы особенности их игры на фортепиано?
4. С какими пианистическими неудобствами встречается концертмейстер в классе струнно-смычковых инструментов?

### Литература по теме № 9

1. *Гуревич, Л.* Скрипичные штрихи и аппликатура как средство интерпретации. — Л. : Музыка, 1988. — 110 с.
2. *Имханицкий, М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. — 231 с.
3. *Калицкий, В. В.* Штрихи как базовый исполнительский элемент работы пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12. — Ч. 1. — С. 88–91.
4. *Пятницкая, О. А.* Опыт концертмейстерской работы в классе скрипки // в сб. : «Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика» : материалы Всерос. науч.-практ. конф. ; Министерство культуры Российской Федерации / Казан. гос. консерватория (академия) им. Н. Г. Жиганова. — 2011. — С. 161–166.
5. *Ширинский, А.* Штриховая техника скрипача. — М. : Музыка, 1983. — 85 с.
6. *Юдин, А. Н.* Уроки М. Л. Ростроповича — аккомпаниатора // Вестник кафедры ЮНЕСКО. Музыкальное искусство и образование. — 2015. — № 1 (9). — С. 133–142.

### Тема 10.

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ НА ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

**Цель** — раскрыть специфику работы концертмейстера с исполнителями на духовых инструментах.

### Задачи:

- иметь представление о делении на группы духовых музыкальных инструментов, характеристики их регистров и виды звукоизвлечения;
- понимать важность штриховой идентичности и специфики дыхания при музицировании с солистом-духовиком;
- иметь представление о пианистических неудобствах, с которыми встречается концертмейстер в классе духовых инструментов.



## Основное содержание

Прежде всего заметим: ни одна исполнительская отрасль не испытывала такого долговременного совершенствования инструментария, как духовое музыкальное искусство, что обусловлено спецификой игры, связанной с большими физическими нагрузками на организм исполнителя, желанием облегчить исполнительский процесс и в то же время попыткой найти новые тембральные краски инструментов, расширить границы их звучания.

Долгое время бытовало мнение, что по своей природе духовые инструменты динамически менее гибкие и выразительные, чем струнные. Отчасти такая точка зрения, появившаяся еще в начале XIX века, была связана с их несовершенством. И сейчас духовые инструменты и исполнительское мастерство музыкантов, которые играют на них, свидетельствуют, что их динамическая палитра не только не уступает струнным, но и определенным образом превосходит амплитудой нюансировки.

Одновременно изменилось и эстетическое восприятие тембра этих инструментов. Большинство флейтистов играют на металлических флейтах, отказавшись от ранее распространенных деревянных. Кларнетисты и гобоисты пользуются инструментами, которые обладают большими техническими возможностями, достигая значительного звукового разнообразия. Фаготисты тоже отказались от деревянной подставки, проводятся эксперименты по поиску лучших вариантов в изготовлении трости. В своей исполнительской практике валторнисты в основном играют на полутоновых и двойных валторнах различных модификаций, которые мгновенно могут менять общий строй, облегчают звукоизвлечение в верхнем регистре и позволяют исполнять сложные пассажи. Трубачи используют трубу с помповым механизмом в строе В, где она звучит наиболее полно и ярко. Для исполнения крайних высоких звуков в оркестре употребляют трубу-пикколо. Для облегчения звукоизвлечения в высоком регистре отдельные оркестровые партии или произведения исполняются на трубах в строях С, D, Es, в которых каждая разновидность этого инструмента предполагает использование другого мундштука с полями одного размера, которые откручиваются, или со сменными чашечками. Среди тромбонов распространение получили теноровый и басовый. Тубы, которые потеснили тубы в высоком строе Es, теперь существуют в строе В.

Позволим себе очертить две классификации духовых инструментов: традиционную и акустическую. Традиционные духовые инструменты делятся на деревянные духовые — флейта, кларнет, гобой, фагот, саксофон; медные духовые — корнет, валторна, труба, тромбон, туба. Современная акустика предлагает такие подразделения группы: лабиальные (от *лат.* *labium* — губы), свистящие духовые — флейта, свирель, органные

трубы; язычковые, лингвальные (от *лат.* *lingua* — язык) — гобой, кларнет, фагот, саксофон; с воронкообразным мундштуком (медные — все разновидности корнетов, валторна, труба, тромбон, туба, горны, фанфары).

Диапазон духового инструмента разделяют на регистры, каждый из которых имеет общие тембровые, динамические и технические характеристики. Средний — светлый, полнозвучный, динамично гибкий (именно в этом регистре для исполнения доступны любые нюансы), интонационно чистый, в техническом плане — удобный. Н. А. Римский-Корсаков (который сам играл на духовых инструментах) называл этот регистр «участком внятной игры»<sup>245</sup>. Крайние регистры теряют гибкость и утонченность нюансировки. Нижний регистр характеризуется постепенным затемнением тембра, снижением полноты и плотности звучания — изменение звуковых качеств наиболее заметно у корнетов (у других инструментов разница в тембре сохраняется до самой низкой части диапазона). В верхнем регистре тембр высоких инструментов (особенно корнетов) становится светлее, ярче, хотя порой напряженный. Медные духовые в этом регистре обладают полным и мягким звуком, большим динамическим объемом (от крепкого, насыщенного *f* до легкого *p*).

Работа концертмейстера в классе духовых инструментов предусматривает ознакомление с особенностями записи партии транспонирующих инструментов, а это кларнет, валторна, труба, различный строй которых определяется названием звука, полученного во время исполнения каждым из них ноты «до», зафиксированной в скрипичном ключе. Труба *in B* во время исполнения ноты «до» издает звук «си бемоль» (звучит большой секундой ниже написанной партии); кларнет *in A* — звук «ля» (звучит на малую терцию ниже); кларнет *in B* — аналогично партии трубы *in B*; валторна *in F* звучит на чистую квинту ниже или чистую кварту выше написанной партии (во время исполнения ноты «до» издает звук «фа»).

Очертим и такой важный исполнительский момент, как атака звука, где используют ее два вида: мягкую и твердую. Мягкая атака предусматривает плавное выдыхание воздуха, без резкости, а твердая — быстрый, активный толчок языка и интенсивное выдыхание. Соответственно, это придает штрихам гибкости и обогащает их оттенки.

В этом контексте стоит отметить, что в совместной игре духовых инструментов и фортепиано атака усложняется через разнообразие природы звукоизвлечения на лабиальных, мундштуковых и язычковых инструментах. Поэтому важнейшее требование к атаке и штрихам в совместном исполнении — ее идентичность и синхронность штрихов, за исключением тех немногих ситуаций, когда различные штрихи в партиях духового

---

<sup>245</sup> Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. М.: Музгиз, 1946. С. 219.

инструмента и фортепиано предложены самим композитором и связаны с конкретными художественными требованиями. Такая позиция не менее важна и в случаях, когда речь идет не только о синхронных вступлениях, но и поочередных проведениях музыкальных фраз.

Именно в таком контексте рассмотрим характеристику основных штрихов духовых инструментов с их соответствующей унификацией на фортепиано в совместных эпизодах. По графическим обозначениям и характеру исполнения они соответствуют штрихам, общепринятым в исполнительской практике.

*Détaché* — один из важнейших штрихов для всех исполнителей на духовых (четкое, выразительное «произношение» звука), исполнение которого требует энергичной, определенной атаки и полного выдерживания длительности каждого звука. Этот штрих не имеет графического обозначения, иногда может стоять знак над нотой «-». Для его унификации пианист-концертмейстер сохраняет соответствующую продолжительность каждого звука и четкость атаки.

*Marcato* исполняется на духовом инструменте за счет четкого, централизованного начала каждого звука, а на фортепиано поддерживается активными, крепкими пальцами, с использованием веса всей руки.

Штрих *martele* требует предельно четкого звукоизвлечения, обозначается знаком ▼. В совместных эпизодах этот штрих поддерживается пианистом упругими пальцами с фиксацией руки.

Духовое *staccato*, как легкий и быстрый толчок языка при атаке, заменяет ряд специфических смычковых штрихов (*martele*, *spiccato*, *saltando*). *Staccato* у деревянных духовых инструментов приближается к фортепианному *non legato*. Для унификации этого штриха совместные эпизоды концертмейстер исполняет штрихом *non legato*, а с медными духовыми — штрихом *marcato* (активными пальцами, с нагрузкой всей руки).

В практике исполнения на духовых инструментах существует и прием двойного *staccato*, который является аналогом скрипичного *spiccato*, которым пользуются в быстрых темпах для создания грациозной последовательности отрывистых звуков. Аналогичный пассаж в партии фортепиано исполняется ритмически четко, штрихом *staccato*, собранными пальцами, без педалей.

Наиболее выразительным исполнительским приемом игры на духовых инструментах является *legato* — легкое, прозрачное; исполняется на большом запасе дыхания. На фортепиано поддерживается активными, собранными пальцами, с плавным движением руки, без педалей. *Legatissimo* требует от исполнителя на духовом инструменте еще большей связности звуков (соответственно, и в партии фортепиано он предполагает более глубокое и вязкое погружение пальцев в клавиатуру). В исполнении акцентированного *legato* на духовых инструментах ак-

цент делается за счет резкой активности выдоха. Обозначается знаками акцента и лигой. На фортепиано поддерживается активными пальцами, которые «атакуют» каждую ноту, подчеркнутую акцентом.

На всех духовых инструментах (кроме тромбона) *non legato* исполняется достаточно легко и в совместных эпизодах с фортепиано, поддерживается за счет извлечения каждого звука отдельно, одновременно удерживая его до конца.

*Portamento* — штрих, по своим исполнительским характеристикам напоминающий *glissando* — легкое, изящное скольжение от одного звука к другому, особых обозначений не имеет. Концертмейстер максимально придерживает предыдущий звук к постановке следующего. *Glissando*, как способ последовательного заполнения интервала путем легкого скольжения промежуточными звуками, также довольно часто применяется в игре на духовых инструментах.

Штрих *frullato* (от *итал.* *frullato* — свистящий), как разновидность тремоло, используют только исполнители на духовых инструментах. Он исполняется с помощью кончика языка. Отметим, что этим штрихом исполнителю на духовом инструменте трудно играть в верхнем регистре, поэтому от пианиста требуется чуткий слуховой контроль и следование за динамикой духового инструмента при игре *frullato*.

Существенное значение в исполнении произведений для духовых инструментов приобретает ощущение концертмейстером дыхания солиста, поскольку невыслушанное пианистом дыхание духовика может привести к нарушению общего единства исполнения. К тому же у исполнителей на духовых инструментах чистота интонации, устойчивость и выразительность звука зависят от правильно и своевременно набранного воздуха в легкие.

Работа концертмейстером в классе духовых инструментов также предусматривает ознакомление с характеристикой каждого духового инструмента и их специфических исполнительских особенностей.

### Практические занятия по теме № 10

Взять произведение духового репертуара с участием фортепиано.

#### План работы.

1. Определить исполнительские задачи пианиста-концертмейстера.
2. Проанализировать штриховые особенности и специфику расстановки дыхания партии духового инструмента.
3. Выяснить неудобства при работе с транспонирующими инструментами.
4. Найти оптимальные средства для исполнения фортепианной партии, учитывая не только штриховые, фразировочные особенности и специфику дыхания, но и контролируя педализацию и динамический баланс.

## Вопросы по теме № 10

1. Какие существуют разновидности духовых инструментов? Дайте характеристику их регистров и видов звукоизвлечения.
2. Что требуется от пианиста-концертмейстера для создания идентичности штрихов в ансамбле с духовиком?
3. Каковы особенности исполнения фортепианной партии во время взятия дыхания на духовом инструменте?
4. С какими пианистическими неудобствами встречается концертмейстер в классе духовых инструментов?

## Литература по теме № 10

1. *Калицкий, В. В.* Штрихи как базовый исполнительский элемент работы пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12. — Ч. 1. — С. 88–91.
2. *Команюк, Ю.* Специфика деятельности концертмейстера в классе флейты // в сб. : «Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика» : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. — 2016. — С. 211–216.
3. *Лапухина, Е.* Особенности работы концертмейстера в классе гобоя : в сб. : «Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика» : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. — 2016. — С. 216–220.
4. *Пахомова, М.* Особенности работы концертмейстера в классе кларнета : в сб. : «Концертмейстерское искусство. Теория, история, практика» : материалы II Всерос. науч.-практ. конф. / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. — 2016. — С. 207–211.
5. *Соколова, Е. А.* Особенности работы концертмейстера в классе духовых инструментов / Е. А. Соколова, Н. Г. Урукова // Актуальные вопросы управления, экономики и права. Современное образование и его роль в жизни общества : материалы Междунар. науч.-практ. конф. — 2018. — С. 189–192.
6. *Чегодаева, М. Д.* О работе пианиста-концертмейстера в классе деревянных духовых инструментов : в сб. : «Университетское музыковедение. Труды факультета искусств / Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования Чуваш. гос. ун-т им. И. Н. Ульянова. — 2016. — С. 93–98.

### Тема 11.

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ИСПОЛНИТЕЛЯМИ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ

**Цель** — раскрыть специфику работы концертмейстера с исполнителями на народных инструментах.

### Задачи:

- иметь представление о группах народных инструментов;
- знать о специфических пианистических неудобствах, с которыми сталкивается концертмейстер в классе народных инструментов;
- знать приемы звукоизвлечения на народных инструментах для подбора наиболее верного штрихового решения пианистом-концертмейстером.

## Основное содержание

К группе народных инструментов относятся:

- клавишно-язычковые — баян, аккордеон, гармонь, бандонеон, концерттино;
- ударные — тарелки, бубен, литавры, барабан;
- духовые — свирель, рог, трембита;
- струнные — домра, балалайка, гусли.

В учебной и исполнительской практике концертмейстер больше всего сотрудничает с баяном, аккордеоном, домрой и балалайкой.

В работе в классе аккордеона и баяна концертмейстер должен быть знаком с их регистровыми возможностями, границами между регистрами. Нижний регистр имеет мягкое, теплое, бархатное звучание, однако динамически он менее подвижен, чем средний; средний — яркий, динамично гибкий; высокий и высочайший регистры динамически менее гибкие, однако звучание резче и в сочетании с басами и аккордами на левой клавиатуре чуть слышное, что связано с конструктивными особенностями этих инструментов. Поэтому в случае расположения мелодии в верхнем регистре концертмейстер динамически корректирует звучание своей партии.

Оба инструмента обладают способностью воплощать самые разнообразные оттенки. Звук возникает в результате колебаний металлической пластины («голоса») под давлением воздушной струи, которая подается в специальную камеру после открывания клапана, способствуя поступлению воздуха к «голосам», не давая при этом такого ощущения непосредственного контакта исполнителя со звуком, как при игре на фортепиано. Открывание клапана — лишь необходимое условие появления звука. «Смычком» на этих инструментах служит воздушный поток, который может подаваться ровно, постепенно усиливаться или ослабляться, а также с толчками разной силы и характера. Взаимодействие этих двух факторов создает впечатление непосредственного контакта исполнителя со звуковым источником. От этого зависят реализация его художественных намерений и совместное исполнение с пианистом: синхронное взятие звука, начало и окончание звучания.

Баян и аккордеон обладают продолжительным звучанием в пределах растяжения и сжатия. На сжатии оба инструмента звучат мягче и более приглушенно, что обусловлено их конструкцией. Следовательно, относительно звука при растяжении можно применять термин «открытый звук» (по аналогии с пением), а звука при сжатии — «закрытый». Роль меха на аккордеоне и баяне можно сравнить с ролью смычка у скрипача, поскольку во многих случаях их функции являются подобными.

На баяне и аккордеоне возможно «произношение» звука, которое подобно наиболее типичному «произношению» на других инструментах.

Например, с четкой атакой и постепенным угасанием — как в исполнении на фортепиано; четко выделенное или связанное звучание деревянных духовых инструментов; динамически гибкий звук, который усиливается, ослабляется, фидируется, с соответствующей продолжительностью звучания и возможностью различной атаки и окончания — как в игре на струнно-смычковых инструментах. Баян и аккордеон обладают большими гармоническими возможностями. Отметим полифоническое родство баяна и аккордеона с фортепиано, а по тембру — с органом.

Характер звукообразования на этих инструментах связан с движением меха, что, соответственно, и определяет основное направление работы исполнителей в сфере звукоизвлечения — достижение протяжного, выразительного звучания. Этому должен способствовать и концертмейстер, который целенаправленно «дышит» вместе с баяном или аккордеоном, плавно, непрерывно ведущим мех, чтобы изменения его направления не сказались на строении фраз. Таким образом совместно выстраиваются фразы, мотивы, в исполнении которых исключаются разрывы и паузы.

Баян и аккордеон обладают возможностями гибко управлять динамикой с помощью меха. И когда инструментальная партия звучит в одном диапазоне с партией фортепиано, концертмейстер должен сбалансировать звучание в сторону его смягчения.

Особенностью этих инструментов является полное подчинение исполнителю динамики. Выдержанный звук может с любой интенсивностью усиливаться или ослабляться (резко, толчками, постепенно, мягко). Совместное воспроизведение *crescendo* и *diminuendo* заключается в последовательном увеличении и аналогичном уменьшении громкости, к тому же восходящие и нисходящие динамические волны должны строиться как с помощью постепенного изменения динамики «от тона к тону», так и резкого — согласно построению фортепианной партии. Общими должны быть и разнообразные динамические эффекты (*sf*, *sp*, акценты), паузы, ферматы.

Благодаря значительной протяженности звучания баян и аккордеон обладают заметным преимуществом перед фортепиано. С учетом этого в эпизодах длительного звучания этих инструментов допускается повторение или исполнение пианистом соответствующих гармоний (аккордов) с помощью тремоло на правой педали.

Вместе с тем заметим: как инструменты динамично мобильные, гибкие, баян и аккордеон в то же время остаются несовершенными по динамической дифференциации отдельных голосов и элементов фактуры — на них практически невозможно выделить разные по силе звуки аккорда, тему в полифонических эпизодах. Как известно, для показа многоплановой фактуры в фортепианных произведениях используется динамика — например, проводится тема, исполненная громче. На форте-

пиано возможно и подчеркнуть в аккорде любой звук, применяя для этого силу удара пальца по клавише. А баянист или аккордеонист этого сделать не могут именно из-за специфики звукообразования — одинаковой меры давления воздуха на голосовые язычки во время ведения меха, благодаря чему удерживается динамически ровный рельеф аккордовых звуков в момент атаки. Отсутствие четкого членения музыкальной речи неизбежно влечет за собой слияние голосов в общий звуковой поток.

Это несовершенство исполнители компенсируют за счет штриховых возможностей баяна или аккордеона, которые обеспечивают самостоятельность и выразительность каждого голоса путем детального выявления мотивной структуры мелодии или фразировки. Сочетание различных штрихов с динамической гибкостью звука создает условия для выразительной нюансировки в одноголосных мелодиях, способствует ясности голосоведения в полифонических произведениях, показу различных элементов фактуры. А невозможность подчеркнуть нужный звук аккорда компенсируется на этих инструментах яркостью тонов, которые остаются после снятия менее существенных голосов. Аналогичным приемом пользуются скрипачи в аккордах, когда удерживаются два верхних звука, а нижние исполняются короче.

В то же время значительная роль в построении объемного, многопланового звучания принадлежит пианисту-концертмейстеру, который создает его с помощью динамически ясной звуковой среды, сопровождающей выразительное проведение основного голоса в партии солиста, или же инициативы в показе темы в партии фортепиано.

Относительно приемов и способов игры на баяне и аккордеоне необходимо признать, что между ними есть определенные различия. Можно говорить о конкретных приемах игры меха (*tremolo*, *ricochet*, *vibrato* и т. д.) и приемах звукоизвлечения. Прежде всего, «артикуляция мехом» — когда баянист (аккордеонист) нажимает нужную клавишу (кнопку), в дальнейшем ведет мех с необходимыми усилиями, а прекращение звучания происходит за счет остановки меха, после чего палец отпускает клавишу. В этом случае атака звука и его окончание обладают плавным, мягким характером, который, безусловно, будет меняться в зависимости от степени активности работы меха.

Исполнитель может повести мех с необходимым усилием, после чего нажать клавишу. Звучание прекратится снятием пальца с клавиши с последующей остановкой меха (пальцевая артикуляция). С использованием этого приема звукоизвлечения достигаются резкая атака и окончание звука, где мера резкости определяется степенью активности ведения звука, скоростью нажатия клавиши (т. е. особенностями туше).

При условии мехопальцевой артикуляции атака и окончание звука происходят в результате одновременной работы меха и пальца — соответ-



ственно характер туше и интенсивность ведения меха будут непосредственно влиять как на начало звука, так и на его окончание. Среди упомянутых выше приемов в исполнительской практике баянисты (аккордеонисты) чаще всего пользуются пальцевой артикуляцией, поскольку мех находится в движении обычно на протяжении почти всего произведения. Во время изменения меха музыкальная мысль не должна прерываться. Баянисты и аккордеонисты обычно делают смену меха после окончания определенного синтаксического строения (фразы, предложения), где логика развития музыкального материала диктует появление естественной цезуры для взятия дыхания. Вместе с тем на практике не всегда удается сменить мех в удобных эпизодах — в частности, в полифонических произведениях мех иногда меняется даже на залигованных нотах. В такие моменты дослушивается их звучание до конца (перед сменой меха), движение меха делается быстрее (не допуская цезуры), контролируется, чтобы после изменения меха динамика не изменилась. А концертмейстер художественно «маскирует» вынужденный разрыв (при условии возникновения), динамически ярче подчеркивает тематическое проведение в фортепианной партии.

Обычно штрих на баяне и аккордеоне распространяется от legato (*legatissimo*) до staccato (*staccatissimo*). К тому же в литературе для этих инструментов лиги прощаются по вокальному принципу, охватывая определенные построения (фразы, предложения), будто приспосабливаясь к «дыханию» исполнителя. Такие лиги определяют прием исполнения (*legato*) и присутствие цезуры, которая является наиболее удачным моментом изменения меха (перед лигой и после нее). Иногда возникает необходимость изменения меха в середине музыкальной фразы. Чем больше ее строение, тем чаще могут быть изменения. С целью сохранения логики фразировки в таких эпизодах концертмейстер отчетливее проводит мотив в своей партии.

Штрихи *legato* и *legatissimo* — важнейшие в кантиленной игре на баяне (аккордеоне), частично компенсируют отсутствие педали. В исполнении эпизодов на *legato* баянист (аккордеонист) ведет мех плавно, в одном направлении, все длительности полностью удерживаются. В синхронных эпизодах соответствующим образом должна исполняться и фортепианная партия. *Legatissimo* в исполнении на этих инструментах создает впечатление будто наплывающих друг на друга звуков, в аналогичных эпизодах концертмейстер поддерживает этот штрих полностью связным звучанием (удерживая предыдущий звук до взятия следующего) с обязательным использованием правой педали.

Во время игры на баяне (аккордеоне) штрихом *non legato* мех ведется в одном направлении с небольшим подчеркиванием каждого звука и «переступанием» пальцев с клавиши на клавишу. В совместных эпизодах аналогично исполняет свою партию и концертмейстер.

Тремоло на баяне и аккордеоне исполняется мехом на выдержанном звуке (интервале или аккорде) за счет быстрого чередования его растяжений и сжатий — прием, который может рассматриваться как разновидность репетиций. Соответственно, концертмейстер четче подает каждый тремолируемый гармонический комплекс.

Штрих *détaché* — прием игры на баяне (аккордеоне), с помощью которого каждый звук исполняется равномерными чередованиями меха в разных направлениях: звуки «произносятся» с мягкой атакой, точным следованием каждого и минимальными цезурами между ними. Этот штрих лишен резкости (независимо от силы звучания) и одинаково касается как исполнения отдельных нот, так и аккордов, интервалов. Даже в ярком звучании баяна (аккордеона) или насыщенной аккордовой фактуре *détaché* создает впечатление мягкости, напевности, поскольку максимально приближает звучание этих инструментов к певческому голосу. Для унификации этого штриха концертмейстер играет штрихом *non legato*, с аккуратной правой pedalю.

*Marcato* придает звучанию баяна (аккордеона) максимальную четкость и выразительность, во время его исполнения звук получает необходимую силу без предварительного «вхождения» в него и останавливается мгновенно, без изменения его силы. На фортепиано поддерживается штрихом подчеркнутого *non legato*, активными, упругими пальцами, без педали.

*Ricochet* — равномерное чередование ударов верхней и нижней частями меха (с предварительным нажатием необходимой гармонии), что создает впечатление легких, сухих, холодных акцентов и в совместных эпизодах поддерживается пианистом штрихом *staccato*, без использования педалей.

*Vibrato* — прием, наиболее распространенный в игре на струнно-смычковых инструментах, встречается и в баянном и аккордеонном репертуаре. Исполняется за счет небольших толчков на мех, благодаря чему происходит изменение интенсивности подачи воздуха в резонаторные отверстия (т. е. колеблющаяся динамика). Именно во время непрерывного движения меха звучат как будто пульсирующие акценты, частота которых может быть крупной или мелкой. Отметим, что этот прием применяется как колоритный нюанс. В совместных эпизодах поддерживается на фортепиано широким или мелким чередованием звуков (как мелкое тремоло) со сменой динамики в направлении ее увеличения или уменьшения, с использованием правой педали.

*Staccato* на баяне (аккордеоне) достигается за счет легких пальцевых ударов по клавишам. Аналогичен прием его игры и на фортепиано (педали при этом не применяют).

Исполнение мелизмов (форшлагов, мордентов, трелей) на баяне (аккордеоне) всегда разрывает лигу, поскольку это связано с необходимо-

стью отделить начало определенного украшения от предыдущей продолжительности, а также подготовить игровой аппарат исполнителя к активному движению. Этот переход к украшению происходит быстрым движением руки сверху, как будто с акцентом. Концертмейстеру надо учитывать эту особенность и не спешить исполнять соответствующий мелизму аккорд (интервал) в своей партии.

К струнной народной группе относятся домра, балалайка и гусли. Важную роль в процессе игры на этих инструментах играет принцип сочетания звуков, который в зависимости от характера музыки может быть как четко выраженным, так и едва заметным. Именно поэтому в работе концертмейстера с этими инструментами существенной задачей является достижение синхронности — как результат единого понимания и чувствования партнерами темпоритма, ритмической пульсации, атаки и снятия каждого звука, предельной точности в совпадении всех длительностей.

У инструментов струнной народной группы различают две разновидности звучания: стихающее (после атаки щипком или ударом) и то, которое тянется (за счет тремолирования). Самым сложным для концертмейстера в совместном исполнении с этими инструментами является снятие звука, поскольку предполагает учет еще и предыдущих фаз колебания струны. Поэтому во время исполнения на домре щипком или ударом (без продолжения ведения этого звука тремоло или vibrato) звук прерывается остановкой медиатора. У концертмейстера наиболее точным по звуковому совпадению с домристом или балалаечником станет синхронное, нерезкое снятие пальца с клавиши.

Существенное значение в работе с этими инструментами приобретает согласование динамического баланса, учитывающего специфику звучания каждого из регистров. В игре концертмейстера обычно не применяется яркий, громкий звук и вес всей руки, поскольку звучание струнных народных инструментов является весьма деликатным. Одновременно важно и точное установление темпа, в определении которого следует исходить прежде всего из образного содержания произведения, а также специфики звукоизвлечения и технических возможностей инструмента, с которым играет концертмейстер. Попутно отметим и важность выяснения общих метрических опор для достижения единства ритмического движения, где ведущая роль принадлежит, безусловно, фортепиано.

Работая в классе домры, концертмейстер прежде всего встречается с понятием открытых и закрытых струн. Открытые струны указываются значком «о» над нотой. Они звучат ярче, чем закрытые, что, соответственно, влияет на выбор динамики звучания фортепианной партии, в которой не нужно использовать яркий звук. В то же время фактура фортепианной партии способна оттенить звучание этого инструмен-

та — например, дублирование в партии фортепиано тремолированной мелодии, которую исполняет домрист, усиливает ее ритмичное строение; оживленным фигурациям в высоком регистре домры фортепианный унисон добавит дополнительной звонкости. Однако арпеджиато трех-, четырехструнного аккорда с аналогичным приемом на фортепиано или параллельные подвижные фигурации в партиях обоих инструментов (а особенно — в одном регистре) должны исполняться концертмейстером динамически тише, поскольку могут перевесить звучание домры.

Многие штрихи и приемы игры на этом инструменте совпадают со скрипичными. В частности, важное значение в исполнении кантилены на домре имеет прием *vibrato* — небольшие колебания пальца, прижатого к струне, вызывающие ее натяжение или ослабление.

Прием игры на домре без медиатора (пальцем) получил название “*pizzicato*” — штрих, который дает хороший, матовый звук, быстро угасает. Характер *pizzicato* в каждом из регистров домры имеет свои особенности — чем ниже регистр, тем мягче, полнее, выразительнее будет звук, который издается с помощью этого штриха; чем выше — суше, короче. *Pizzicato* пальцами правой руки — яркий колористический прием игры на домре, который имеет сходство со звучанием балалайки. При этом домровое *pizzicato*, взятое пальцами правой руки и с участием пальцевых мышц, отличается от звучания на скрипке, которое имеет прерывистый характер. Если домрист исполняет его пальцами правой руки и при участии пальцевых мышц, то звук будет мягким, даже немного приглушенным, а если подключит мышцы кисти и предплечья — ярче и сильнее. Соответственно, в первом случае пианист-концертмейстер поддерживает домриста легким *staccato*, используя левую педаль; во втором — *staccato* будет более активным, плотным, левая педаль уже не применяется.

*Pizzicato* пальцами левой руки придает исполнению звонкий, виртуозный характер, ощущение свободы — в современной музыкальной практике этот штрих стал наиболее типичным для домристов. Для достижения синхронности исполнения концертмейстер пользуется штрихом *staccato*, играя упругими пальцами. Во время исполнения *pizzicato* пальцами левой руки на грифе звук становится сухим, коротким и слабым — соответственно, концертмейстер подключает левую педаль, координируя исполнение домриста легким, будто парящим *staccato*.

Флажолеты у домриста исполняются за счет медиатора: струна возбуждается медиатором, и возникает много быстрых колебаний коротких волн, определяя более резкий тембр инструмента. Мягкое нажатие на струну (во время игры домристом звука) пальцем порождает медленные колебания длинных волн, и в этом случае в тембре заметную роль играют

низкие обертоны, придавая звуку большей мягкости. Эти особенности должны учитываться концертмейстером в создании соответствующего тембра и динамики своей партии.

Кантиленный звук на домре образуется за счет tremolo (равномерного чередования ударов медиатором по струне), которое имеет две разновидности — связанное и раздельное. При условии, когда несколько нот или музыкальная фраза связаны лигой, домрист исполняет их связным тремоло — с помощью непрерывных и равномерных ударов медиатором по струне. В таких эпизодах у концертмейстера не возникает проблем: в совместном исполнении он пользуется штрихом legato, при котором звуки как бы переливаются один в другой. Допускается применение правой педали, но следует избегать наложения гармоний.

Раздельное тремоло выглядит таким образом: перед каждой нотой исполнитель делает едва заметную паузу, пропуская один удар медиатором. С его помощью исполняются ноты, которые не связаны лигой и не обозначены точками (этот прием не имеет специального знака), или же те, над которыми проставлены знаки акцента (*sf*, *<*). В таких эпизодах именно концертмейстер способствует фразировке без разрывов. Тем более что раздельное и связанное тремоло применяются только в умеренных темпах, а в быстрых — превращается в чередование простых ударов.

Домровое staccato применяется только в умеренных темпах и исполняется ударом медиатора по струне, после чего звук «гасится» касанием пальца по струне. В синхронных эпизодах концертмейстер поддерживает штрих активным пальцевым staccato, без использования педалей, учитывая длину штриха домриста.

Звукоизвлечение на балалайке производится ударным или щипковым способами, поэтому звук имеет легкий, прозрачный характер. При игре штрихом pizzicato уровень громкости звучания балалайки резко падает, поэтому партия фортепиано должна исполняться pianissimo, без педалей.

В репертуаре для балалайки и фортепиано нередко встречается имитирующая ее в ансамбле рояльная фактура. Сделать это не совсем просто, особенно в эпизодах быстрого арпеджио, так как специфика звукоизвлечения и акустического распространения звучания балалайки и фортепиано в таких фрагментах различается. К тому же очень часто подобные структуры в рояльной партии выписаны двойными нотами, аккордами, «ломаными» линиями. Поэтому пианисту-концертмейстеру необходимо прибегнуть к методу редукции и исключить из фактуры наиболее неудобные для исполнения дублирующие голоса, скомпоновать в более узкие созвучия широкие интервальные и аккордовые последовательности.

В динамическом плане концертмейстер должен учитывать, что балалайка не может издавать звуки большой громкости, поэтому любые обозначения *f*, *ff*, *fff* не нужно воспринимать буквально, «по-рояльному», а чутко соотносить их воспроизведение в ансамблевом балансе за счет более четкой фортепианной артикуляции активными кончиками пальцев без левой педали. Напротив, в фрагментах *p*, *pp*, *ppp* целесообразно использовать левую педаль, но только в контексте соответствующей акустики и качества рояля.

При игре приемом «бряцание», в результате чего балалаечник выполняет одинаковые удары по струнам указательным пальцем, звук становится более насыщенным, поэтому концертмейстеру необходимо в таких эпизодах играть более плотно.

Итак, изложенное выше позволяет дать профессиональное определение концертмейстера инструментальных классов. Концертмейстер инструментальных классов — это пианист, который осведомлен о характеристике каждого инструмента, исполнительской персонализации как индивидуальной манере музыканта, с которым совместно исполняет произведение. Он ориентируется в особенностях нотации, комплексе игровых приемов, свойствах звукоизвлечения, умеет «расслаивать» фактуру фортепиано, отыскивая гармоничный синтез приемов: темповое, динамическое, штриховое, ритмическое и агогическое соответствие звучания своей партии, корректируя их согласно возможностям инструмента, с которым играет, что поможет партнеру по музицированию точнее определять свои действия в совместном исполнительском процессе.

### **Практические занятия по теме № 11**

Взять произведение народного инструментального репертуара с участием фортепиано.

#### **План работы.**

1. Определить исполнительские задачи пианиста-концертмейстера.
2. Проанализировать штриховые и фразировочные особенности партии народного инструмента.
3. Найти оптимальные средства для исполнения фортепианной партии, учитывая не только штриховые, фразировочные особенности, но и контролируя педализацию и динамический баланс.

### **Вопросы по теме № 11**

1. Какие вы знаете группы народных инструментов? Какие инструменты к этим группам относятся?
2. С какими профессиональными трудностями встречается концертмейстер в работе с инструменталистами-народниками?
3. Что требуется от пианиста-концертмейстера для создания идентичности штрихов в ансамбле с народным инструментом?

## Литература по теме № 11

1. *Калицкий, В. В.* Штрихи как базовый исполнительский элемент работы пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12. — Ч. 1. — С. 88–91.
2. *Коваленко, М. Н.* Специфика деятельности концертмейстера в дуэте «домра — фортепиано» // Музыкальное искусство. — 2017. — № 17. — С. 77–87.
3. *Пистун, М. Л.* Некоторые аспекты работы концертмейстера в классе балалайки : в сб. : «Концертмейстерское мастерство в фортепианном классе на современном этапе» : материалы I Всерос. науч.-практ. конф. — 2016. — С. 119–122.
4. *Подспорина, О. В.* Особенности работы концертмейстера в классе народных струнных инструментов (домра, балалайка) : в сб. : «Актуальные проблемы музыкальной педагогики». — 2017. — С. 234–235.
5. *Санникова, И. А.* О концертмейстерском мастерстве пианиста в классе народных инструментов : в сб. : «Диалоги о культуре и искусстве» : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием. — 2016. — С. 151–157.

### Тема 12.

## СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ВОКАЛИСТАМИ

**Цель** — раскрыть специфику работы концертмейстера с академическими певцами.

### Задачи:

- ознакомить с видами певческих голосов, их техническими возможностями;
- знать специфические, технологические и психологические особенности в работе с вокалистами;
- усвоить педагогические задачи концертмейстера в вокальных классах;
- разбираться в пианистических проблемах, возникающих при исполнении вокальных произведений.

### Основное содержание

Для построения четкой структуры формирования профессиональных ориентиров вокального концертмейстера в качестве базовых принципов деятельности необходимо осознать следующее: его сотрудничество с вокалистом значительно отличается от работы с музыкантами других специальностей по многим причинам. Отметим основные:

- специфическая особенность сольной партии — ее связь со словом;
- звукоизвлечение из собственного «живого» инструмента;
- в некоторых случаях отсутствие основательной музыкальной подготовки;
- необходимость разучивания репертуара с певцом.

Если пианист или скрипач знаком с музыкальной грамотой с детских лет, то певцы в своем большинстве начинают заниматься музыкой лишь

в юношеском возрасте, а иногда только начав обучение в высшем учебном музыкальном заведении. Данное положение оправдывается мутацией голоса, пройдя которую, можно начинать заниматься академическим пением профессионально.

Концертмейстер, работающий с певцами, должен обладать высоким уровнем педагогического мастерства. Связано это прежде всего с тем, что концертмейстер разучивает с обучающимися вокалистами их исполнительский репертуар. Данная педагогическая составляющая концертмейстерской работы требует от пианиста, кроме исполнительского опыта, целого спектра специфических знаний и владений, педагогического чутья и такта, а также определенной требовательности с целью достижения желаемого художественного результата.

Е. Нестеренко называет концертмейстера «ближайшим помощником певца» и убежден, что «работа концертмейстера с вокалистом требует от пианиста знакомства с певческой технологией, внимания к голосу как одному из самых выразительных и тонких музыкальных инструментов, понимания особенностей вокального исполнительства, не говоря уже о знании оперной и камерной музыки, об исполнительском такте, о чувстве ансамбля и других качествах, обязательных при совместном музицировании»<sup>246</sup>.

В данном контексте определим структурный алгоритм работы концертмейстера и вокалиста, который основывается на соответствующих знаниях и составляет следующий профессиональный комплекс:

- осведомленность в вопросах вокального искусства;
- понимание основных критериев академического пения (точность интонации, дикционная выразительность, дыхание, фразировка, значение цезур и артикуляции);
- ориентация в классификации певческих голосов, их тесситурных возможностях, диапазоне, подвижности, тембровой окраске соответствующего типа голоса, яркости каждого из его регистров;
- знание оперного и камерно-вокального репертуара, ориентирование в наиболее часто употребляемых в вокальной музыке иностранных языках (итальянский, немецкий, французский, английский).

Для начала обозначим классификацию голосов, которая традиционно сложилась в вокальном исполнительстве. Группа женских голосов: колоратурное сопрано, лирико-колоратурное сопрано, лирическое сопрано, лирико-драматическое сопрано, драматическое сопрано, меццо-сопрано, контральто. Группа мужских голосов: контртенор, лирический тенор, драматический (героический) тенор, баритон, бас-баритон, бас,

---

<sup>246</sup> Цит. по: Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 70.



бас профундо. Существует и группа детских голосов (дискант, альт), которая в основном применяется в хорах.

Во многом осознание особенностей того или иного голоса способствует определению концертмейстером силы звучания фортепианной партии: насыщенности, весомости ее звучания на том или ином промежутке фактуры или, наоборот, прозрачности, легкости. Реализация главных координат работы концертмейстера и ориентирует на знакомство с такими профессиональными понятиями, как диапазон и тесситура, а также классификации форм вокальной музыки: речитатив, ария, ариетта, ариозо, монолог, песня, романс и т. д.

Работу пианиста-концертмейстера в классе академического пения можно разделить на пять этапов. Первый этап — совместная выработка с преподавателем пения модели будущей художественной интерпретации сочинения. Суть второго этапа заключается в разборе и осознании фортепианной партии, которую пианисту нужно подробно изучить (и если речь идет о клавире — изучить партитуру и при необходимости откорректировать фортепианное переложение) с целью свободного и уверенного исполнения. Третий этап обусловлен изучением вокальной партии обучающегося певца, которую концертмейстер не менее внимательно анализирует (как нотный, так и словесно-поэтический материал). На четвертом этапе происходит взаимная работа концертмейстера и вокалиста, их слуховая адаптация, органичное соединение обеих партий. Пятый этап — заключительный, когда в слуховом сознании концертмейстера все партии соединяются в цельный звуковой поток, в котором исполнители не воспринимаются раздельно, а сливаются в единый ансамбль.

Все названные этапы принципиально важны и взаимосвязаны, поскольку нарушение их последовательности или недостаточная работа на том или ином этапе может стать причиной отсутствия ансамбля как такового и, как следствие, неудачного выступления. И наоборот — достижение высокого художественного уровня ансамбля является показателем профессионального мастерства концертмейстера. Таким образом, у обучающегося искусству пения — будущего артиста — должны четко формироваться представления о специфике его работы с концертмейстером, требованиях, предъявляемых пианистом к солисту, специфике работы над совместной исполнительской интерпретацией и т. д.

Самостоятельную работу над вокальным произведением концертмейстер начинает с детальной проработки фортепианной партии, которая включает в себя не только техническое овладение текстом, но и весь музыкальный материал, который воплощает и конкретизирует разнообразие психологических оттенков, различных эмоциональных градаций и способствует выявлению ведущей музыкальной мысли произведения. В формировании контекстного ряда фортепианная партия принимает

активное участие в контрастных сопоставлениях и диалогах, обобщает, суммирует, а порой дополняет и раскрывает общий смысл. К тому же эти дополнения могут быть настолько существенными, что усиливают выразительность как вокальной партии, так и произведения в целом.

Еще в XVI веке в трактате итальянского музыканта Дж. Царлино даются непосредственные указания клавиристу, работающему с певцом, которые соотносятся с современными требованиями к вокальному концертмейстеру: «Главные выразительные средства, которые должны соответствовать содержанию слов в вокальных произведениях, есть мелодия, гармония, ритм. Пусть каждый старается в меру возможности сопровождать каждое слово таким образом, чтобы там, где оно содержит резкость, суровость, жесткость, горе и т. п., и гармония была соответствующей, т. е. более суровая и жесткая, однако такая, которая не оскорбляет слуха. Согласно тому, как слово воплощает жалобу, боль, вздохи или слезы, пусть гармония будет полна печали»<sup>247</sup>.

Концертмейстер класса сольного и камерного пения является первым помощником преподавателя и музыкальным наставником певца-студента, с которым не только изучает репертуар, но и помогает усвоению указаний преподавателя. Пианист, посвятивший себя концертмейстерской деятельности с вокалистами, является одновременно и ведущим, и ведомым, и преподавателем, и исполнителем воли певца, а в общем — его помощником и соратником: «<...> певец и сопутствующий ему пианист должны быть друзьями в искусстве. Никто, кроме солиста, не может в должной мере оценить это музыкальное сообщество. Если певец по наитию изменит свое толкование песни здесь же, на эстраде, отзывчивый друг мгновенно разгадает его замысел, новый „угол преломления“ песни. Такой пианист уже через несколько тактов чувствует силой интуиции художника маленькие мины, которые состоятся в движении песни, и пойдет за ними. Чем сильнее индивидуальность пианиста, тем лучше и выгоднее певцу, ибо сознание, что с ним его надежный, отзывчивый друг, придает ему силы»<sup>248</sup>.

По вопросу, должен ли концертмейстер брать на себя функцию вокального педагога, многие годы идет оживленная дискуссия. Безусловно, вокальной педагогикой (т. е. давать чисто технологические советы) заниматься не следует — прежде всего, в силу того, что пианист-концертмейстер не является певцом и не может профессионально точно понять, что и как нужно делать голосом (скорее, концертмейстер в этом плане выступает как наблюдатель и аналитик). В то же время помочь,

---

<sup>247</sup> Цит. по: Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. Харьков: Изд-во Харьков. обл. управления культуры, 1993. С. 9.

<sup>248</sup> Мирзоева М. М. А. Л. Доливо — певец и педагог // Вопросы вокальной педагогики. Вып. 7. М.: Музыка, 1984. С. 21.

подсказать вокалисту моменты текстовые и художественные концертмейстер обязан.

В пользу этого аргумента приведем мнение П. Голубева, который так обозначил основные составляющие работы концертмейстера классов сольного и камерного пения: «Концертмейстер в процессе вокального воспитания студента должен быть проводником воли и методических указаний педагога по специальности. <...> Наиболее ценной является работа концертмейстера вне класса, когда он, изучая и закрепляя все требования педагога в классе по указаниям вокального характера, строго ограничивается замечаниями, методично проверенными в контакте с педагогом»<sup>249</sup>. Схожей позиции придерживается и Д. Вдовин, говоря, что концертмейстеры вокальных классов часто «певцов начинают учить петь. Это такая беда, заразная болезнь»<sup>250</sup>. В связи с этим представляется интересным и показательным преподавание сольного пения известным пианистом-концертмейстером М. А. Бихтером в Ленинградской консерватории в период с 1935 по 1939 год. В класс Бихтера поступали студенты, от которых по тем или иным причинам отказывались другие преподаватели сольного пения, при этом некоторые из них вскоре показывали неплохие результаты. Так, О. И. Небельская закончила обучение в консерватории с дипломом первой степени и поступила в аспирантуру, затем была солисткой Ленинградской филармонии и преподавала в Ленинградском государственном театральном институте. Но все-таки это было скорее исключением и большинство выпускников класса сольного пения Бихтера не показывали серьезных результатов.

В работе с вокалистом концертмейстер обязан четко придерживаться «зон свободы» корректировки исполнительских недостатков певца, в которую входят контроль точного интонирования, соблюдение ритмического рисунка, пауз, фермат, четкости дикции, ударение в словах, верная фразировка и, соответственно, распределение дыхания внутри фразировки и между фразами, стилистика сочинения. Другие компоненты вокально-исполнительской технологии (принципы звукоизвлечения, техника дыхания и т. д.) должны находиться под контролем либо преподавателя по вокалу, либо самого студента.

Художественно-персонализированный подход в работе вокального концертмейстера детерминируется необходимостью избрания им пра-

---

<sup>249</sup> Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. М.: Гос. муз. изд-во, 1956. С. 49.

<sup>250</sup> Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 5 июля 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-cto-nigde-net-nikakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).

вильного темпа, который во многом сочетается с физическими свойствами певца и, по мнению Дж. Мура, «определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание»<sup>251</sup>.

Большой проблемой многих вокалистов является ритмическая неточность исполнения. По мнению некоторых из них, ее соблюдение пагубно для исполнительской свободы, что глубоко ошибочно в своей сути, поскольку художественной свободы можно достичь только при условии точного темпоритмического изучения произведения. А любое агогическое отклонение в вокальной партии всегда будет поддерживаться и фортепианной фактурой.

Немаловажным элементом вокального мастерства является четкая дикция, которая объединяет два элемента: творческий и технический. Творческий обусловлен распределением весомости слов в зависимости от художественных задач, идеи и содержания исполняемого произведения; технический — умением выразительно петь гласные и четко артикулировать согласные.

Нередко партию фортепиано рассматривают как музыкальный материал второго плана, как подчиненную солирующему инструменту или голосу. Такая постановка в корне не верна и не обоснованна, потому что, во-первых, от этой партии — даже если она и представляет собой гармоническое сопровождение для голоса — зависит общее качество звучания, соответственно, и общий успех выступления, а во-вторых, во многих произведениях фортепианная партия по роли и значимости не менее важна и трудна, чем партия солиста. Вспомним в связи с этим 34-й и 38-й опусы романсов С. В. Рахманинова, большинство вокальных сочинений Н. К. Метнера и т. д.

В фортепианной партии некоторых романсов происходит сквозное развитие музыкального действия, сосредоточены важные содержательные детали. Порой именно в инструментальном вступлении таких произведений заложен основной замысел, эмоционально-личностная семантика, которая задает тон дальнейшему совместному исполнению, эмоционально настраивает солиста на воплощение авторского замысла (например, в романсе П. И. Чайковского «Я ли в поле да не травушка была»).

Довольно часто фортепианная партия романсов достигает большого размаха, а сольные инструментальные коды становятся апофеозом общего динамического нагнетания (например, романс П. И. Чайковского «День ли царит», романс С. В. Рахманинова «Эти летние ночи» и др.).

Для успешной совместной проработки романса или арии необходимо, чтобы вокалист знал содержательное наполнение фортепианной пар-

---

<sup>251</sup> Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. М.: Радуга, 1987. С. 86.

тии, понимал, что она является не фоном, а важной частью исполняемого произведения. И очень многое в данном случае зависит от концертмейстера, от его работы не только с вокалистом, но и предварительного самостоятельного изучения произведения целиком, а не только его фортепианной части. Именно тогда процесс совместного постижения произведения будет строиться на грамотном фундаменте, в котором концертмейстер обращает внимание вокалиста на паузы, гармонические модуляции, отдельные аккорды, интервалы, знаки альтерации, каждый из которых несет соответствующую функцию. А. Майкапар отмечает: «Совершенно неправильная позиция, которая предвещает, что концертмейстер должен максимально укрыться и предоставить дорогу солисту. Даже в некоторых неоспоримых эпизодах, где голос доминирует, несколько нот музыкального сопровождения совмещают одно вокальное построение с другим. Если это будет сделано невнятно, то целостность произведения будет разрушена»<sup>252</sup>.

Специфика работы над вокальным произведением характеризуется наличием литературного текста, который направляет субъективные исполнительские ощущения в сторону более конкретных представлений, благодаря чему определяется основное настроение произведения, оказываются подчеркнуты содержательно важные фразы или слова. И здесь следует остановиться на важном моменте: немалую роль в интерпретации вокального произведения играет индивидуальное композиторское воплощение поэтического текста, которое указывает исполнителям на творческую и эстетическую позицию автора, образное содержание произведения.

Впрочем, существуют случаи, когда один и тот же текст может быть прочитан каждым композитором по-разному. В подтверждение этого тезиса приведем в пример романсы «Ночной зефир» М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и Н. К. Метнера. Абсолютно различное прочтение стихотворения А. С. Пушкина!

Для концертмейстера важна быстрая реакция, позволяющая оперативно реагировать на неожиданные художественные решения или внезапные ошибки вокалиста во время выступления. Взаимопонимание, творческая слаженность порождают ту высокую художественную ценность ансамбля, которая без полного симбиоза партнеров невысказима. Ф. Шаляпин говорил: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, следует говорить не „я пою“, а „мы поем“»<sup>253</sup>. Если концертмейстер не просто

---

<sup>252</sup> Майкапар А. Вокалист нуждается в руководителе [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (дата обращения: 16.03.2018).

<sup>253</sup> Цит. по: Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. Вып. 1. М.: Музыка, 1988. С. 179.

«подыгрывает», а является полноценным партнером, он может иногда даже вести за собой солиста, направлять общее движение, что особенно важно для молодых, неуверенных в себе певцов.

Выступление концертмейстера и обучающегося вокалиста проходит на сцене без участия преподавателя пения, что требует от пианиста таких качеств, как деликатность, психологическая поддержка перед выходом на концертную эстраду и музыкальная — в процессе выступления. Ведь певец от волнения может, например, забыть слова, начать фальшивить. И тогда концертмейстер моментально, не прекращая исполнительского процесса, оказывает помощь: шепотом подсказывает слова; играет вокальную партию, повторяет или исполняет медленнее инструментальное вступление. Но эту помощь оказывает так, чтобы не было заметно слушателям, поэтому в процессе выступления концертмейстер должен особенно внимательно относиться к вокалисту.

Установить творческий контакт с солистом — задача принципиальная, что требует от концертмейстера наличия коммуникативных способностей. По этой причине в работе пианиста с солистом нужно абсолютное доверие. Певец должен быть уверен, что пианист знает его возможности, преимущества и недостатки, поможет и поддержит в случае возникновения каких-либо проблем во время исполнения. Солист ждет от своего концертмейстера не только музыкального мастерства, но и человеческой отзывчивости. Ведь успех вокалиста во многом зависит от профессионализма концертмейстера, который не только в совершенстве должен владеть техникой игры на фортепиано, но вместе с исполнителем способен создать музыкальные образы, их интерпретировать, создать совместную трактовку композиторского замысла, отобрать вариант наиболее удачного звукового воплощения, донести до аудитории художественное содержание произведения, увлечь своим искусством.

Таким образом, вокальный концертмейстер — это пианист, который работает с певцами, осведомлен в вопросах вокального искусства, стилей и исполнительских традиций, ориентируется в основных критериях вокального пения (точность интонации, дикционная выразительность, дыхание, фразировка, значение цезур и артикуляции), знает классификацию певческих голосов, их теситурные возможности, диапазон подвижности, тембровую окраску, силу и яркость каждого из его регистров. Профессиональная деятельность концертмейстера вокального класса требует высокой работоспособности, очень хорошей памяти и выдержки, воли, педагогического такта и чуткости, владения музыкально-исполнительскими приемами и ансамблевой техникой, развитого музыкального слуха, знания теории и истории вокального исполнительства.

## Практические занятия по теме № 12

Ввиду того, что обучение в концертмейстерском классе на протяжении всего периода преимущественно проводится с вокальным репертуаром и практической работе с ним отводится основное количество времени, целесообразно в качестве практического занятия устроить собеседования или написать эссе на одну из следующих тем.

1. Классификация певческих голосов и их технических и художественных возможностей.
2. Устройство голосового аппарата.
3. Певческая фонетика.
4. Основы чтения и говорения на итальянском, немецком, французском языках.
5. Основной певческий репертуар для конкретного типа голоса.

## Вопросы по теме № 12

1. Какие существуют группы, разновидности певческих голосов? Дайте их характеристики и определите границы диапазона.
2. Какие существуют специфические особенности работы концертмейстера с певцами?
3. В чем заключается основное отличие в работе над фортепианной партией вокального и инструментального сочинения?
4. Почему понимание литературного (поэтического) текста является важным и в работе с вокалистом?
5. Как качество звука и динамика фортепианной партии могут повлиять на исполнение певцом?
6. В чем заключается особенность педагогической направленности в работе пианиста-концертмейстера с вокалистом?

## Литература по теме № 12

1. *Виноградов, К.* О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца // Музыкальное исполнительство и современность. — Вып. 1. — М.: Музыка, 1988. — С. 156–179.
2. *Горошко, Н. Н.* Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе (на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Магнитогорск, 2009. — 179 с.
3. *Калицкий, В. В.* О работе концертмейстера в классе сольного пения // Искусство и образование. — 2018. — № 3. — С. 42–49.
4. *Лебедева, Д.* Особенности работы концертмейстера класса вокала в музыкальном колледже. — СПб.: Союз художников, 2012. — 23 с.
5. *Лузум, Н. Я.* Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве (на примере сочинений М. П. Мусоргского) : науч.-метод. разработ. для преподавателей и студентов муз. вузов. — Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1992. — 137 с.
6. *Мур, Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. — М.: Радуга, 1987. — 428 с.

7. *Шендерович, Е.* В концертмейстерском классе. Размышления педагога. — М.: Музыка, 1996. — 207 с.
8. *Шендерович, Е.* Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. — 1969. — № 4. — С. 74–88.
9. *Шендерович, Е.* Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь: музыка и музыканты Ленинграда / общ. ред. А. Сохора. — Л.: Музыка, 1972. — С. 141–160.
10. *Шендерович, Е.* С певцом на концертной эстраде. — Иерусалим: Иерусалим. издат. центр, 1997. — 252 с.
11. *Шендерович, Е.* Фортепианная партия в вокальном цикле (о работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) // Музыкальное исполнительство: сб. ст. / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона. — Вып. 11. — М.: Музыка, 1983. — С. 181–202.
12. *Fucito, S.* Caruso and the Art of Singing: Including Caruso's Vocal Exercises and His Practical Advice to Students and Teachers of Singing / S. Fucito, B. J. Beyer. — London: The Bookman, 1922. — 256 p.
13. *Moore, G.* Am I too Loud? — London: Hamish Hamilton Ltd, 1962. — 304 p.
14. *Moore, G.* Farewell Recital. — London: Taplinger, 1978. — 178 p.
15. *Moore, G.* Furthermoore — Interludes in an Accompanist's Life. — London: Hamish Hamilton Ltd, 1983. — 254 p.
16. *Moore, G.* «Poet's Love» and Other Schumann Songs. — London: Hamish Hamilton, 1981. — 256 p.
17. *Moore, G.* Singer and Accompanist — The Performance of Fifty Songs. — London: Macmillan, 1953. — 250 p.
18. *Moore, G.* The Schubert Song Cycles: with thoughts on performance. — London: Hamish Hamilton, 1975. — 240 p.
19. *Moore, G.* The Unashamed Accompanist. — London: Ascherberg, 1943. — 125 p.

### Аудиотрансляции

1. Александр Бондурянский: «В ансамбле не бывает обязательного лидерства...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 12 июля 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14298-aleksandr-bonduryanskij-v-ansamble-ne-byvaet-obyzatelnogo-liderstva> (дата обращения: 01.05.2018).
2. Александр Майкапар: «Вокалист нуждается в руководителе...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 8 ноября 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (дата обращения: 16.03.2018).
3. Всеволод Задерацкий: «Музыка ничего не значит, пока к ней не прикоснется исполнитель...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 6 июня 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14293-vsevolod-zaderatskij-muzyka-nichego-ne-znachit-poka-k-nej-ne-prikosnetsya-ispolnitel> (дата обращения: 01.05.2018).
4. Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 5 июля 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-chto-nigde-net-nikakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).



5. Дмитрий Вдовин: «Знания делают артиста глубже» [Электронный ресурс] // Я — концертмейстер // Радиостанция «Орфей». Эфир 2 января 2018. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/ya-conc/25680-dmitrij-vdovin-znaniya-delayut-artista-glubzhe> (дата обращения: 01.05.2018).
6. Екатерина Мечетина и Евгений Стембольский: «Концертмейстер должен уметь перевоплощаться...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 27 сентября 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14309-ekaterina-mechetina-i-evgenij-stembolskij-kontsertmejster-dolzhen-umet-perevoploshchatsya> (дата обращения: 01.05.2018).
7. Елена Образцова: «Индивидуальность — главное, что есть в музыке» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 31 мая 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14292-elena-obraztsova-individualnost-glavnoe-chto-est-v-muzyke> (дата обращения: 01.05.2018).
8. Зураб Соткилава: «Певец и концертмейстер — это одно целое...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 10 мая 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14289-zurab-sotkilava-pevets-i-kontsertmejster-eto-odno-tseloe> (дата обращения: 01.05.2018).
9. Лия Могилевская: «Я любила аккомпанировать с детства...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 14 октября 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14312-liya-mogilevskaya-ya-lyubila-akkompanirovat-s-detstva> (дата обращения: 01.05.2018).
10. Маквала Касрашвили: «После педагога по вокалу концертмейстер первый человек в жизни певца...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 14 июня 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14294-makvala-kasrashvili-posle-pedagoga-po-vokalu-kontsertmejster-pervyj-chelovek-v-zhizni-pevtsa> (дата обращения: 05.06.2018).

### *Тема 13.*

## **СПЕЦИФИКА РАБОТЫ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА С ОПЕРНО-СИМФОНИЧЕСКИМИ И ХОРОВЫМИ ДИРИЖЕРАМИ**

**Цель** — раскрыть основные принципы работы пианиста-концертмейстера в классе оперно-симфонического и хорового дирижирования.

### **Задачи:**

- иметь представление о специфике работы концертмейстера в классе оперно-симфонического и хорового дирижирования;
- знать особенности исполнения клавиров в классах оперно-симфонического и хорового дирижирования, характеристики и возможности инструментов оркестра и голосов хора;
- разбираться в особенностях игры четырехручных фортепианных переложений партитур;
- знать технику дирижирования и уметь играть «по руке».

## Основное содержание

Среди всех концертмейстерских направлений работы в образовательных организациях именно дефиниция концертмейстера классов хорового и оперно-симфонического дирижирования, а также хора предстает наиболее трудоемкой и многоуровневой. Это объясняется тем, что пианист-концертмейстер «выступает <...> прообразом будущего симфонического или народного оркестра, к работе с которым готовится студент-дирижер»<sup>254</sup>. Концертмейстер этой спецификации напрямую работает с большими многоуровневыми моделями партитур, где количество строк порой доходит до 30 и более, партии инструментов фиксируются в разных ключах, часто перекрещиваются. И даже при условии наличия клавишной версии произведения концертмейстер может столкнуться с тем, что исполнить полноценно его невозможно — по крайней мере, одним пианистом.

Аналогичная проблема возникает и у концертмейстера хора, который работает с солистами и большим хоровым коллективом, где текстовая модель хоровой партитуры иногда охватывает более восьми строк; к тому же в нее может входить и оркестровое сопровождение. Поэтому концертмейстер каждого из направлений выступает в своеобразной роли «оркестра» или «хора», к работе с которыми готовится будущий дирижер. Г. Ержемский объяснял: «Процесс дирижирования является неспецифической формой неречевого общения, в которой оркестр на определенном этапе своего развития совершенно убедительно приобретает статус равноправного партнера своего руководителя-дирижера»<sup>255</sup>. И добавим — и своего концертмейстера, поскольку именно с его помощью происходит процесс общения как дирижера с оркестром (когда изучается произведение студентом-дирижером и концертмейстер выполняет роль оркестра), так и во время отработки хорового произведения студентом-дирижером, где роль хора опять же исполняет концертмейстер. К тому же в непосредственной работе с хором концертмейстер помогает каждой хоровой группе изучать партию, корректируя своей игрой звучание хорового массива партий других голосов по громкости, интонационной высоте, тембру, характеру артикуляции и звукоизвлечения.

Напомним, что корни этой функции идут еще из практики генерал-баса, когда исполняя партию на клавесине или органе, музыкант одновременно изучал с певцами их партии, «направлял исполнение своей игрой, <...> делая указания глазами, головой, пальцем, отбивая ритм

<sup>254</sup> Савари С. Азбука аккомпанемента: учеб. пособие / ред. А. Я. Гросов. Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2005. С. 37.

<sup>255</sup> Ержемский Г. Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. М.: Музыка, 1988. С. 39.

ногой»<sup>256</sup>. Именно цифровая фиксация клавирной партии обусловила необходимость в сочетании гомофонных и полифонических голосов в едином целом.

Определяя ведущие положения работы концертмейстера этого направления, отметим главное — концертмейстер не только согласовывает общее звучание хора или оркестра, но и подчиняется намерениям дирижера, хормейстера, мануальный язык которого он должен понимать. Опишем алгоритм важных профессиональных факторов, которые корректируют стратегию работы концертмейстера класса оперно-симфонического, оркестрового и хорового дирижирования, а также с хором, что обеспечивается сочетанием многоуровневого комплекса умений:

- читать партитуру и исполнять ее переложение для одного-двух фортепиано;
- быть осведомленным в специфике дирижерской техники;
- понимать дирижерский жест и ауттакт (затактовое движение рук дирижера, которое предшествует возникновению звучания);
- ориентироваться в понятиях «выдерживание нот и ферматы», «точки», «снятие звука», снятие звучания целого оркестра (хора) или определенной партии;
- понимать жесты, которые воспроизводят штрихи и оттенки, дирижерские сетки, которые соответствуют простым и сложным размерам;
- уметь играть «по руке» дирижера;
- уметь воспроизводить звучание хора или оркестра, используя при этом соответствующий набор тембральных, динамических, штриховых возможностей фортепиано;
- владеть техникой разнообразных зрительных переключений — одновременно наблюдать как за нотным текстом, так и за движениями дирижера, регулируя звучание хоровых (оркестровых) голосов, качество общего звучания.

Попутно отметим, что инструментом реализации творческих замыслов дирижера является язык жестов, с помощью которых он управляет исполнительскими действиями большого творческого коллектива — оркестра или хора. Жесты сформировались как следствие процесса исторического развития человека, его трудовой деятельности, тогда как предпосылкой появления именно дирижерских жестов можно считать потребность в лидере, который поощрял людей к совместным трудовым усилиям с помощью жестов, которые не имели функции языкового общения. В то же время генезис дирижерских жестов связан с преобразованием звуковых инструментальных действий на язык движений, необходимых для

---

<sup>256</sup> Мусин И. А. Техника дирижирования. Л.: Музыка, 1967. С. 174.

общения с коллективом и управления процессом его реализации художественно-творческих идей.

Современный формат дирижерских движений возник в конце XVII — начале XVIII века, пройдя сквозь эволюцию примитивных ритмических схем, для поддержания темпа, до появления информативных движений, создающих возможности передачи не только временных, но и пространственных компонентов музыки.

Структура дирижерских движений состоит из двух групп: первая — тактирование, формат которого направлен в сторону реализации сразу нескольких задач; вторая — технические приемы, решающие вопросы аутфактов, фермат, различных subito, снятия звука и тому подобное.

Умение играть «по руке» предполагает осознание концертмейстером, что жесты (движения рук) являются своеобразным средством воплощения музыки дирижером — они задают темп, отсчитывают доли такта, передают характер динамических оттенков. Правая рука выполняет тактирующие жесты, левая воспроизводит эмоциональное состояние произведения. Соответственно, дирижерские жесты делятся на «отсчитывающие» и «те, что звучат».

«Отсчитывающий» жест — это движение руки дирижера по схеме размера такта во время подсчета пауз. Если существует большое количество тактов-пауз, дирижер их обычно не считает, а бесшумно касается дирижерской палочкой пульта. Заранее определяется такт, от которого начинают считать. «Жест, который звучит» — это движение дирижерских рук во время исполнения произведения. Важным моментом в работе концертмейстера является понимание показа дирижером вступления (аутфакт и момент точки удара). Аутфактом всегда служит тот жест, который выпадает на долю такта, предшествующего вступлению. Аутфакт воплощает силу звучания, темп, характер подачи звука, передает настроение: энергичный начальный жест рук дирижера предшествует появлению быстрой музыки, медленный — спокойной. Соответственно, и точки удара являются разными.

В дирижерской практике существует не только показ начала звучания, но и его снятия (окончание), когда звучание прекращается в момент паузы. Например, отсчитав первую-вторую доли последнего такта (в трехдольном размере), рука дирижера останавливается на третьей доле жестом в виде кривой или же малой петли. Чем более яркой динамикой завершается звучание произведения, тем большим является этот жест. Этот комплекс дополняют и «междольные» (внутренние) аутфакты, которые используются при переводе длинных нот во фразировке. Имеется в виду такой момент: когда во всех партиях содержится определенный аккорд или нота, дирижер не тактирует все доли, а только легко отмечает и лишь последнюю долю подчеркивает жестом, который служит

внутренним аутфактом голосам или инструментам, вступающим после паузы или длинной ноты. Следовательно, концертмейстер фиксирует момент внутреннего аутфакта, энергичность которого будет влиять на темп и динамику звучания следующей части произведения.

В дирижерской практике существует и такое понятие, как «тактирование ферматы». Жест, который приходится на ноту с ферматой, дирижер исполняет, неподвижно задерживая руку в воздухе на время, в течение которого удерживается фермата. Для этого применяют (как и в окончаниях произведений) жест петли или же кривой.

Обращаясь к вопросам исполнительской реализации концертмейстером хоровых и оперно-симфонических произведений, отметим, что их обработка начинается с детального осмысления строения и взаимосвязей всех его компонентов: выяснения стилистических особенностей произведения, его художественно-образного строя, формы, метроритмической структуры, анализа инструментовки (в хоровой партитуре — соотношений хоровых партий), представлений о тембровой окраске; мелодической линии голосов и общего гармонического плана; осознания роли, которую выполняет каждая партия симфонического оркестра или хора в момент звучания (главная тема, линия контрапункта, основной голос, подголосок, гармонический фон, оркестровая «педаля»). Об этом говорит известный дирижер Н. Аносов: «Успешность <...> техники игры по партитуре на фортепиано <...> целиком зависит от степени развития элементарных технических навыков, их прочности и основательности»<sup>257</sup>. Речь идет об ознакомлении с существующими ключами, умении читать в теноровом, альтовом и сопрановом ключах, транспонировании, переключении голосов и умении собирать много строк партитуры, распределяя материал между двумя руками. Подразумевается не только удобное распределение фактурного материала между руками, но и избрание наиболее практичной аппликатуры, использование некоторых упрощений музыкального материала (при необходимости).

Общепринятой формой записи музыкального произведения, предназначенного для коллективного исполнения, является партитура (от *итал.* *partitura* — деление, разделение), которая представляет собой многострочную нотную запись оркестрового или хорового произведения, где каждая строка фиксирует партию определенного инструмента (голоса).

Если в классе дирижирования работают два концертмейстера, то музыкальный материал распределяется между ними следующим образом: в оперно-симфоническом произведении под левую руку дирижера исполняется первая партия (инструменты высокого регистра), под пра-

---

<sup>257</sup> Аносов Н. Практическое руководство по чтению симфонических партитур. М.; Л.: Музгиз, 1951. Ч. 1. С. 5.

вую руку — вторая партия (инструменты низкого регистра); в хоровом: под левую руку дирижера — партия верхних голосов, под правую руку — партия нижних. При условии наличия в хоровом произведении еще и фортепианной партии, один из концертмейстеров иллюстрирует музыкальный материал хора, другой — фортепианной партии. В исполнении произведения двумя концертмейстерами повышенного внимания требует темпоритмическая устойчивость и звуковой баланс их совместной исполнительской деятельности.

Исполнение под дирижерскую руку оркестрового или хорового произведения обязывает концертмейстера (ов) отмечать вступления соответствующих инструментов или голосов, четко завершать звучание оркестра (хора) или отдельной группы инструментов (голосов), точно просчитывать паузы, ферматы.

Представляется необходимым очертить и важность развития концертмейстером (ами) такой модели сосредоточенного внимания, которая позволяет одновременно охватить нотный текст и дирижерский жест, слышать звучание всей партитуры и обладать выразительностью собственного исполнения со стремлением к максимальному сохранению авторских ремарок относительно темпа, артикуляции, динамики, фразировки, оркестровой (хоровой) наполненности звучания.

В исполнении хорового произведения одним концертмейстером музыкальный материал распределяется таким образом: в однородных хорах верхние голоса играют правой рукой, а нижние — левой; в смешанных: женские голоса исполняются правой рукой, а мужские — левой. Партия тенора, которая написана в скрипичном ключе, исполняется октавой ниже (соответственно, на уровне реального звучания), и только когда она зафиксирована в верхнем регистре — исполняется правой рукой и остается без изменений.

При условии перекрещивания голосов концертмейстеру необходимо (не меняя привычного положения рук) играть голоса, которые звучат выше, правой рукой, а те, которые ниже, — левой.

Исполнение хоровой партитуры, где присутствует партия солиста, нуждается в привычном распределении голосов — от верхнего до нижнего с выразительным подчеркиванием сольной партии. Когда сольная партия является баритоновой, басовой или меццо-сопрановой, в ее исполнении возникают определенные трудности — для сохранения мелодической линии вокальной партии ее музыкальный материал распределяется между двумя руками или исполняется одной, придерживаясь логики изложения. В игре хоровой партитуры с участием солистов особое значение приобретает определение динамического соотношения между солистом (солистами) и хором, где сольная партия исполняется ярче.

Хоровые произведения, в которых кроме партий хора есть фортепианная партия, исполняются сочетанием хоровых партий с включением в них элементов фортепианной. Если основной тематический материал находится в фортепианной партии, он исполняется без изменений, а в хоровых партиях выбирается обычно верхний голос, который выделяется из общей музыкальной ткани. Фортепианная партия хора исполняется в соответствии с построением фраз, смысловых акцентов, цезур, дыхания и кульминаций.

Если партия хора ритмически отличается от сопровождения, левой рукой играют нижнюю фразу фортепианной партии, а правой — партию хора. Иногда допускается пение партии ведущего голоса концертмейстером хора. Как отмечает А. Мирошникова, «сложности, пианистические неудобства в воспроизведении партитуры встречаются довольно часто, но в каждом конкретном случае пианист должен проявить находчивость и найти такой вариант исполнения партитуры, который с наибольшей полнотой отразит на фортепиано особенности голосоведения вокально-хорового звучания»<sup>258</sup>.

Подробнее остановимся на таком важном моменте, как лиги, которые в хоровых партитурах не проставляются, поскольку голоса развиваются преимущественно на основе плавного голосоведения — ведь штрих *legato* предстает ведущим для хорового пения, а лигой объединяются лишь несколько звуков, которые исполняются на одном слоге слова. Поэтому одной из главных задач концертмейстера класса хорового дирижирования является достижение связного звучания, в котором немалую роль уделяют правильному избранию аппликатуры, использованию пальцевого *legato*, гибкой динамики, которая будет подчеркивать выразительность музыкальной фразировки. В исполнении оркестрового произведения учитываются смысловые, а не технические лиги, которые охватывают законченные музыкальные фразы.

В исполнении хорового или оперно-симфонического произведения на фортепиано важным является воспроизведение его звучания — ведь любой хоровой коллектив, а тем более оркестр обладает возможностями, которые превосходят динамический и гармонический баланс исполнения произведения, например, одним певцом с концертмейстером, поэтому нуждается в рельефной и эмоционально насыщенной игре. Концертмейстер обязан уделять внимание звучанию как по горизонтали (выразительное исполнение каждой партии отдельно), так и по вертикали — определение соотношения голосов между собой (та зависимость, в кото-

---

<sup>258</sup> Чтение хоровых партитур в концертмейстерском классе: метод. рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс» для музыкальных вузов / сост. А. Мирошникова. Киев: Министерство культуры Украинской ССР. Республ. метод. кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1990. С. 7.

рой они находятся с точки зрения динамических уровней). В этой ситуации внимание фокусируется прежде всего на контроле за вертикалью — сыграть аккорд таким образом, чтобы все голоса, рассредоточенные в партиях, создали единое слитное звучание — имеется в виду не только синхронность вступления всех голосов аккорда, но и необходимый динамический баланс в его середине, а также уровень пальцевой и кистевой атаки звука.

Однако задача может усложняться при условии необходимости длительного звучания аккорда. Воспроизвести соответствующий динамический уровень на протяжении всей его длины можно только за счет динамики, активной атаки звука, синхронного взятия всех нот аккорда и ровности звучания всех звуков и в дальнейшем — одновременного снятия. Если на одном аккорде указано *crescendo* (голосами или оркестровыми инструментами это легко воспроизводится), применяется способ тремолирования с гибкой динамикой звука на правой педали.

Не менее сложным является и контроль за горизонталью, где каждый голос партитуры обладает своей самостоятельной мелодической линией, и, сочетаясь между собой, они создают разнообразную звуковую ткань.

В партитурах, где нет возможности полностью играть текст, допустимы упрощения, во время которых ни в коем случае нельзя менять мелодическую линию, исказить гармонию или изымать какой-то важный голос. Среди возможных вариантов предлагается:

- снятие двойных нот;
- октавные переносы голосов;
- применение арпеджио;
- частичный пропуск повторяющихся звуков;
- перенос голосов из правой руки в партию левой и наоборот;
- извлечение определенных звуков (выдержанных на больших промежутках музыкальной фактуры);
- взятие форшлагом нижних нот, когда в хоровом произведении присутствуют партии первых и вторых басов или в оперно-симфоническом — инструментов низкой группы.

Важным профессиональным элементом концертмейстера хора является умение играть «по-хоровому», что предусматривает подчеркивание логических ударений на отдельных слогах слова или словах в музыкальной фразе; использование цезур, которые обусловлены вокальным дыханием (подхват дыхания, новый набор — с новой фразой, сознательный набор дыхания при наличии определенных знаков препинания — тире, знаков восклицания или вопроса). А в оперно-симфоническом — «оркестрово», стремясь к воссозданию звучания оркестровых групп с разнообразием артикуляционных и динамических приемов, имитации игры определенных инструментов оркестра или его групп.



Обобщая изложенный материал, представим определение этого профессионального направления. Концертмейстер оперно-симфонического, хорового классов, а также хора — пианист, в профессиональные функции которого входит умение читать партитуру и исполнять ее переложение для одного-двух фортепиано, понимая специфику многопланового звучания оркестра или хора и обладая репродуцированием их звучания с использованием соответствующего набора тембральных, динамических, штриховых возможностей фортепиано. Концертмейстер этого профиля осведомлен в специфике дирижерской техники, понимает дирижерские жесты и аутфакт, ориентируется в понятиях «выдерживание нот и ферматы», «точки», «снятие звука», «снятие звучания целого оркестра (хора)» или определенной партии, понимает жесты, отражающие штрихи и оттенки, дирижерские сетки, которые соответствуют простым и сложным размерам. Такой концертмейстер умеет играть «по руке» дирижера, регулируя звучание хоровых (оркестровых) голосов, качество общего звучания.

### **Практические занятия по теме № 13**

Взять фортепианную транскрипцию партитуры произведения (или ее фрагмента) и, используя выше описанные методы, провести ее анализ и исполнить на рояле.

#### **План работы.**

1. Научиться преодолевать трудности при игре хоровых партитур на фортепиано.
2. Определить проблемы и задачи концертмейстера при исполнении переложений для одного и двух фортепиано партитур симфоний, ораторий, кантат, концертов для солирующего инструмента и оркестра.

### **Вопросы по теме № 13**

1. Какими навыками должен обладать концертмейстер для работы в классе оперно-симфонического и хорового дирижирования?
2. В чем заключается специфика исполнения на фортепиано хоровых партитур?
3. Каким образом распределяется музыкальный материал между двумя концертмейстерами и какие сложности при этом возникают?

### **Литература по теме № 13**

1. *Васильева, Е. В.* О роли пианиста-концертмейстера в классе оркестрового дирижирования // Труды Санкт-Петербургского гос. ун-та культуры и искусств. — 2011. — Т. 191. — С. 126–137.
2. *Войченко, И. Ю.* Использование эффективных приемов взаимодействия студентов и концертмейстера в классе хорового дирижирования / И. Ю. Войченко, Е. В. Лукьянова // Новая наука: Современное состояние и пути развития. — 2017. — № 1–1. — С. 35–38.

3. *Ковалёва, Л. В.* Содержание и роль работы концертмейстера в классе оркестрового дирижирования // в сб. : «Народно-инструментальное искусство в современном социокультурном пространстве: традиции и инновации» : материалы II Междунар. науч.-практ. конф. — 2018. — С. 57–61.
4. *Крюкова, Т. А.* Некоторые особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования и чтения хоровых партитур // в сб. : «Художественное образование: традиции, тренды, перспективы» : материалы III Междунар. науч.-практ. конф. — 2014. — С. 167–176.
5. *Леонова, М. Е.* Роль пианиста-концертмейстера в классе оркестрового дирижирования. К постановке вопроса // в сб. : «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Вып. 10» : материалы Междунар. науч.-практ. конф. / Казан. гос. консерватория. — 2018. — С. 391–396.
6. *Молчанова, Т. О.* Содержание и структура работы концертмейстера в классах оперно-симфонического и хорового дирижирования : сб. ст. // НАН Беларуси, Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы. — 2014. — Вып. 16. — С. 112–117.
7. *Шульга, О. В.* Роль и функции концертмейстера в работе с хоровым коллективом и в классе хорового дирижирования / О. В. Шульга, Т. А. Гузуева // в сб. : «Детярёвские чтения: проблемы хорового воспитания и исполнительства» : материалы III Всерос. (с междунар. участием) науч.-практ. конф. — 2017. — С. 130–132.

#### *Тема 14.*

### **ПРАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В ОПЕРНОЙ ТРУППЕ**

**Цель** — ознакомить с основными этапами и спецификой работы пианиста-концертмейстера в оперной труппе.

#### **Задачи:**

- иметь представление о специфике работы концертмейстера в оперной труппе;
- знать этапы постановки спектакля;
- разбираться в особенностях творческого взаимодействия с режиссером и дирижером при постановке оперного спектакля;
- владеть принципами работы с солистами над оперной партией.

#### **Основное содержание**

Роль пианиста-концертмейстера в процессе постановки оперного спектакля — от момента задумки концепции постановки до ее сценического воплощения (и, далее, в виде поддержки в текущем репертуаре на должном художественном уровне) — чрезвычайно высока. По словам Д. Вдовина, «мы [певцы, режиссеры, дирижеры. — *В. К.*] знаем профессию с одной определенной стороны, а пианисты [-концертмейстеры] объединяют все. Они являются связующим звеном между педагогом и певцом, между оркестром и дирижером, между певцом и режиссером, опер-

ной канцелярией. На нем сходится всё»<sup>259</sup>. К сожалению, до настоящего момента в научной дискуссии неполно исследован данный вопрос, что является следствием недостаточного внимания к нему как на уровне подготовки концертмейстеров в системе обучения «школа — колледж — вуз», так и невысокой методической активности со стороны высококвалифицированных, профессиональных музыкантов-концертмейстеров: «У нас нет никакой стратегии для подготовки таких кадров для работы в театре. У нас фортепианные факультеты кончают сотни людей. Что дальше? <...> из этих сотен выпускников нужны два солиста от силы, а все остальные <...> должны аккомпанировать»<sup>260</sup>. Существует и еще одна, более скрытая, но не менее важная причина отсутствия серьезных оценок деятельности пианистов-концертмейстеров в музыкальном театре. Дело в том, что они (так же как и режиссеры), осуществив свою работу, не выходят на сцену во время спектаклей. Такой непубличный формат творческой деятельности не способствует популяризации их деятельности.

При этом необходимо признать, что концертмейстер оперного театра — фигура достаточно значимая хотя бы по той причине, что большую часть работы с вокалистом проводит именно пианист-концертмейстер как на начальном этапе разучивания музыкального материала (так называемые уроки с концертмейстером), так и во время работы над партией с дирижером (спевки) и на сценических репетициях с режиссером. Борис Покровский отмечал: «дирижер режиссирует в рамках и в интересах своих задач, в интересах своей профессии. А режиссеру необходим застольный период или работа за столом с участием концертмейстера как средство или как метод работы над сценическим образом. Первый урок артиста с концертмейстером — начало постановки спектакля, момент творческого зарождения образа. Не пора ли нам пересмотреть практику подготовки спектаклей? Занятиям артиста с концертмейстером надо предпослать определение общего замысла спектакля и функций каждого определенного образа»<sup>261</sup>. Кроме знания музыкального материала, который готовится к постановке, оперный концертмейстер должен ориентироваться в элементах вокальной и дирижерской техники, специфике работы с вокальным ансамблем, хором, хореографией, в вопросах певческой дикции, орфоэпии — во всем, что составляет предмет и сущность оперного искусства. Во многих момен-

---

<sup>259</sup> Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 5 июля 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-cto-nigde-net-nikakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).

<sup>260</sup> Там же.

<sup>261</sup> Цит. по: Могилевская Л. А. За кулисами оперы: записки концертмейстера. М.: Музыка, 2010. С. 64.

тах именно работа концертмейстера определяет качество подготовки той или иной партии солиста, а соответственно, и уровень спектаклей: «Концертмейстер — это человек, который должен любить театр и вокалистов больше, чем себя. Он должен подчинить всю свою жизнь и профессию тому, чтобы сделать певцов музыкантами»<sup>262</sup>.

Именно оперный концертмейстер, предварительно обсудив сценическую концепцию спектакля с дирижером и режиссером, во время изучения партий с солистами на уроках помогает осознанию ими развития драматургии сцен, характера взаимодействия героев, пониманию специфических особенностей музыкального языка каждой вокальной партии с обращением внимания на значение вербального текста, музыкальных фраз (интонационный склад мелодики, метроритмическая структура, штриховая определенность, логика развития, кульминационные вершины) — все составляющие, характеризующие каждый персонаж оперы. Е. Ф. Светланов пишет: «Ведь что такое урок с певцом? [имеется в виду урок вокалиста с дирижером. — *В. К.*] Подразумевается, что певец приходит на урок полностью готовый. Что это значит? Он знает свою партию наизусть, он ее выучил сам, довел до совершенства с концертмейстером, что касается нотного текста, а в нотах сказано почти всё: как петь, каким звуком, с какими нюансами, с какими оттенками и т. д. <...> Они (концертмейстеры. — *В. К.*), по существу, делают больше половины работы дирижера. Но не все современные концертмейстеры обладают, к сожалению, такими качествами, и порой дальше прочтения голых нот дело не идет. А иной раз получается и так, что певец приходит на урок еще не подготовленным — он даже нот не успел выучить как следует. Спрашивается, о чем же тогда говорить, какие ему может дирижер передать художественные замыслы, если вопрос идет о том, что ему нужно выстукивать ноты на рояле»<sup>263</sup>.

Работу пианиста-концертмейстера с режиссером во время постановки спектакля ярко и очень точно характеризует мысль Б. А. Покровского: «<...> я не люблю в театре людей, которые, вместо того чтобы заниматься сценой, утыкаются носом в клавиры. Самые лучшие из работавших со мной концертмейстеров на репетиции глядят на актеров, режиссера, а клавиры держат под рукой, чтобы записать в него замечания режиссера и напомнить о них в свое время артисту. Такой концертмейстер активизирует „обратную связь“ режиссера с дирижером, сцены с музыкой, он способен готовить осмысленно поющих актеров и по праву считает себя

<sup>262</sup> Лия Могилевская: «Я любила аккомпанировать с детства...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 14 октября 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs-archive/concertmaster/14312-liya-mogilevskaya-ya-lyubila-akkompanirovat-s-detstva> (дата обращения: 01.05.2018).

<sup>263</sup> Светланов Е. Перелистывая страницы жизни. Воспоминания и размышления гнесинца. М.: Композитор, 2014. С. 160–162.

хозяином спектакля! Разве это не счастье для оперного режиссера? Увы, такого концертмейстера найти нелегко <...><sup>264</sup>. Предъявляемые требования к пианисту-концертмейстеру в оперном театре требуют от него не только профессионального мастерства, широчайшего кругозора, умения налаживать контакты и взаимодействовать со всеми структурами коллектива, но и быть физически крепким, способным нести большие нагрузки: «Это тяжелейшая профессия, которая на западе пользуется огромной популярностью и очень высоко оплачивается. Для нее нужно быть огромным интеллектуалом в музыке. Нужно знать репертуар <...> пение, техника, дыхание. С певцами надо дышать вместе, чувствовать их степень напряжения. Надо знать языки, и не просто, а как нужно петь на этих языках. Это требует огромного труда и огромных знаний. Нам не хватает такого рода специалистов, таких людей очень-очень мало»<sup>265</sup>.

С целью интонационно точного изучения, соответствующей наработке запаса дыхания начальные этапы работы оперного концертмейстера с солистом строятся на изучении их партий в спокойном темпе, поскольку в сценическом действии дыхания тратится значительно больше. При изучении ансамблей и диалогических сцен с одним вокалистом концертмейстер подает голосом реплики его партнеров или же играет несколько вокальных партий, если изучается ансамблевый эпизод.

Немаловажной составляющей в работе пианиста-концертмейстера в оперной группе является умение налаживать не только профессиональные, но и человеческие контакты, быть коммуникабельным, уметь выполнять не только сугубо творческие задачи, но и различные организационные поручения. И. Ротенберг пишет: «В первый же день работы в театре вы познакомитесь с работниками режиссерского управления. Советую сразу наладить с ними просто человеческий контакт. В дальнейшем ваше расписание, солисты, с которыми придется работать, и уроки будут назначаться именно ими. Кроме основной работы у вас может возникнуть дополнительная — вне театра, и справиться с этой проблемой, не нарушая репетиционного плана, помогут вам только они. Будьте доброжелательны, относитесь с уважением к их работе, и это, безусловно, принесет положительные результаты»<sup>266</sup>. Также концертмейстер берет на себя и организа-

---

<sup>264</sup> Покровский Б. А. Ступени профессии. М.: Всероссийское театральное общество, 1984.

<sup>265</sup> Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 5 июля 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-chto-nigde-net-likakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).

<sup>266</sup> Ротенберг А. Музыкальный компромисс: советы певцам и концертмейстерам оперы. СПб.: Композитор, 2011. С. 20.

торские функции: «Пианист в театре — дипломатически важный человек, который может сгладить многие противоречия»<sup>267</sup>.

Обычной сценической практикой в оперных театрах стали концерты, состоящие из оперных сцен и арий, исполняемые в сопровождении фортепиано. Вынесенные таким образом из общего музыкально-драматургического контекста оперы, такие номера требуют создания высокохудожественного исполнительского варианта соответствующего вступления. Впервые этот вопрос поднял Е. Шендерович, который акцентировал необходимость «пробудить мнение молодого концертмейстера относительно творческого подхода при исполнении оперных арий»<sup>268</sup>.

Как известно, семантические функции композиционного варианта оперного отрывка зависят от особенностей его строения и расположения в партитуре оперы. Весьма часто при выделении арии или сцены из общего контекста она остается без инструментального вступления, что становится неудобным для исполнения солиста, а также нарушает исполнительское восприятие слушателями. Как вариант инструментального вступления предлагается исполнение логически обоснованного и завершенного эпизода из предыдущего оркестрового материала или речитатива.

Обычной ситуацией является и исполнение на рояле в сольных вокальных концертах реплик партнеров певца, часто выписанных в клавирах. Например, для художественного исполнения концовки ариозо Ленского из первой картины оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», в котором вступает Ольга:

#### Пример 10А

П. И. Чайковский. Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин», 1-я картина.  
Клавир. Издательство П. Юргенсона, 1897

Andante

О.  
Л.

Под кро-вом сель-ской ти-ши - ны ро-сли с то-бо - ю вмес-те мы и, пом-нишь, про чи - ли вен-  
Я люб-лю те - бя!

Andante

<sup>267</sup> Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». Эфир 5 июля 2013. Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-chto-nigde-net-nikakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).

<sup>268</sup> Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. М.: Музыка, 1996. С. 186.

*rit.*

цы уж в ран-нем дет-стве нам с то-бой на - ши от - цы!

Я люб-лю те - бя, люб лю те - бя!

Партию Ольги необходимо исполнить на фортепиано следующим образом:

Пример 10Б

П. И. Чайковский. Ариозо Ленского из оперы «Евгений Онегин», 1-я картина

**Andante**

л. Я люб-лю те - бя!

**Andante**

*средняя педаль*

*сп. пед.*

*rit.*

Я люб-лю те - бя, люб лю те - бя!

*pp*

*сп. пед.*

Обращаем внимание на обязательное использование средней педали на удержанном басу, которая позволяет протянуть басовую линию и чисто менять гармонии на фоне мелодии. Такой прием позволяет наиболее адекватно и точно, приближенно к партитуре, исполнить данный эпизод.

Частым случаем концертного исполнения сольных и ансамблевых номеров из опер и оперетт является отсутствие какого-либо вступления. Связано это, как правило, с тем, что до исполняемого номера идет речитатив или сам номер по своей сути не является сольным — скорее это сольный эпизод из развернутой сцены. В таком случае концертмейстеру необходимо исполнить несколько реплик до начала вступления солиста(ов) на рояле:

Пример 11А

Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Эпизод перед арией Марфы,  
2-е действие. Клавир. Издательство «Музыка», 1974

Музыкальный пример 11А. Сопровождение дуэты Дуняша и Марфы. Темп: *Molto andante*,  $\text{♩} = 100$ . Ключ: две октавы выше (F# и C#). Метр: 4/4, сменяющийся на 2/4.

Дуняша: Так ста-ло, вы дав - но зна-ко-мы?

Марфа *arioso*: С дет-ства.

В Нов - го-ро-де мы

Партитура включает ноты для голоса Дуняша, голоса Марфы, и фортепиано. Динамика фортепиано варьируется от *f* до *pp*. Марфа поет *colla parte*.

Пример 11Б

Н. А. Римский-Корсаков. «Царская невеста». Эпизод перед арией Марфы, 2-е действие.  
Предлагаемый вариант концертного исполнения начала арии Марфы

Музыкальный пример 11Б. Предлагается вариант концертного исполнения начала арии Марфы. Темп: *Molto andante*,  $\text{♩} = 100$ . Ключ: две октавы выше (F# и C#). Метр: 4/4, сменяющийся на 2/4.

Марфа: В Нов - го-ро-де мы

Партитура включает ноты для голоса Марфы и фортепиано. Динамика фортепиано варьируется от *f* до *pp*.

Подобного рода проблемой является концертное исполнение концовок сольных эпизодов, когда в партитуре и клавире нет двойной тактовой черты, а музыкальный материал стремительно развивается. В таких случаях пианист-концертмейстер должен досочинить концовку, опираясь на стиль и драматургию произведения.



Пример 12

П. И. Чайковский. Ариозо Германа из 1-го действия оперы «Пиковая дама». Предлагаемый вариант исполнения заключительного эпизода ариозо Германа

(Берет её за руку, которую она не отнимает)

бла-го-да-рю те-бя!

*stringendo*

*p* *cre - scen - do*

*sempre stringendo*

Кра-ца -

**Andante mosso** (♩ = 76)

**Andante mosso**

(припадает к руке и целует)

- ви-ца! Бо-ги - ня! Ан - гел!

*stringendo*

**Allegro vivo** (♩ = 76)

(Шум шагов и стук в дверь.)

**Allegro vivo**

*p* *sf sf sf sf*

Обычной работой для оперного концертмейстера стало исполнение спектаклей под рояль. Выходя на концертную эстраду, концертмейстеру необходимо учитывать специфические особенности конкретного инструмента и не ссылаться на его недостатки: «Никогда не жаловаться на инструмент, но стараться во что бы то ни стало овладеть им. На все плохие рояли — не наплачешься. Стараться давать наилучшее, что можно извлечь из каждого данного инструмента и не рыпаться!»<sup>269</sup> Также необходимо принимать во внимание акустику помещения, в соответствии с чем должны регулироваться технические приемы игры (например, использование меньшего количества правой педали в «гулких» залах) сообразно предлагаемым концертным обстоятельствам.

Таким образом, помимо известных компонентов (транспонирование, чтение с листа, игра нескольких партий одновременно), работа оперного концертмейстера дополняется следующими составляющими:

<sup>269</sup> Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. М.: Музыка, 2011. С. 34.

- знание истории оперного жанра, стилей и исполнительских традиций;
- умение ориентироваться в элементах дирижерской техники;
- знакомство с оркестровой партитурой, характерными особенностями различных оркестровых групп и отдельных инструментов;
- владение образно-слуховыми представлениями относительно темброво-динамических свойств симфонического инструментария;
- способность разобраться в музыкальной драматургии;
- уметь подбирать на слух, импровизировать, обладать развитым темброво-фактурным слухом;
- владеть способами грамотной коррекции нотного текста в зависимости от дирижерских и режиссерских задач;
- обладать способностью моментально ориентироваться в нештатных сценических ситуациях;
- уметь координировать свои творческие действия согласно общей концепции постановки.

#### **Вопросы по теме № 14**

1. Назовите основные этапы постановки оперного спектакля. Какова в них роль пианиста-концертмейстера?
2. В чем заключается специфика работы с солистом при разучивании оперной партии?
3. Какие существуют способы трансформации фактуры клавира с целью более эффективной работы с солистом над партией?

#### **Литература по теме № 14**

1. *Гвенцадзе, О. М.* О специфике подготовки и работы оперного концертмейстера (методический очерк) // Вестник Магнитогорской консерватории. — 2014. — № 1. — С. 82–88.
2. *Горович, Б.* Оперный театр / пер. с польск. М. Малькова. — Л. : Музыка, 1984. — 224 с.
3. *Зылева, Н. В.* Персонификация инструментальных тембров оркестра в опере П. И. Чайковского «Пиковая дама» и их воплощение пианистом-концертмейстером в работе над клавиром // в сб. : «Вопросы фортепианной педагогики и ансамблевого исполнительства» : межвузов. сб. ст. — 2016. — С. 81–88.
4. *Калицкий, В. В.* О работе концертмейстера в музыкальном театре (проблемы практики) // Художественное образование и наука. — 2017. — № 4. — С. 96–100.
5. *Мирлас, Ю. Г.* Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». — Екатеринбург, 2002. — 183 с.
6. *Могилевская, Л. А.* За кулисами оперы: записки концертмейстера. — М. : Музыка, 2010. — 288 с.
7. *Ротенберг, А.* Музыкальный компромисс: советы певцам и концертмейстерам оперы. — СПб. : Композитор, 2011. — 152 с.

8. *Русских, А. С.* Из опыта работы концертмейстера над оперным клавиром (на примере сцены смерти Бориса из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов») // в сб. : «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» : материалы науч.-практ. конф. — 2010. — С. 293–296.
9. *Русских, А. С.* Оркестровое мышление как основа работы концертмейстера над оперными сценами (на примере сцены письма Татьяны из оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин») / А. С. Русских, Е. В. Порфирьева // в сб. : «Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность» : материалы науч.-практ. конф. — 2011. — С. 274–279.

#### *Тема 15.*

### **ПРАКТИЧЕСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В БАЛЕТНОЙ ТРУППЕ**

**Цель** — ознакомить с основными этапами и спецификой работы пианиста-концертмейстера в балетной труппе.

**Задачи:**

- иметь представление о специфике работы концертмейстера в балетной труппе;
- знать этапы постановки спектакля;
- разбираться в особенностях творческого взаимодействия с балетмейстером и дирижером во время постановочной работы;
- знать специфику музыкального оформления уроков в репетиционных классах.

#### **Основное содержание**

До репетиций с оркестром концертмейстер балета на протяжении определенного периода работает на уроках в репетиционных классах (когда танцовщиками прорабатываются партии), исполняет балетный клавиры на сценических репетициях с дирижером, участвует в подготовке концертных балетных номеров. Он задействован и в занятиях по хореографии, введенных на вокальных факультетах высших учебных музыкальных заведений, где певцов обучают соответствующим танцевальным движениям наиболее известных танцев, что обусловлено спецификой их будущей работы в театре оперы и балета.

Балетный концертмейстер является важной фигурой и в функционировании хореографических школ, балетных студий, разнообразных танцевальных кружков, где его задача заключается в помощи руководителю-балетмейстеру управлять движениями танцовщиков в соответствии с темпоритмом, динамикой и содержанием исполняемого произведения, значительно облегчать их работу, освобождая от регулирования с помощью счета, выступая тем объединяющим началом, которое способствует органическому сочетанию композитора и постановщика. «<...> читай быстро ноты, понимай смысл воплощаемых в них звуков, их связей

и роли в построении целого, уметь хорошо прочесть не только фортепьянную партию, но, играя аккомпанемент, видеть и ясно представлять партию солиста, заранее улавливая индивидуальное своеобразие его трактовки и умея всеми исполнительскими средствами содействовать наиболее яркому ее выражению. Тогда у тебя есть основания вступить на профессиональную дорогу и при старании и добросовестном отношении к делу стать желанным партнером»<sup>270</sup>. Эта неоспоримая истина является важной и для концертмейстера балета. И если перенести выражение «видеть и ясно представлять» в область хореографии, оно предстанет своеобразным мотивационно-ценностным принципом работы музыканта этой специальности.

В контексте анализа структуры формирования профессиональных ориентиров балетного концертмейстера отметим, что в определении музыкального материала, который он исполняет, следует поддержать позицию хореографа Л. Ярмлович, которая считает, что определение «музыкальное сопровождение» урока уже давно стоит отбросить как не отвечающее полностью своему назначению и сводящее роль музыки на уроке до уровня матричного аккомпанемента, заменив его термином «музыкальное оформление» урока. Под музыкальным оформлением урока надо понимать «музыкальную композицию, которая одета в законченную форму, построенную по характеру, фразировке, ритмическому рисунку в полном соответствии с танцевальным движением и как бы объединяясь с ним в единое целое»<sup>271</sup>, на что и будем опираться в дальнейшем.

Балетный концертмейстер должен быть осведомлен в вопросах структурных моделей позиций рук, ног, арабесков, экзерсисов у станка как первой части урока и экзерсисов как его второй части; а также балетной терминологии. Важная роль в танцевальной комбинации или балетном номере принадлежит подготовительным движениям, когда танцовщик готовится к исполнению определенного танцевального элемента, в то же время и окончанию, которое завершает танцевальную комбинацию или номер и является возвращением танцовщика в исходное положение или финалом всей композиции. Для музыкального оформления подготовительного движения обычно используют кадансовое окончание произведения (два такта с остановкой на доминанте).

Фортепианное вступление также существует и перед каждым балетным номером, продолжительность которого зависит от размера сцены, которую следует пересечь исполнителю(ям). Окончание танцевальной

---

<sup>270</sup> Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. СПб.: Лань; Планета музыки, 2017. С. 16.

<sup>271</sup> Ярмлович Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. М. Богданова-Березовского. 2-е изд. Л.: Музыка, 1968. С. 11.

комбинации или балетного номера также выполняется в течение двух тактов в размере 2/4.

Балетный концертмейстер должен осознавать роль музыки как равноправного компонента хореографии, понимать специфику музыкального оформления в различных форматах этой деятельности (урок классического танца, концертное выступление, подготовка балетного спектакля).

В уроках классического танца, а также его комбинированных движениях заложен принцип периодичности, квадратности, регулярности ритмики соответствующих моторных формул и артикуляционно-интонационных музыкальных элементов. И одновременно (что является наиболее существенным) присутствует и определенный принцип импровизационности как момент предсказуемости. И хотя «жесткие нормативы „квадратной“ периодичности лимитируют свободу музыканта-импровизатора в балетном классе, они же, с другой стороны, предоставляют возможности предугадывать движения изложения будущих построений, что является чрезвычайно важным для ежеминутного совместного исполнения»<sup>272</sup>.

В контексте этих рассуждений следует акцентировать внимание на таком моменте: несмотря на сходство во взаимодействии музыки и танцевальных движений, классический танец в формате сценического воплощения и урока в классе не является тождественным. В то же время подчеркнем, что в учебных формах, как правило, используются простые движения, которые соответствуют определенным дидактическим задачам урока и последовательности самого процесса обучения, — доступные для восприятия, с яркой нюансировкой, четким ритмическим рисунком. Сценические же выступления предполагают разнообразные движения и танцевальные комбинации, соответствующие замыслу той или иной сценографии танца, и могут формироваться из весьма сложных хореографических элементов.

Урок классического танца комплектуется из трех блоков: экзерсисов у балетного станка как первой части урока, экзерсисов в зале как его второй части и *Allegro*, а для балерин — еще и движений на пуантах. Формирование же учебных занятий зависит от движений и их составных элементов — именно этими параметрами определяются их композиционные формы, которые могут быть любой структуры (одно-, двух-, трехчастные). Здесь стоит осознать, что единицей временного измерения структуры учебной танцевальной формы является своеобразная «музыкальная фраза», которая укладывается в 16 хореографических «четвер-

---

<sup>272</sup> Безуглая Г. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 23.

тей». Наиболее используемые построения являются такими, которые формируются из 8–16–32 тактов (реже из 12–24). Соответственно, и строение музыкального оформления должно соответствовать числам 8–16–32. К тому же в хореографии существует и такой способ, как приспособление к уроку не только небольших музыкальных произведений, но и отрывков из них. Следовательно, репертуар балетного концертмейстера требует своеобразного «нотного фонда», важным критерием которого являются характерные жанровые особенности музыкального материала с ярко воплощенными танцевальными чертами. Такой фонд может формировать и базу овладения навыками импровизации.

В контексте изложенного выше следует обозначить и такие факторы организации музыкального материала, как метр и ритм. Именно метр предстает основным элементом организованной структуры в пределах тактовой ритмической системы, опираясь на равномерное чередование сильных и слабых долей. Сильные музыкальные доли, которые артикулируют акценты музыкального метра, выступают своеобразными «четвертями» для ориентации хореографического времени. Е. Назайкинский трактует музыкальный метр как «комплекс, объединяющий в одно целое метрические акценты разной степени весомости, а значит, и различной качественной определенности»<sup>273</sup>. Поэтому и алгоритм хореографического метра, являя собой соответствие длительностей, заполненных танцевальными движениями, представляет временную организацию материала.

Избрание точного темпа Л. Ладыгин определяет как «одну из серьезных проблем в хореографии, а особенно в учебном процессе. В его выборе решающим предстает не количество внутритактовых группировок длительностей, а именно сильная доля такта. Одно и то же танцевальное движение можно представить в любом темпе — главным здесь является способ исполнения относительно сильной доли такта (из-за такта «на раз»). Соответственно, и темп музыкального оформления танца должен быть точно определенным, поскольку отсутствие сильной доли такта, любые ускорения и замедления (если они не указаны) разрушают танцевальное дыхание»<sup>274</sup>.

В этом контексте существенное значение приобретает и смена определенных тенденций и эстетических критериев современного балета. Американский профессор балета Г. Уоррен отмечает: «В отличие от предыдущих столетий в настоящее время весьма возрос технический потенциал танцовщиков: современные исполнители делают больше туров,

---

<sup>273</sup> Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. С. 225.

<sup>274</sup> Ладыгин Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца: метод. пособие. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1994. С. 44.

увеличились и движения классического танца, а в исполнении больших поз и прыжков танцоры поднимают ноги под углом  $180^\circ$  (ранее под углом  $90^\circ$ ), в конце концов, они и выше прыгают»<sup>275</sup>. А Г. Безуглая добавляет: «Концертмейстеру необходимо учитывать, что в целом современное исполнение балетов <...> предусматривает несколько замедленные музыкальные темпы (безусловно, в небольшой степени)»<sup>276</sup>.

В танце, как и в музыке, наблюдается определенная размеренность длительностей движений, их группировка, чередование и акцентирование. Поэтому ритм в танце, хореографических упражнениях возникает последовательной сменой более или менее удлинённых во времени акцентированных и неакцентированных движений. Мнение относительно упорядоченности ритмических соотношений музыки и движений не является новым. Об этом говорил еще Э. Жак-Далькроз, который утверждал: «Каждое изолированное движение может быть разделено на два момента: затакт и акцент, т. е. мы можем заметить некоторую аналогию с музыкальными слабой и сильной долями. Если мы захотим установить соответствия между телесным и музыкальным ритмом, то нам придется изучить свойства движения, которое предшествует той или иной пластической позе и аналогично так называемому „затакту“»<sup>277</sup>. В «произношении» танцевальных движений существуют две ведущие ритмические модели: чередование сильной доли со слабой (обычно это активные, четкие движения) и слабого с сильным (текущие).

Кроме темпоритма заметную роль в хореографии играет и агогика, которая придает тому или иному музыкальному произведению больше выразительности: «Агогические средства в музыкальном сопровождении танца целиком и полностью подчинены хореографической специфике и определяются ею. И какой бы большой ни была сила агогических процессов в живом исполнении музыки в условиях хореографической практики, агогика вынуждена подчиняться требованиям искусства танца»<sup>278</sup>.

В этом контекстуальном ряду важным элементом определяется и *rubato* как принцип «свободного» музыкально-хореографического «общения» исполнителей и концертмейстера, которые должны предусмотреть логику совместного творчества, целостности восприятия, поскольку, как ут-

---

<sup>275</sup> Warren G. W. Classical Ballet Technique. USA: University of Southern Florida Press, 1989. P. 173.

<sup>276</sup> Безуглая Г. Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 185.

<sup>277</sup> Жак-Далькроз Э. Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства: 6 лекций. 2-е изд. М.: Театр и искусство, 1922. С. 71.

<sup>278</sup> Ладыгин Л. А. Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусства». М., 1990. С. 18.



верждает американский балетный концертмейстер Э. Сейвьер, «основные принципы *rubato* апеллируют к обоим»<sup>279</sup>.

Чаще всего *rubato* встречается в разновидностях *Adagio* в сочетании *port de bras* (текучие движения рук и корпуса) с пируэтом; также когда в одной комбинации применяются такие элементы, как *battement fondu* (как движение, которое создает эффект таяния) и *battement frappé* (ударять); соответственно, в эпизодах, когда происходит изменение переходов одного элемента в другой. Учитывая это, отметим, что несомненной потребностью здесь выступает умение концертмейстера исполнять *rubato*, обладая общепринятыми темповыми замедлениями и ускорениями, а также и навыками импровизации.

Еще во времена скрипичного сопровождения (XVII–XIX вв.) генерирующим фактором в хореографии была артикуляция, обеспечивающая синхронность действий танцоров и концертмейстера. Такие артикуляционные комплексы, как слитность и раздельность «произношения» танцевальных движений, являются аналогами музыкальных штрихов *legato* (обычно группа *Adagio*) и *staccato* (разной амплитуды: от несильного *staccato*, скорее *non legato*, до мелкого *staccato* (*pas de bourrée suivi* — мелкие движения на пальцах), различные *battement*, а также прыжки).

Не менее важным критерием очерченного выше ряда представляется и динамика как коррекция прямого соответствия динамических параметров музыкального оформления и «хореографического текста», сказываясь в линиях подъемов и спадов мускульного напряжения во время исполнения определенных частей той или иной хореографической задачи. Очерчивая различные средства динамической поддержки хореографических комбинаций, Л. Ладыгин пишет: «Принципы волнообразной динамики применяют в тех хореографических построениях, в которых силовая нагрузка на мышечный аппарат учащихся распределена в последовательном чередовании умеренных напряжений и расслаблений. <...> Палитра мелких динамических оттенков наиболее благоприятна для целой серии прыжковых па, которые отличаются сочетанием непродолжительных фаз мгновенной затраты большой энергии и спокойных отрезков действия, необходимых для подготовки к повторному выполнению этих силовых фаз»<sup>280</sup>.

Важным фактором в работе балетного концертмейстера является владение навыками импровизации, что содействует формированию гибкого способа музыкальной поддержки танцевальных движений. Как показы-

<sup>279</sup> Sawyer E. *Dance with Music: the World of the Ballet Musician*. Cambridge, NY: Unix Press, 1986. P. 169.

<sup>280</sup> Ладыгин Л. А. Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09 «Теория и история искусства». М., 1990. С. 18–19.

вает практика, в своей работе преподаватели-хореографы предпочитают концертмейстеров, которые обладают импровизационными навыками. Б. В. Асафьев определяет музыкальную импровизацию как «одновременное сочетание двух творческих свойств»<sup>281</sup>: создание и исполнение. А хореограф Н. И. Тарасов убежден, что «музыкальная импровизация в учебной практике применяется довольно широко, поскольку преподаватель в своей повседневной работе тоже импровизирует, составляя примеры, и не обращается к образцам сценической танцевальной литературы»<sup>282</sup>.

Отметим, что импровизация в практической работе балетного концертмейстера имеет три составляющие: инициальную, развивающую и заключительную фазы этого процесса. Это объясняется тем, что хореографический материал обладает комбинаторной природой — поэтому является структурно родственным с музыкальной импровизацией. Более того, обычно хореографические комбинации выполняются в классе экспромтом, имеющим в своей основе элементы начала, разработки и завершения.

Обучение импровизационным навыкам является бесконечным процессом, который требует ежедневного совершенствования. Предлагаем следующий алгоритм формирования навыков импровизации:

- уметь анализировать музыкальные произведения;
- подбирать гармоническое сопровождение к определенной мелодии, затем — вместе с мелодией;
- играть простые и сложные аккордовые построения в различных тональностях;
- импровизировать мелодии в различных ритмических рисунках;
- выбрать часть любого произведения и композиционно продолжить ее;
- прослушав произведение, попытаться его повторить на память.

Подводя итог, позволим себе сформулировать, кто же такой балетный концертмейстер. Балетный концертмейстер — это пианист, который ориентируется в хореографических паттернах, формате ежедневных уроков классического танца и отдельных номеров, в метроритмических, темповых, агогических, артикуляционных и динамических взаимодействиях музыки и танца, владеет знаниями музыкального оформления танцевальных элементов и формирования музыкальных моделей, репертуаром не только балетной музыки, но и классических произведений отечественной и зарубежной фортепианной, вокальной и оркестровой литературы, их купюрами и соответствующими репризами; балетной терминологией, навыками импровизации, умением сотрудничать с балетмейстером и дирижером.

---

<sup>281</sup> Асафьев Б. Путеводитель по концертам: словарь наиболее необходимых терминов и понятий. 2-е изд. М.: Сов. композитор, 1978. С. 25.

<sup>282</sup> Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. М.: Искусство, 1981. С. 22.

## Вопросы по теме № 15

1. Назовите основные этапы постановки балета. Какова в них роль пианиста-концертмейстера?
2. Назовите структуру урока в репетиционном классе.
3. В чем заключается специфика работы с музыкальным материалом и артистами балета во время уроков в репетиционных классах?
4. Каково значение точного выполнения темповых указаний в работе концертмейстера с артистами балета?

## Литература по теме № 15

1. *Безуглая, Г.* Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром : учеб. пособие. — СПб. : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. — 220 с.
2. *Безуглая, Г.* Концертмейстер балета: подготовка к репетиционной и концертной работе : учеб.-метод. пособие для студентов пед. фак. — СПб. : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2002. — 48 с.
3. *Исупова, Л. С.* Мастер-класс. Записки концертмейстера балета. — М. : АСТ, 2015. — 415 с.
4. *Ладыгин, Л. А.* О музыкальном содержании учебных форм танца : метод. пособие. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 144 с.
5. *Ладыгин, Л. А.* Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 «Теория и история искусства». — М., 1990. — 21 с.
6. *Лыцова, Л. А.* Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». — Пермь, 2015. — 245 с.
7. *Ярмолович, Л.* Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. М. Богданова-Березовского. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1968. — 144 с.





# ПРИЛОЖЕНИЯ





## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

### ПРИМЕРНЫЕ СЕМЕСТРОВЫЕ ПРОГРАММЫ

Указанные семестровые программы являются ориентировочными. Окончательный выбор репертуара зависит исключительно от индивидуальных особенностей профессионального развития студента.

Для студентов, планирующих дальнейшее обучение в ассистентуре-стажировке по концертмейстерскому профилю, необходимо не позднее пятого семестра подбирать программу высокого уровня сложности.

В первом семестре целесообразно подбирать программу из камерно-вокальных сочинений отечественных композиторов и русских народных песен. Теоретический материал и практические задания по работе с клавирами проводятся во втором семестре, а постепенное освоение иностранных языков и специфики их певческой фонетики требуют определенного времени. В связи с этим целесообразно включать в семестровые исполнительские программы оперные арии и сцены на русском языке во втором семестре, а иностранноязычные — в третьем.

| 1-й семестр   |   |   |
|---|---|---|
| базовый уровень   | повышенный уровень  | высокий уровень   |
| 1. Аренский А. В альбом.<br>2. Балакирев М. Взошел на небо месяц ясный.<br>3. Василенко С. Армянская серенада.<br>4. Даргомыжский А. Лихорадушка.<br>5. Кюи Ц. Аве Мария. | 1. Аренский А. В тиши и мраке таинственной ночи.<br>2. Балакирев М. Обойми, поцелуй.<br>3. Василенко С. Песнь любви (из цикла «Маорийские песни»).<br>4. Даргомыжский А. Одедась туманами.<br>5. Кюи Ц. Коснулась я цветка. | 1. Аренский А. Сад весь в цвету.<br>2. Балакирев М. Ты пленительной неги полна.<br>3. Отставала лебедушка (русская народная песня в обработке С. Василенко).<br>4. Даргомыжский А. Ночной зефир.<br>5. Кюи Ц. Болеро. |

| 2-й семестр  |  |  |
|--|--|--|
| базовый уровень  | повышенный уровень   | высокий уровень  |
| <p>1. Глинка М. Песня Вани («Как мать убили») (из оперы «Жизнь за царя»).</p> <p>2. Даргомыжский А. Ариозо Наташи («Ах, прошло то время») (из оперы «Русалка»).</p> <p>3. Мусоргский М. Где ты, звездочка?</p> <p>4. Римский-Корсаков Н. В царство розы и вина — приди.</p> <p>5. Рахманинов С. Апрель! Весний праздничный день.</p> <p>6. Мясковский Н. Солнце.</p> <p>7. Прокофьев С. В твою светлицу.</p> | <p>1. Глинка М. Ария Сусанина («Чуют правду! Смерть близка») (из оперы «Жизнь за царя»).</p> <p>2. Даргомыжский А. Каватина Князя («Невольню к этим грустным берегам») (из оперы «Русалка»).</p> <p>3. Мусоргский М. Листья шумели уныло.</p> <p>4. Римский-Корсаков Н. Звонче жаворонка пенье.</p> <p>5. Рахманинов С. Все отнял у меня.</p> <p>6. Мясковский Н. В альбом.</p> <p>7. Прокофьев С. Голос птиц.</p> | <p>1. Глинка М. Каватина и рондо Антонины («Ах, ты поле... Туча небо не закроет») (из оперы «Жизнь за царя»).</p> <p>2. Даргомыжский А. Ария Мельника («То вы, девки молодые») (из оперы «Русалка»).</p> <p>3. Мусоргский М. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха (Песня о блохе).</p> <p>4. Римский-Корсаков Н. Редует облаков легучая гряда.</p> <p>5. Рахманинов С. В молчаньи ночи тайной.</p> <p>6. Мясковский Н. Не плачь, не плачь, мое дитя.</p> <p>7. Прокофьев С. Болтунья.</p> |

| 3-й семестр   |  |  |
|---|--|--|
| базовый уровень   | повышенный уровень   | высокий уровень  |
| <p>1. Бах И.-С. Ария из кантаты № 21 ("Seufzer, Tränen").</p> <p>2. Гендель Г.-Ф. Ария Клеопатры ("Piangero la sorte mia") (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).</p> <p>3. Гендель Г.-Ф. Ария Клеопатры ("V'adoro pupille") (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).</p> <p>4. Моцарт В.-А. Каватина Графини ("Porgi amor") (из оперы «Свадьба Фигаро»).</p> <p>5. Бородин А. Отравой полны мои песни.</p> <p>6. Глиэр Р. В дали безбрежной.</p> <p>7. Глазунов А. Восточный романс «В крови горит огонь желанья».</p> | <p>1. Бах И.-С. Ария из кантаты № 68 ("Mein glaubiges Herze").</p> <p>2. Гендель Г.-Ф. Ария Клеопатры ("Se pietà di me non senti") (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).</p> <p>3. Гендель Г.-Ф. Ария Клеопатры ("Da tempeste il legno infranto") (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).</p> <p>4. Моцарт В.-А. Ария Керубино ("Non so più cosa son") (из оперы «Свадьба Фигаро»).</p> <p>5. Бородин А. Спящая княжна.</p> <p>6. Глиэр Р. Жить! Будем жить!</p> <p>7. Глазунов А. Арабская мелодия.</p> | <p>1. Бах И.-С. Ария из кантаты № 51 ("Jauchzet Gott in allen Landen").</p> <p>2. Гендель Г.-Ф. Ария Клеопатры ("Tutto può donna vez-zosa, s'amorosa") (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).</p> <p>3. Гендель Г.-Ф. Ария Клеопатры ("Non disperar; chi sà?") (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).</p> <p>4. Моцарт В.-А. Речитатив и ария Графа ("Hai già vinta la causa... Vedrò mentr'io sospiro") (из оперы «Свадьба Фигаро»).</p> <p>5. Бородин А. Для берегов отчизны дальной.</p> <p>6. Глиэр Р. Лада.</p> <p>7. Глазунов А. Испанская серенада.</p> |

| 4-й семестр   |   |  |
|---|---|--|
| базовый уровень   | повышенный уровень  | высокий уровень  |
| <p>1. Беллини В. Речитатив и ария Джульетты ("Ecco in lieta veste") (из оперы «Капулетти и Монтекки»).</p> <p>2. Верди Дж. Ария Жермона ("Di Provenza il mar") (из оперы «Травиата»).</p> | <p>1. Беллини В. Ария Амины ("Ah! non credea mirarti... Ah! Non giunge") (из оперы «Коммандбула») — медленная и быстрая части.</p> <p>2. Верди Дж. Ария Альфреда ("Lunge da lei per me non v'ha diletto!") (из оперы «Травиата»).</p> | <p>1. Беллини В. Каватина Нормы ("Casta Diva... Fine al rito") (из оперы «Норма») — медленная и быстрая части.</p> <p>2. Верди Дж. Сцена и ария Виолетты (E strano, é strano) (из оперы «Травиата»).</p> |

| 4-й семестр  |  |  |
|--|--|--|
| базовый уровень  | повышенный уровень   | высокий уровень  |
| 3. Римский-Корсаков Н. Ария Любаши («Вот до чего я дожила, Григорий...») (из оперы «Царская невеста»). | 3. Римский-Корсаков Н. Ария Марфы («В Новгороде мы рядом с Ваней жили...») (из оперы «Царская невеста»). | 3. Римский-Корсаков Н. Речитатив и ария Грязного («С ума нейдет красавица!») (из оперы «Царская невеста»). |
| 4. Чайковский П. Слеза дрожит.   | 4. Чайковский П. Я ли в поле да не травушка была.  | 4. Чайковский П. День ли царит.  |
| 5. Танеев С. В дымке-невидимке.  | 5. Танеев С. Бьется сердце беспокойное.  | 5. Танеев С. Ангел.  |
| 6. Шостакович Д. Безнадёжная любовь.   | 6. Шостакович Д. Баллада.  | 6. Шостакович Д. Бессмертие.   |
| 7. Свиридов Г. «Очень» (из вокальной поэмы «Отчалившая Русь»).   | 7. Свиридов Г. «Я покинул родимый дом» (из вокальной поэмы «Отчалившая Русь»).                           | 7. Свиридов Г. «О Родина, счастливый и неисходный час» (из вокальной поэмы «Отчалившая Русь»).             |

| 5-й семестр   |   |  |
|---|---|--|
| базовый уровень   | повышенный уровень  | высокий уровень  |
| 1. Бизе Ж. Ария Микаэлы («Je dis, que rien ne m'éprouvante») (из оперы «Кармен»).       | 1. Бизе Ж. Ария Хозе («La fleur que tu m'avais jetée») (из оперы «Кармен»).               | 1. Бизе Ж. Куплеты Эскамильо («Vot're toast, je reux vous le rendre») (из оперы «Кармен»). |
| 2. Бизе Ж. Хабанера («L'amour est un oiseau rebelle») (из оперы «Кармен»).              | 2. Бизе Ж. Сегидилья («Près des remparts de Séville») (из оперы «Кармен»).                | 2. Бизе Ж. Цыганская песня («Les tringles des sistres tintaient») (из оперы «Кармен»).     |
| 3. Чайковский П. Ария Ленского («Куда, куда вы удалились») (из оперы «Евгений Онегин»). | 3. Чайковский П. Ариозо Ленского («Я люблю Вас, Ольга») (из оперы «Евгений Онегин»).      | 3. Чайковский П. Ария Ольги («Я не способна к грусти томной») (из оперы «Евгений Онегин»). |
| 4. Чайковский П. Ария Онегина («Вы мне писали») (из оперы «Евгений Онегин»).            | 4. Чайковский П. Ария Гренина («Любви все возрасты покорны») (из оперы «Евгений Онегин»). | 4. Чайковский П. Сцена письма Татьяны («Пускай погибну я») (из оперы «Евгений Онегин»).    |
| 5. Шуберт Ф. Серенада (из цикла «Лебединая песня»).                                     | 5. Шуберт Ф. Аве Мария (Третья песня Эллен из цикла «Дева озера»).                        | 5. Шуберт Ф. Баллада «Лесной царь».  |
| 6. Шуман Р. Лотос (из цикла «Мирты»).   | 6. Шуман Р. Орешник (из цикла «Мирты»).   | 6. Шуман Р. Вы злые, злые песни (из цикла «Любовь поэта»).                                 |
| 7. Вольф Г. Ах, где взять песню, что тебя достойна.                                     | 7. Вольф Г. В волнах кос моих кудрявых.   | 7. Вольф Г. Ночные чары.   |

| 6-й семестр  |  |  |
|--|--|--|
| базовый уровень  | повышенный уровень   | высокий уровень  |
| 1. Вагнер Р. Ариозо Лоэнгрин («Athmest du nicht mit mir») (из оперы «Лоэнгрин»). | 1. Вагнер Р. Ария Тангейзера («Dir tone Lob!») (из оперы «Тангейзер»).   | 1. Вагнер Р. Сон Эльзы («Einsam in trüben Tagen») (из оперы «Лоэнгрин»). |
| 2. Пуччини Дж. Ария Каварадоси («E lucevan le stelle») (из оперы «Тоска»).       | 2. Пуччини Дж. Ария Каварадоси («Recondita armonia») (из оперы «Тоска»). | 2. Пуччини Дж. Ария Тоски («Vissi d'arte») (из оперы «Тоска»).           |
| 3. Пуччини Дж. Рассказ Мими («Si, mi chiamano Mimi») (из оперы «Богема»).        | 3. Пуччини Дж. Вальс Мюзетты («Quando m'en vo») (из оперы «Богема»).     | 3. Пуччини Дж. Ария Рудольфа («Che gelida manina») (из оперы «Богема»).  |



| 6-й семестр  |   |   |
|--|---|---|
| базовый уровень  | повышенный уровень  | высокий уровень   |
| 4. Мусоргский М. Монолог Бориса («Прошай, мой сын») (из оперы «Борис Годунов»).                              | 4. Мусоргский М. Монолог Марины («Скучно Марине») (из оперы «Борис Годунов»).                             | 4. Мусоргский М. Песня Варлаама («Как во городе было во Казани») (из оперы «Борис Годунов»).                  |
| 5. Шостакович Д. Ария Катерины («В лесу, в самой чаще есть озеро») (из оперы «Леди Макбет Мценского уезда»). | 5. Шостакович Д. Ариозо Катерины («Я в окошко однажды увидела») (из оперы «Леди Макбет Мценского уезда»). | 5. Шостакович Д. Песня Старого каторжника («Версты одна за другой») (из оперы «Леди Макбет Мценского уезда»). |
| 6. Дебюсси К. Полевые цветы.   | 6. Дебюсси К. Звездная ночь.  | 6. Дебюсси К. Пьеро.  |
| 7. Дебюсси К. Любимый сын весны.   | 7. Дебюсси К. Китайский рондель.  | 7. Дебюсси К. Лунный свет.  |

| 7-й семестр   |   |  |
|---|---|--|
| базовый уровень   | повышенный уровень  | высокий уровень  |
| 1. Гуно Ш. Баллада Маргариты о Фульском короле ("Il était un roi de Thulé") (из оперы «Фауст»). | 1. Гуно Ш. Ария Маргариты (с жемчугом) ("Les grands seigneurs") (из оперы «Фауст»).               | 1. Гуно Ш. Куплеты Мефистофеля ("Le veau d'or est toujours debout") (из оперы «Фауст»).    |
| 2. Верди Дж. Песенка Герцога ("La donna è mobile") (из оперы «Риголетто»).                      | 2. Верди Дж. Ария Джильды ("Gualtier Maldè!.. Caro nome") (из оперы «Риголетто»).                 | 2. Верди Дж. Ария Риголетто ("Cortigiani, vil razza dannata!") (из оперы «Риголетто»).     |
| 3. Штраус Р. Ария Электры ("Ich will nichts hören!") (из оперы «Электра»).                      | 3. Штраус Р. Ария Соломеи ("Ah! Du wolltest mich nicht deinen Mund küssen") (из оперы «Соломея»). | 3. Штраус Р. Ария Цербинетты ("Grossmachtige Prinzessin") (из оперы «Ариадна на Наксосе»). |
| 4. Римский-Корсаков Н. Вокальный цикл «Весной».   | 4. Римский-Корсаков Н. Вокальный цикл «Поэту».  | 4. Римский-Корсаков Н. Вокальный цикл «У моря».  |

| 8-й семестр   |   |  |
|---|---|--|
| базовый уровень   | повышенный уровень  | высокий уровень  |
| 1. Малер Г. Весеннее утро.  | 1. Малер Г. Весной.   | 1. Малер Г. Воспоминание.                                      |
| 2. Рахманинов С. Вокализ.   | 2. Рахманинов С. Какое счастье...                             | 2. Рахманинов С. Диссонанс.                                    |
| 3. Метнер Н. Муза.  | 3. Метнер Н. Арнон.   | 3. Метнер Н. Зимний вечер.                                     |
| 4. Чайковский П. Заключительная сцена (из 2-й картины) (из оперы «Пиковая дама»). | 4. Чайковский П. Финальная сцена (из оперы «Евгений Онегин»). | 4. Чайковский П. Дуэт Иоланты и Водемона (из оперы «Иоланта»). |

| 9-й семестр   |  |   |
|---|--|---|
| базовый уровень   | повышенный уровень   | высокий уровень   |
| 1. Россини Дж. Ария Базиллио ("La calunnia è un venticello") (из оперы «Севильский цирюльник»). | 1. Россини Дж. Каватина Розины ("Una voce poco fa") (из оперы «Севильский цирюльник»). | 1. Россини Дж. Каватина Фигаро ("Largo al factotum della città") (из оперы «Севильский цирюльник»). |
| 2. Масканьи П. Романс Сантуццы ("Voi lo sarete, o mamma") (из оперы «Сельская честь»).          | 2. Масканьи П. Ария Турриду ("Mamma, quel vino è generoso").                           | 2. Масканьи П. Дуэт Турриду и Сантуццы ("Tu qui, Santuzza?") (из оперы «Сельская честь»).           |

| 9-й семестр  |   |  |
|--|---|--|
| базовый уровень  | повышенный уровень  | высокий уровень  |
| 3. Доницетти Г. Романс Неморино ("Una furtiva lagrima") (из оперы «Любовный напиток»).     | 3. Доницетти Г. Речитатив и каватина Линды ("O luce di quest' anima") (из оперы «Линда ди Шамуни»). | 3. Доницетти Г. Ария Лючии ("Regnava nel silenzio") (из оперы «Лючия ди Ламмермур»). |
| 4. Прокофьев С. Ариозо Петра Безухова (из оперы «Война и мир»).                            | 4. Прокофьев С. Ария князя Андрея (из оперы «Война и мир»).   | 4. Прокофьев С. Ария Кутузова (из оперы «Война и мир»).                              |
| 5. Верди Дж. Сцена и дуэт Виолетты и Жермона ("Madamigella Valery") (из оперы «Травиата»). | 5. Верди Дж. Сцена и дуэт Джильды и Герцога ("Signor ne principe") (из оперы «Риголетто»).          | 5. Верди Дж. Дуэт Аиды и Радамеса ("Morir! si pura e bella!") (из оперы «Аида»).     |



## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

### КОЛЛОКВИУМ

В процессе сдачи коллоквиума студент должен продемонстрировать знание основного оперного репертуара, исполнив наизусть на фортепиано (одновременно клавирную и вокальную (-ые) партии) основные темы из указанных ниже номеров. Во время подготовки к такому исполнению полезным является не только работа по поиску основных тем и их соединению в одновременном звучании за инструментом, но и прослушивание качественных записей исполнения выдающихся мастеров сцены с одновременным слежением по клавиру или партитуре за нотным текстом.

Мы не видим противоречий в пересечении некоторых номеров из приложений № 1 и 2 (и с дальнейшими приложениями). Во-первых, углубленное изучение материала пойдет только на пользу, а во-вторых, содержание первого приложения, как было указано выше, ориентировочное и без особых проблем корректируется преподавателем концертмейстерского класса благодаря обилию вокального репертуара и необходимости индивидуального подхода к развитию студента-пианиста.

#### 1 семестр

*Моцарт В.-А. «Свадьба Фигаро»*

1. Ария Барбарини (“L’ho perduta, me meschina”).
2. Ария Бартоло (“La vendetta”).
3. Каватина Графини (“Porgi amor”).
4. Речитатив и ария Графини (“E Susanna non vien!.. Dove sono i bei momenti”).
5. Ария Керубино (“Non so piu cosa son”).
6. Ария Керубино (“Voi che sapete”).
7. Ария Фигаро (“Non piu andrai”).

8. Ария Сюзанны (“Venite, inginocchiatevi”).
9. Речитатив и ария Графа (“Hai gia vinta la causa... Vedrò mentr’io sospiro”).
10. Ария Сюзанны (“Giunse alfin il momento... Deh vieni, non tardar”).

*Моцарт В.-А. «Дон Жуан»*

11. Ария Дон Жуана (“Fin ch’chan dal vino”).
12. Серенада дон Жуана (“Deh vieni alla finestra”).
13. Ария Лепорелло (“Notte e giorno faticar”).
14. Ария Лепорелло (“Madamina, il catalogo è questo”).
15. Ария Церлины (“Batti, batti, o bel Masetto”).
16. Ария Церлины (“Vedrai carino”).
17. Речитатив и ария Донны Анны (“Or sai chi l’onore”).
18. Ария Донны Эльвиры (“Ah chi mi dice mai”).
19. Ария Донны Эльвиры (“Ah fuggi il traditor”).
20. Дуэттино Церлины и Дон Жуана и Церлины (“Là ci darem la mano”).

## 2 семестр

*Глинка М. «Жизнь за царя»*

1. Ария Сусанина («Чуют правду! Смерть близка»).
2. Ария Вани («Бедный конь в поле пал»).
3. Песня Вани («Как мать убили»).
4. Ария Собинина («Братцы, в метель»).
5. Романс Антонида («Не о том скорблю, подруженьки»).
6. Каватина и рондо Антонида («Ах, ты поле... Туча небо не закроет»).

*Глинка М. «Руслан и Людмила»*

7. Ария Руслана («О поле, поле, кто тебя усеял мертвыми костями... Времен от вечной темноты»).
8. Рондо Фарлафа («Близится час торжества моего»).
9. Сцена и ария Людмилы («Ах ты, доля, долюшка»).
10. Каватина Людмилы («Грустно мне, родитель дорогой!»).
11. Сцена и каватина Гориславы («Какие сладостные звуки... Любви роскошная звезда»).
12. Первая песнь Баяна («За благом вслед идут печали»).
13. Вторая песнь Баяна («Есть пустынный край»).

*Даргомыжский А. «Русалка»*

14. Ариозо Наташи («Ах, прошло то время»).
15. Каватина Князя («Невольно к этим грустным берегам»).
16. Ария Мельника («То вы, девки молодые»).

17. Песня Наташи («По камушкам»).
18. Песня Ольги («Как у нас на улице»).

*Даргомыжский А. «Каменный гость»*

19. Первая песня Лауры («Оделась туманом Гренада»).
20. Вторая песня Лауры («Я здесь, Инезилья»).

### 3 семестр

*Моцарт В.-А. «Волшебная флейта»*

1. Ария Памины (“Ah, Ich fühl’s”).
2. Речитатив и ария Царицы ночи (“O zittre nicht, mein lieber Sohn”).
3. Ария Царицы ночи (“Der Hölle Rache”).

*Беллини В. «Норма»*

4. Каватина Нормы (“Casta Diva... Fine al rito”).

*Доницетти Г. «Любовный напиток»*

5. Романс Неморино (“Una furtiva lagrima”).

*Доницетти Г. «Лючия ди Ламмермур»*

6. Ария Лючии (“Regnava nel silenzio”).

*Россини Дж. «Севильский цирюльник»*

7. Каватина Фигаро (“Largo al factotum della città”).
8. Каватина Розины (“Una voce poco fa”).
9. Ария Базилио (“La calunnia è un venticello”).

*Гуно Ш. «Фауст»*

10. Куплеты Мефистофеля (“Le veau d’or est toujours debout”).
11. Каватина Валентина (“Dieu clément, oh, Dieu d’amour”).
12. Ария Маргариты (с жемчугом) (“Les grands seigneurs”).

*Гуно Ш. «Ромео и Джульетта»*

13. Вальс Джульетты (“Je veux vivre”).

*Массне Ж. «Вертер»*

14. Ариозо Вертера (“Pourquoi me reveiller?”).

*Бизе Ж. «Кармен»*

15. Ария Хозе (“La fleur que tu m’avais jetée”).
16. Ария Микаэлы (“Je dis, que rien ne m’épouvante”).
17. Куплеты Эскамильо (“Votre toast, je peux vous le rendre”).

18. Сегидилья (“Près des remparts de Séville”).
19. Хабанера (“L’amour est un oiseau rebelle”).
20. Цыганская песня (“Les tringles des sistres tintaient”).

#### 4 семестр

*Бородин А. «Князь Игорь»*

1. Ария Князя Игоря («Ни сна, ни отдыха измученной душе»).
2. Ария Кончака («Здоров ли, князь?»).
3. Ариозо Ярославны («Немало времени прошло с тех пор»).
4. Каватина Кончаковны («Меркнет свет дневной»).
5. Плач Ярославны («Ах, плачу я»).
6. Речитатив и каватина Владимира Игоревича («Медленно день угасал... Где ты, где?»).
7. Речитатив и песня Владимира Галицкого («Грешно таить, я скуки не люблю... Только б мне дожждаться чести»).

*Мусоргский М. «Борис Годунов»*

8. Монолог Бориса («Достиг я высшей власти»).
9. Сцена Бориса (с курантами) («Ух, тяжело! Дай дух переведу»).
10. Монолог Бориса («Прошай, мой сын»).
11. Монолог Марины («Скучно Марине»).
12. Монолог Щелкалова («Православные! Неумолим боярин»).
13. Песня Варлаама («Как во городе было во Казани»).
14. Песня Шинкарки («Поймала я сиза селезня»).

*Мусоргский М. «Хованщина»*

15. Ария Шаковитого («Спит стрелецкое гнездо»).
16. Гаданье Марфы («Силы потайные»).
17. Песня Марфы («Исходила младёшенька»).

*Рахманинов С. «Алеко»*

18. Каватина Алеко («Весь табор спит»).
19. Рассказ Старика («Волшебной силой песнопенья»).
20. Романс Молодого цыгана («Взгляни: под отдаленным сводом»).

#### 5 семестр

*Верди Дж. «Отелло»*

1. Ария Отелло (“Dio! mi potevi scagliar”).
2. Ария Отелло (“Non mi tema”).
3. Молитва Дездемоны (“Ave Maria”).
4. Монолог Яго (“Credo in un Dio crudel”).

*Верди Дж. «Травиата»*

5. Сцена и ария Виолетты (“È strano, é strano”).
6. Ария Виолетты (“Addio...”).
7. Ария Жермона (“Di Provenza il mar”).
8. Застольная (“Libiamo ne’ lieti calici”).
9. Ария Альфреда (“Lunge da lei per me non v’ha diletto!”).

*Верди Дж. «Трубадур»*

10. Речитатив и ария Графа ди Луна (“Tutto è deserto... Il balen del suo sorriso”).
11. Кабалетта Манрико (“Di quella pira”).
12. Песня Азученны (“Stride la vampa”).
13. Каватина Леоноры (“Tacea la note placida”).

*Верди Дж. «Риголетто»*

14. Ария Джильды (“Gualtier Maldè!.. Caro nome”).
15. Ария Риголетто (“Cortigiani, vil razza dannata!”).
16. Баллада Герцога (“Questa o quella...”).
17. Песенка Герцога (“La donna è mobile”).

*Верди Дж. «Аида»*

18. Ария Аиды (“Qui Radames verra!”).
19. Ария Аиды (“Ritorna vincitor”).
20. Романс Радамеса (“Celeste Aida”).

**6 семестр**

*Римский-Корсаков Н. «Майская ночь»*

1. Первая песня Левко («Солнышко низко, вечер уж близко»).
2. Вторая песня Левко («Как тихо, как прохладно тут»).

*Римский-Корсаков Н. «Сказка о царе Салтане»*

3. Ария Царевны Лебеди («Ты, царевич, мой спаситель»).

*Римский-Корсаков Н. «Царская невеста»*

4. Речитатив и ария Грязного («С ума нейдет красавица!»).
5. Ария Любаши («Вот до чего я дожила, Григорий...»).
6. Песня Любаши («Снаряжай скорей, матушка родимая...»).
7. Ария Марфы («В Новгороде мы рядом с Ваней жили...»).
8. Сцена и ария Марфы («Иван Сергеич, хочешь в сад пойдем...»).

*Римский-Корсаков Н. «Снегурочка»*

9. Ария Снегурочки («С подружками по ягоды ходить»).
10. Ариозо Снегурочки («Пригожий Лель»).

11. Ариетта Снегурочки («Как больно здесь»).
12. Сцена таяния Снегурочки («Великий царь»).
13. Ариозо Мизгиря («На теплом, синем море»).
14. Третья песня Леля («Туча со громом стоваривалась»).

*Римский-Корсаков Н. «Садко»*

15. Песня Садко («Ой ты, темная дубравушка»).
16. Колыбельная Волховы («Сон по бережку ходил»).
17. Песня Варяжского гостя («О скалы грозные»).
18. Песня Веденецкого гостя («Город каменный»).
19. Песня Индийского гостя («Не счесть алмазов в каменных пещерах»).

*Римский-Корсаков Н. «Золотой петушок»*

20. Песнь Шемаханской царицы («Ответь мне, зоркое светило»).

### 7 семестр

*Верди Дж. «Бал-маскарад»*

1. Ария Амелии (Morro, ma prima in grazia).
2. Сцена и ария Ренато (“Alzati... Eri tu che macchiavi”).
3. Песенка Оскара (“Volta la terrea”).
4. Песенка Оскара (“Saper vorreste”).

*Верди Дж. «Отелло»*

5. Ария Филиппа (“Ella giammai m’ amò!”).
6. Ария Эболи (“O don fatale”).
7. Дуэт Дон Карлоса и Родриго (“Dio, che nell’alma infondere amor”).

*Верди Дж. «Сицилийская вечерня»*

8. Болеро Елены (“Mercè, dilette amiche”).

*Верди Дж. «Эрнани»*

9. Сцена и каватина Эльвиры (“Surta è la notte... Ernani! Ernani, involami”).

*Верди Дж. «Макбет»*

10. Сцена Леди Макбет с письмом (“Vieni! t’affretta!”).

*Леонкавалло Р. «Паяцы»*

11. Серенада Арлекина (“O Colombina, il tenero fido Arlechin”).
12. Ария Канио (“Recitar... Vesti la giubba”).
13. Ария Канио (“No! Pagliaccio non son!”).



*Сен-Санс К. «Самсон и Далила»*

14. Первая ария Далилы (“Samson, recherchant ma présence”).
15. Вторая ария Далилы (“Printemps qui commence”).
16. Третья ария Далилы (“Mon cœur s’ouvre à ta voix”).

*Делиб Л. «Лакме»*

17. Сцена и легенда Лакме (“Où va la jeune indoue”).
18. Дуэт Лакме и Малики (“Viens, Malika”).

*Дворжак А. «Русалка»*

19. Ария Русалки (“Míšněku na nebi hlubokém”).

*Гершвин Дж. «Порги и Бесс»*

20. Колыбельная Клары (“Summertime”).

**8 семестр**

*Чайковский П. «Евгений Онегин»*

1. Ария Ленского («Куда, куда вы удалились»).
2. Ария Онегина («Вы мне писали»).
3. Ариозо Ленского («Я люблю Вас, Ольга»).
4. Ария Гремина («Любви все возрасты покорны»).
5. Ария Ольги («Я не способна к грусти томной»).
6. Сцена письма Татьяны («Пускай погибну я»).

*Чайковский П. «Пиковая дама»*

7. Ариозо Германа («Прости, небесное создание»).
8. Ария Германа («Я имени ее не знаю»).
9. Ария Елецкого («Я Вас люблю»).
10. Ария Томского («Если б милые девицы»).
11. Баллада Томского («Однажды в Версале»).
12. Ариозо Лизы («Откуда эти слезы?..»).
13. Ария Лизы («Уж полночь близится»).
14. Романс Полины («Подруги милые»).

*Чайковский П. «Иоланта»*

15. Ариозо Иоланты («Отчего это прежде не знала?..»).
16. Речитатив и ариозо Короля Рене («Что скажет он... Господь мой, если грешен я»).
17. Ария Роберта («Что может сравниться с Матильдой моей?»).
18. Романс Водемона («Нет! Чары ласк красы мятежной мне ничего не говорят»).

*Чайковский П. «Мазепа»*

19. Колыбельная Марии («Спи, младенец мой прекрасный»).

*Чайковский П. «Орлеанская дева»*

20. Ария Иоанны («Простите вы, холмы, поля родные»).

**9 семестр**

*Пуччини Дж. «Тоска»*

1. Ария Каварадосси (“Recondita armonia”).
2. Ария Каварадосси (“E lucevan le stelle”).
3. Ария Тоски (“Vissi d’arte”).

*Пуччини Дж. «Богема»*

1. Ария Рудольфа (“Che gelida manina”).
2. Рассказ Мими (“Si, mi chiamano Mimì”).
3. Ария Мими (“Addio, senza rancor”).
4. Вальс Мюзетты (“Quando m’en vo”).

*Пуччини Дж. «Турандот»*

1. Ария Турандот (“In questa reggia”).
2. Ария Калафа (“Non piangere, Liu”).
3. Ария Калафа (“Nessun dorma”).
4. Ария Лиу (“Signor, ascolta”).
5. Ария Лиу (“Tu che di gel sei cinta”).

*Пуччини Дж. «Манон Леско»*

1. Романс Де Грие (“Donna non vidi mai”).
2. Ария Манон (“In quelle trine morbide”).
3. Ария Манон (“Sola, perduta, abbandonata”).

*Пуччини Дж. «Джанни Скикки»*

1. Ария Лауретты (“O mio babbino caro”).

*Пуччини Дж. «Мадам Баттерфляй»*

1. Ария Пинкертона (“Dovunque al mondo”).
2. Ария мадам Баттерфляй (“Un bel di vedremo”).

*Пуччини Дж. «Ласточка»*

1. Ария Магды (“Chi il bel sogno di Doretta”).
2. Ария Магды (“Ore dolci e divine”).



## СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ

В каждом из указанных ниже семестров студент должен сдавать по 50 произведений камерно-вокального и оперного репертуара. Целесообразно разделять такие сдачи на пять этапов — по 10 сочинений во 2, 4, 6, 8 и 10-ю неделю. Обучающийся самостоятельно подготавливает программу и играет ее по нотам, при этом вокальную партию может исполнять как солист-иллюстратор, так и преподаватель концертмейстерского класса на фортепиано, либо другой студент-пианист.

### 1 семестр

*Бородин А.*

1. Для берегов отчизны дальной.
2. Спесь.
3. Спящая княжна.
4. Морская царевна.
5. Отравой полны мои песни.
6. Песня темного леса.

*Кюи Ц.*

7. Аве Мария.
8. Ангел.
9. Болеро.
10. Весна.
11. Во сне неутешно я плакал.
12. Восточная мелодия.
13. Коснулась я цветка.
14. Моя баловница.
15. Осень.

16. Пророк.
17. Сожженное письмо.
18. Ты и Вы.
19. Царскосельская статуя.
20. Я Вас любил.

*Гречанинов А.*

21. Восточная песня.
22. Колыбельная.
23. Ночь (слова Allegro).
24. Ночь (слова А. Пушкина).
25. Она была твоя.
26. Острою секирой.
27. По вечерам в часы печальных грез.
28. Ариозо Забавы Путятишны (из оперы «Добрыня Никитич»).
29. Вторая песня Алеши (из оперы «Добрыня Никитич»).

*Глиэр Р.*

30. В дали безбрежной.
31. Вечер.
32. Восточная песня.
33. Жить! Будем жить!
34. Звезды ночью весенней.
35. Лада.
36. Мы плыли с тобой.
37. На цветах дрожат слезинки.
38. Русалка.
39. Сладко пел душа-соловушка.
40. Ночь идет.
41. О, не вплетай цветов.
42. О, если б грусть моя.

*Ипполитов-Иванов М.*

43. И руки льнут к рукам.
44. Летом.
45. Ночью.
46. Осенью.
47. Я знаю, что значит безумно рыдать.
48. Ариозо Аси («Что ответит он?») (из оперы «Ася»).
49. Ариозо Аси («Ушли... А ночь так прекрасна») (из оперы «Ася»).
50. Ария Эрекле («Ночь ароматная, сказка волшебная») (из оперы «Измена»).

## 2 семестр

*Аренский А.*

1. В альбом.
2. В тиши и мраке таинственной ночи.
3. Весной.
4. Горними тихо летела душа небесами.
5. День отошел.
6. Когда поэт молчит.
7. Колыбельная.
8. Лебединая песнь.
9. Летняя ночь.
10. Мне снилось вечернее небо.
11. Ночь.
12. Она была твоя.
13. Осень.
14. Певец.
15. Сад весь в цвету.

*Балакирев М.*

16. Взошел на небо месяц ясный.
17. Грузинская песня.
18. Испанская песня.
19. Исступление.
20. Над озером.
21. Ноктюрн.
22. Приди ко мне.
23. Среди цветов.
24. Обойми, поцелуй.
25. Сосна.
26. Так и рвется душа.
27. Ты пленительной неги полна.
28. Шепот, робкое дыханье.
29. Я любила его.

*Глазунов А.*

30. Арабская мелодия.
31. Близ мест, где царствует.
32. Венеция золотая.
33. Вакхическая песня.
34. Восточный романс.
35. Восточный романс «В крови горит огонь желанья».

36. Все серебряное небо.
37. Если хочешь любить.
38. Желание.
39. Жизнь еще передо мною.
40. Застольная песня.
41. Испанская песня.
42. Испанская серенада.
43. Когда гляжу тебе в глаза.
44. Красавица.
45. Лишь только ночь своим покровом.
46. Муза.
47. Не велят Маше за реченьку ходить.
48. Слышу ли голос твой.
49. Сновидение.
50. Соловей.

### 3 семестр

*Шуберт Ф.*

1. Аве Мария.
2. Аделаида.
3. Баркарола.
4. Благодарность ручью.
5. Блаженство.
6. Близость любимого.
7. В путь.
8. Весенние мечты.
9. Весенний сон.
10. Вечер.
11. Воспоминание.
12. Голос любви.
13. Голубиная почта.
14. Гретхен за прялкой.
15. Двойник.
16. Девушка и смерть.
17. Дождь слез.
18. Жалоба девушки.
19. Засохшие цветы.
20. Злой цвет.
21. Зулейка (“Was bedeutet die Bewegung”).
22. Зулейка (“Ach, um deine feuchten Schwingen”).
23. К весне.

24. К луне.
25. К лютне.
26. К Миньоне.
27. К моему клавиру.
28. К музыке.
29. Крысолов.
30. Куда?
31. Лесной царь.
32. Любимый цвет.
33. Мельник и ручей.
34. Миньона.
35. Миньона и арфист.
36. Моя.
37. Нетерпение.
38. Орфей.
39. Отъезд.
40. Пастух на скале.
41. Портрет.
42. Приют.
43. Просветление
44. Пряха.
45. Серенада.
46. Скиталец.
47. Ты мой покой.
48. Утренняя серенада.
49. Форель.
50. Юноша у ручья.

#### 4 семестр

*Шуман Р.*

1. Болит душа.
2. В легкой дымке небосвод.
3. В мире муки.
4. В сиянье теплых майских дней.
5. Венецианская песня.
6. Весенний привет.
7. Весенняя ночь.
8. Весенняя песнь.
9. Вечерняя звезда.
10. Во сне я горько плакал.
11. Вы злые, злые песни.

12. Ее он страстно любит.
13. И розы, и лилии.
14. К любимой мчат меня мечты.
15. Когда один.
16. Кто-то.
17. Ласточки.
18. Лотос.
19. Миньона.
20. На чужбине.
21. Никто.
22. Он прекрасней всех на свете.
23. Орешник.
24. Песня Зулейки.
25. Посвящение.
26. Приход весны.
27. Слышу ли песни звуки.
28. Счастье.
29. Ты в первый раз наносишь мне удар.
30. Я не сержусь.
31. Я утром в саду встречаю.

*Вольф Г.*

32. Ах, где взять песню, что тебя достойна.
33. Будь всегда благословенно.
34. В волнах кос моих кудрявых.
35. Весна.
36. Встреча.
37. Застольная.
38. Зулейка.
39. К эоловой арфе.
40. Лесная дева.
41. Ночные чары.
42. Ночь.
43. О, если б жил ты в доме из стекла.
44. Одиночество.
45. Очарованная.
46. Пряха.
47. Ранним утром.
48. Счастье любви.
49. Тоска по Родине.
50. Утренняя роса.



**5 семестр**  
*Мусоргский М.*

1. Где ты, звездочка?
2. Дуют ветры, ветры буйные.
3. Забытый.
4. Из слез моих выросло много.
5. Калистратушка.
6. Классик.
7. Колыбельная Ерёмушке.
8. Листья шумели уныло.
9. Молитва.
10. На сон грядущий.
11. Ночь.
12. Песня Мефистофеля в погребке Ауэрбаха («Песня о блохе»).
13. По-над Доном сад цветет.
14. Раёк.
15. С куклой.
16. Светик Савишна.
17. Семинарист.
18. Спесь.
19. Спи, усни, крестьянский сын.
20. Думка Параси («Ты не грусти, мой милый») (из оперы «Сорочинская ярмарка»).

*Рубинштейн А.*

21. Азра.
22. Баллада.
23. Горные вершины.
24. Кинжал.
25. Клубится волною.
26. Ночь.
27. Певец.
28. Песня цыганки.
29. Разбитое сердце.
30. Узник.
31. Эпиталама.
32. Первый романс Демона («Не плачь, дитя») (из оперы «Демон»).
33. Второй романс Демона («На воздушном океане»), третий романс Демона («Я тот, которому внимала») (из оперы «Демон»).
34. Монолог Демона («Проклятый мир, презренный мир») (из оперы «Демон»).
35. Романс Тамары («Ночь тиха, ночь тепла») (из оперы «Демон»).

*Мясковский Н.*

36. В альбом.
37. Выхожу один я на дорогу.
38. К портрету.
39. Казачья колыбельная.
40. Как одинокая гробница.
41. Любил и я в былые годы.
42. Не плачь, не плачь, мое дитя.
43. Нет, не тебя так пылко я люблю.
44. Она поет.
45. Они любили друг друга.
46. Прости — мы не встретимся боле.
47. Солнце.
48. Ты идешь на поле битвы.
49. У ручья.

*Власов А.*

50. Фонтану Бахчисарайского дворца.

**6 семестр**

*Шопен Ф.*

1. Весна.
2. Воин.
3. Волшебный цветок.
4. Воспоминание.
5. Две смерти.
6. Думка.
7. Желание.
8. Колечко.
9. Мелодия.
10. Моя баловница.
11. Моя голубка.
12. Осень.
13. Рассвет.
14. Цветы.

*Григ Э.*

15. Благодарность.
16. Весна.
17. Время роз.
18. Заход солнца.
19. Лебедь.

20. Люблю тебя.
21. Любовь.
22. Мой дух, как горный исполин.
23. Поэзия.
24. Последняя песнь поэта.
25. Прощание.
26. С тоской глядел я долго.
27. Сердце поэта.
28. Песня Сольвейг («Зима, пройдет, и весна промелькнет») (из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»).

*Брамс И.*

29. В зеленых ивах дом стоит.
30. Воскресное утро.
31. Девичья песня.
32. Звучат нежней свирели.
33. Как сирень, расцветает любовь моя.
34. Напрасная серенада.
35. Неудачная серенада.
36. Ода Сафо.
37. Путь к любимому.
38. Странник.

*Малер Г.*

39. Весеннее утро.
40. Весной.
41. Воспоминание.
42. Земная жизнь.
43. Зимняя песня.
44. Майский танец среди зелени.
45. Первозданный свет.
46. Расставаться, разлучаться.
47. Самолюбие.
48. Сила воображения.
49. Три ангела пели.
50. Утешение в несчастье.

**7 семестр**

*Римский-Корсаков Н.*

1. В царство розы и вина — приходи.
2. Восточный романс.
3. Звонче жаворонка пенье.

4. Из слез моих много, малютка, родилось душистых цветов.
5. Мне грустно.
6. На холмах Грузии.
7. Не ветер, вея с высоты.
8. Нимфа.
9. О чем в тиши ночей.
10. Октава.
11. Редеет облаков летучая гряда.
12. Сон в летнюю ночь.
13. Тихо вечер догорает.
14. Ты и Вы.
15. Усни, печальный друг.
16. Цветок засохший.
17. Ариозо Лыкова («Иное все: и люди, и леса») (из оперы «Царская невеста»).
18. Ария Собакина («Забылася... авось полегче будет») (из оперы «Царская невеста»).
19. Первая песня Леля («Земляничка ягодка») (из оперы «Снегурочка»).
20. Вторая песня Леля («Как по лесу лес шумит») (из оперы «Снегурочка»).
21. Каватина царя Берендея («Полна, полна чудес») (из оперы «Снегурочка»).
22. Хороводная песня Садко («Заиграйте, мои гусельки») (из оперы «Садко»).
23. Ария Сервилии («Цветы мои») (из оперы «Сервилиия»).
24. Речитатив и ария Кашеевны («Настала ночь... Меч мой заветный») (из оперы «Кашей Бессмертный»).

*Метнер Н.*

25. Арион.
26. Вальс.
27. Зимний вечер.
28. Испанский романс (на стихи А. С. Пушкина).
29. Лишь розы увядают.
30. Мечтателю.
31. Муза.
32. Наш век.
33. Ночь.
34. Роза.
35. Цветок.
36. Что ты клонишь над водами?..
37. Я пережил свои желанья.

*Шостакович Д.*

38. Баллада.
39. Безнадежная любовь.
40. Бессмертие.
41. Возрождение.
42. В полях под снегом и дождем.
43. Во глубине сибирских руд.
44. Гнев.
45. Звездочки.
46. Истина.
47. Юноша и дева.
48. Прощание.
49. Творчество.
50. Что в имени тебе моем?

**8 семестр**

*Бах И.-С.*

1. Ария из «Крестьянской кантаты» (“Ach, es schmeckt”).
2. Ария из кантаты № 5 (“Schlage doch”).
3. Ария из кантаты № 6 (“Hochgelobter Gottes Sohn”).
4. Ария из кантаты № 12 (“Kreuz und Krone”).
5. Ария из кантаты № 20 (“O Mensch, errette deine Seele”).
6. Ария из кантаты № 21 (“Seufzer, Tränen”).
7. Ария из кантаты № 33 (“Wie furchtsam”).
8. Ария из кантаты № 35 (“Gott hat alles”).
9. Ария из кантаты № 35 (“Geist und Seele”).
10. Ария из кантаты № 51 (“Jauchzet Gott in allen Landen”).
11. Ария из кантаты № 68 (“Mein glaubiges Herze”).
12. Ария из кантаты № 75 (“Jesus macht mich”).
13. Ария из кантаты № 79 (“Gott ist unser Sonn”).
14. Ария из кантаты № 96 (“Baid zur Rechten”).
15. Ария из кантаты № 106 (“In deine Hande”).
16. Ария из кантаты № 110 (“Ach Herr!”).
17. Ария из кантаты № 112 (“Zum reinen Wasser”).
18. Ария из кантаты № 113 (“Erbarm dich mein”).
19. Ария из кантаты № 114 (“Du machst, o Tod”).
20. Ария из кантаты № 115 (“Ach, schlafrige”).
21. Ария из кантаты № 116 (“Ach, unaussprechlich ist die Not”).
22. Ария из кантаты № 117 (“Ich will dich all mein”).
23. Ария из кантаты № 125 (“Ich will auch mit”).
24. Ария из кантаты № 129 (“Gelobet sei der Herr”).

25. Ария из кантаты № 132 (“Christi Glieder”).
26. Ария из кантаты № 140 (“Wachet auf, ruft uns die Stimme”).
27. Ария из кантаты № 142 (“Jesu, dir sei Preis”).
28. Ария из кантаты № 144 (“Murre nicht, lieber Christ”).
29. Ария из кантаты № 147 (“Schame dich”).
30. Ария из кантаты № 148 (“Mund und Herze”).
31. Ария из кантаты № 150 (“Nach dir, Herr, verlanget mich”).
32. Ария из кантаты № 151 (“In Jesu Demut kann”).
33. Ария из кантаты № 152 (“Stein, der uber alle Schatze”).
34. Ария из кантаты № 156 (“Herr, was du willst”).
35. Ария из кантаты № 161 (“Komm, du suse Todesstunde”).
36. Ария из кантаты № 165 (“Jesu, der aus groser Liebe”).
37. Ария из кантаты № 166 (“Man nehme sich in acht”).
38. Ария из кантаты № 170 (“Mir ekelt mehr zu leben”).
39. Ария из кантаты № 175 (“Komm, leite mich”).
40. Ария из кантаты № 187 (“Du herr, du kronst allein”).
41. Ария из кантаты № 202 (“Phobus eilt mit Schnellen Pferden”).
42. Ария из кантаты № 202 (“Zu freien im Maien”).
43. Ария из кантаты № 208 (“Was mir behagt, ist nur die muntre Jagd”).
44. Ария из кантаты № 210 (“Schweigt, ihr Floten”).
45. Ария из «Магнификата» (“Quia respexit”).
46. Ария из Магнификата (“Et exultavit”).
47. Ария из «Страстей по Матфею» (“Blute nur”).
48. Ария из мессы h-moll (“Agnus Dei”).
49. Ария из «Страстей по Иоанну» (“Es ist vollbracht”).
50. Ария из «Страстей по Матфею» (“Erbarme dich, mein Gott”).

## 9 семестр

*Прокофьев С.*

1. Болтунья.
2. В твою светлицу.
3. Голос птиц.
4. Заклинание воды и огня.
5. Катерина (обработка русской народной песни).
6. На горе-то калина (обработка русской народной песни).
7. Настоящую нежность.
8. Отчалила лодка.
9. Помни меня!
10. Румяной зарею покрылся восток.
11. Сероглазый король.
12. Сон.

*Стравинский И.*

13. Весна (монастырская).
14. Где в лунном свете.
15. Незабудочка-цветочек.
16. Подблюдная.
17. Селезень.

*Свиридов Г.*

18. Березка.
19. Богоматерь в городе.
20. В Нижнем Новгороде.
21. В полях, под снегом и дождем.
22. Вербочки.
23. Весна.
24. Где ты, где ты, отчий дом?
25. Горский парень.
26. Зимний вечер.
27. Зимняя дорога.
28. Как яблочко, румян.
29. Моей матери.
30. Мы встретились с тобою в храме.
31. Не ищи меня ты в Боге.
32. Невеста.
33. О верю, верю, счастье есть!
34. О Родина, счастливый и неисходный час.
35. Отвори мне, страж заоблачный.
36. Отчалившая Русь.
37. Петербургская песенка.
38. Подъезжая под Ижору.
39. По-осеннему кычет сова.
40. Роняет лес багряный свой узор.
41. Там, за млечными холмами.
42. Финдлей; Флюгер.
43. Я покинул родимый дом.

*Шнитке А.*

44–46. Три стихотворения М. И. Цветаевой для меццо-сопрано и фортепиано.

47. «Магдалина» для голоса и фортепиано. Стихи Б. Л. Пастернака (из романа «Доктор Живаго»).

48–50. Drei Gedichte von Viktor Schnittke (Три стихотворения Виктора Шнитке) для голоса и фортепиано.



ПРИЛОЖЕНИЕ 4

**ЧТЕНИЕ С ЛИСТА И ТРАНСПОНИРОВАНИЕ**

В данном перечне представлен ориентировочный список сочинений для чтения с листа и транспонирования. В процессе транспонирования целесообразно постепенно увеличивать интервал — от малой секунды вплоть до тритона. Необходимо учитывать, что транспонирование на интервал свыше большой терции требует от студента не только чисто технического, визуального анализа музыкального текста, но и подключения слухового опыта, помогающего комплексно подходить к выполнению задачи транспонирования.

*Алябьев А.*

1. Ах, когда б я прежде знала.
2. Баркарола.
3. Баюшки-баю.
4. Бедный певец.
5. Вечерний звон.
6. Влюблен я, дева-красота.
7. Где ты, друг милый?
8. Деревенский сторож.
9. И я выйду ль на крылечко.
10. Иртыш.
11. Кольцо.
12. Соловей.

*Булахов П.*

13. В минуту жизни трудную.
14. Выхожу один я на дорогу.
15. Забуду ль я.



16. И нет в мире очей.
17. Свидание.
18. Минувших дней очарованье.
19. Нет, не люблю я вас.
20. Колокольчики мои.
21. Надуты губки для угрозы.
22. Не пробуждай воспоминаний.
23. Не хочу!
24. Кольцо.
25. Нет, не тебя так пылко я люблю!
26. Право, маменьке скажу!
27. Серенада.
28. Тройка (обработка русской народной песни).
29. Тук, тук, тук... как сердце бьется.
30. Уж я с вечера сидела.

*Варламов А.*

31. Безумная.
32. Белеет парус одинокий.
33. Вдоль по улице метелица метет (обработка русской народной песни).
34. Внутренняя музыка.
35. Горные вершины.
36. Красный сарафан.
37. Лови, лови часы любви.
38. Молитва.
39. На заре ты ее не буди.
40. Ненаглядный ты мой.
41. Скажи, зачем явилась ты.
42. Ты не пой, душа-девица.
43. Ты скоро меня позабудешь.
44. Что мне жить и тужить.

*Гурилёв А.*

45. В минуту жизни трудную.
46. Век юный, прелестный.
47. Внутренняя музыка.
48. Вниз по матушке по Волге.
49. Вьется ласточка сизокрылая.
50. Грусть девушки.
51. Деревенский сторож.
52. Домик-крошечка.

53. И нет в мире очей.
54. И скучно и грустно.
55. Однозвучно гремит колокольчик.
56. Отвернитесь, не глядите.
57. Отгадай, моя родная.
58. Право, маменьке скажу.
59. Разлука.
60. Сарафанчик.
61. Сердце-игрушка.

*Дюбюк А.*

62. Веселый час.
63. Во всей вселенной только ты да я.
64. Вызов.
65. Два прощанья.
66. И больно, и сладко.
67. Луна плывет высоко над землею.
68. Люби, пока любить ты можешь.
69. Не брани меня, родная.
70. Не искушай меня без нужды.
71. Птичка.
72. Ты и Вы.
73. Улица, улица.

*Верстовский А.*

74. Вот мчится тройка удалая.
75. Два ворона.
76. Колокольчик.
77. Певец.
78. Старый муж.
79. Черная шаль.

*Глинка М.*

80. Адель.
81. Ах ты, душечка, красна девица.
82. Ах ты, ночь ли, ноченька!
83. Бедный певец.
84. Венецианская ночь.
85. Волей богов я знаю.
86. Вспомни, о Ирена.
87. Голос с того света.
88. Горько, горько мне, красной девице.
89. Дедушка! — девицы раз мне говорили.
90. Дубрава шумит.

91. Если вдруг среди радостей.
92. Жаворонок.
93. Желание.
94. Забуду ль я.
95. К Молли.
96. Как в вольных просторах.
97. Как сладко с тобою мне быть.
98. Куда ни взгляну.
99. Моя арфа.
100. Не говори: любовь пройдет.
101. Не искушай меня без нужды
102. Не называй ее небесной.
103. Не пой, красавица, при мне.
104. Не требуй песен от певца.
105. Ночной смотр.
106. Ночь осенняя.
107. Скоро узы Гименея.
108. Смертный час настал неожиданный.
109. О, Дафна моя прекрасная.
110. Один лишь миг.
111. Память сердца.
112. Победитель.
113. Рыцарский романс.
114. Скажи, зачем явилась ты.
115. Тоска мне больно сердце жмет.
116. Разочарование.
117. Только узнал я тебя.
118. Утешение.
119. Финский залив.
120. Что, красотка молодая.
121. Я в волшебном сновиденье.
122. Я здесь, Инезилья.
123. Я люблю, ты мне твердила.
124. Я помню чудное мгновенье.

*Даргомыжский А.*

125. Без ума, без разума.
126. В крови горит огонь желанья.
127. В минуту жизни трудную.
128. В разлуке.
129. Влюблен я, дева-красота.
130. И скучно, и грустно.

131. Каюсь, дядя, чёрт попутал.
132. Лихорадушка.
133. Мне грустно.
134. Не называй ее небесной.
135. Ночной зефир.
136. Не скажу никому.
137. Оделась туманами.
138. Старый капрал.
139. Титулярный советник.
140. Тучки небесные.
141. Ты и Вы.
142. Червяк.
143. Шестнадцать лет.
144. Я Вас любил.

*Калинников В.*

145. Был старый король.
146. Звезды ясные.
147. Когда жизнь гнетут и страданья, и муки.
148. Колокола.
149. Молитва.
150. На старом кургане.
151. Не спрашивай, зачем.

*Левина З.*

152. На озере.
153. Оплачу тоску.
154. Родник.

*Дунаевский И.*

155. Весна идет!
156. Воспоминание.
157. Заздравная.
158. Звать любовь не надо.
159. Колыбельная.
160. Лунный вальс.
161. Молчание.
162. Спи, мой мальчик.

*Бабаджанян А.*

163. А любовь жива.
164. Ария-вокализ.

165. Благодарю тебя.
166. Верни мне музыку.
167. Воспоминание.
168. Зимняя любовь.
169. Люблю тебя!
170. Не спеши.
171. Ноктюрн.
172. Ночная серенада.
173. Песня первой любви.
174. Твои следы.

*Хренников Т.*

175. Баллада.
176. Березка.
177. Давным-давно.
178. Зимняя дорога.
179. Не пой, красавица.
180. Я здесь, Инезилья.

*Петров А.*

181. Мадригал.
182. Моей душе покоя нет.
183. Ноктюрн.

*Таривердиев М.*

184. Благодарю.
185. Вечерело.
186. Вода.
187. Запомни этот миг.
188. Листья.
189. Над пашней сумерки не резки.
190. Ностальгия по настоящему.
191. Окна.
192. Старинный романс.
193. Я думала, что ты мне враг.
194. Я лицо твое стал забывать.

*Каччини Дж.*

195. Мадригал «Амарилис».

*Страделла А.*

196. “Pieta, Signore” («Прости мне, Господи»).

*Скарлатти Д.*

197. Ария “Qual farfaletta amante” («Как мотылек влюбленный»).

*Керубини Л.*

198. Аве Мария.

*Гайдн Й.*

199. Все пела птичка меж ветвей.

200. Канцонетта.

201. Лесная сказка.

202. Мы дружим с музыкой.

203. Одна хожу я в поле.

204. Старый добрый клавесин.

205. Твоим цветущим берегам.

*Моцарт В.-А.*

206. Ах, если б я сказать посмела.

207. Величие души.

208. Дафна, ты моя отрада.

209. Достойный путь.

210. Жил-был на свете мальчик.

211. К радости.

212. К Хлое.

213. Когда Луиза сжигала письма своего неверного возлюбленного.

214. Маленькая пряха.

215. Не поклоняюсь я фортуне.

216. О цитра ты моя.

217. Песнь о свободе.

218. Предостережение.

219. Приход весны.

220. Тайна.

221. Тайная любовь.

222. Тоска по весне.

223. Умиротворение.

224. Фиалка.

*Бетховен Л. ван*

225. Аделаида.

226. Люблю тебя.

227. Прощание.

228. Молли.

229. Радость страдания.

230. Счастье дружбы.

231. Сурок.

*Мендельсон Ф.*

232. Зюлейка.

233. На крыльях песни.

*Россини Дж.*

234. Неаполитанская тарантелла.

*Бизе Ж.*

235. Аве Мария.

236. Апрельская песня.

237. Ночь.

238. Покинутая.

239. Утренняя серенада.

*Массне Ж.*

240. Элегия.

*Сибелиус Я.*

241. Алмазы на снегу.

242. Возвратилась девушка с прогулки.

243. Черные розы.

*Гершвин Дж.*

244. "Come to the Moon" («Приди на луну»).

245. "Idle Dreams" («Праздные мечты»).

246. "On My Mind the Whole Night Long" («Всю ночь напролет у меня в голове»).

247. "So Am I" («Я тоже»).

248. "Scandal Walk" («Скандалная прогулка»).

249. "The Man I Love" («Любимый мой»).

250. "When You Want 'Em, You Can't Get 'Em" («Когда вы хотите, вы не можете это получить»).



ПРИЛОЖЕНИЕ 5

**ИГРА НЕСКОЛЬКИХ ПАРТИЙ ОДНОВРЕМЕННО**

Такое умение необходимо прежде всего для практической работы с певцами. Концертмейстер должен сыграть на фортепиано вокальную партию (партии) с целью дать общее представление вокалисту о произведении, его специфических выразительных особенностях. При этом пианист должен уметь грамотно скомпоновать фактуру, убрать те звуковые сочетания, которые невозможно сыграть одновременно со всеми партиями, с максимально малым художественным ущербом.

*Чайковский П.*

1. Ариозо Мазепы («Мгновенно сердце молодое») (из оперы «Мазепа»).
2. Ариозо Мазепы («О, Мария...») (из оперы «Мазепа»).
3. Ария Марии («Вам любы песни, милые подружки») (из оперы «Мазепа»).

*Аренский А.*

4. Ариозо Рафаэля («Свободы мгновенью я рад несказанно») (из оперы «Рафаэль»).
5. Песня Певца за сценой (из оперы «Рафаэль»).
6. Колыбельная Дамаянти («Из юдоли стенаний и слез») (из оперы «Наль и Дамаянти»).
7. Рассказ Дамаянти («Мне снилось, как будто играла») (из оперы «Наль и Дамаянти»).

*Танеев С.*

8. Ангел.
9. Блаженных снов ушла звезда.



10. Бьется сердце беспокойное.
11. В дымке-невидимке.
12. Голос в лесу.
13. Зимний путь.
14. К ней.
15. Когда, кружась.
16. Рождение арфы.
17. Колыбельная песня.
18. Луна на небе голубом.
19. Маска.
20. Менуэт.
21. Мое сердце — родник.
22. Музыка.
23. Ноктюрн.
24. Рождение арфы.
25. Сталактиты.

*Направник Э.*

26. Романс Дубровского («Итак, все кончено») (из оперы «Дубровский»).
27. Колыбельная песня Адели («Успокойся, дорогой!») (из оперы «Гарольд»).

*Шапорин Ю.*

28. В моей глуши однообразной.
29. В тиши и мраке таинственной ночи.
30. Весеннею дымкой покрылись поля.
31. Воспоминание.
32. Дробись, дробись, волна ночная.
33. День вечереет, ночь близка.
34. Дым от костра.
35. Заклинание.
36. Еще томлюсь тоской желанья.
37. Медлительной чредой.
38. Нет, не тебя так пылко я люблю.
39. О чем ты воешь, ветер ночной?
40. Под небом голубым.
41. Расставание.

*Шебакин В.*

42. Адели.
43. Арион.
44. Горные вершины.

45. Дума матери.
46. Есть в осени первоначальной.
47. Еще люблю.
48. Из-под таинственной холодной полумаски.
49. Слышу ли голос твой.
50. Пора, мой друг, пора.
51. Поэзия.
52. Пью за здоровье Мери.
53. На восходе солнца.
54. Ты обо мне в слезах не вспоминай.
55. Чудный град.
56. Я жить хочу!
57. Я здесь, Инезилья.

*Молчанов К.*

58. Романс Женьки («Жди меня») (из оперы «Зори здесь тихие»).

*Дунаевский И.*

59. Ариозо Ирины («Какой чудесный день!») (из оперетты «Сын клоуна»).
60. Ариозо Стеллы («Янко, вновь, как прежде») (из оперетты «Вольный ветер»).
61. Ариозо Тони («Над Приморской улицей») (из оперетты «Белая акация»).
62. Ария Клементины («Стелла! Я была такой, как ты») (из оперетты «Вольный ветер»).
63. Песенка Пепиты («Чертову дюжину детишек») (из оперетты «Вольный ветер»).
64. Романс Ирины («А сердце не хочет понять») (из оперетты «Сын клоуна»).
65. Песня Максима («Я жду тебя всегда») (из оперетты «Сын клоуна»).
66. Романс Николая («Еще туманом город весь окутан») (из оперетты «Золотая долина»).

*Глюк К.-В.*

67. Ария Орфея (“Chiamo il mio ben così”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).
68. Ария Орфея (“Cerco il mio ben così”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).
69. Ария Орфея (“Piango il mio ben così”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).

70. Ария Орфея (“Che faro’ senza Euridice”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).

71. Ария Орфея (“Addio, addio, o miei sospiri”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).

72. Ария Орфея (“Deh, placatevi con me”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).

73. Ария Орфея (“Men tiranne”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).

74. Ария Эвридики (“Mille pene, ombre moleste”) (из оперы «Орфей и Эвридика»).

*Вивальди А.*

75. Ария Странника (“Armatae face”) (из оратории «Триумф Юдифи»).

76. Ария “Vieni, vieni o mio diletto” (из оперы «Оттон на вилле»).

77. Пассакалия “Piango, gemo”.

78. Ария “Un certo non so che” (из оперы «Арсильда — королева Понта»).

79. Ария “Sposa son disprezzata” (из оперы «Баязет»).

*Перголези Дж.*

80. Ария “Per queste amare lacrime” («За слезы эти горькие»).

81. Ария “Se tu m’ami” («Если любишь»).

82. Ария “Tre giorni son che Nina” («Три дня прошло, а Нина»).

83. Ария Серпины (“Stizzoso mio stizzoso”) (из оперы «Служанка-госпожа»).

*Скарлатти А.*

84. Ария “Sento nel core” («Нет мне покоя»).

85. Ария “O cessate di piagarmi” («Перестаньте сердце ранить»).

86. Ария “Gia il sole dal Gange” («Светило дневное»).

87. Ария “Spesso vibra” («Стрелы Амура»).

88. Ария “Le violette” («Фиалки»).

*Чимароза Д.*

89. Ария Горацио “Se pietà nel cor serbat” (из оперы «Горации и Куриации»).

90. Ария Джеронимо (“Udite, tutti udite”) (из оперы «Тайный брак»).

91. Ария Фидалмы (“E rero che in cosa”) (из оперы «Тайный брак»).

92. Ария Каролины (“Perdonate signore mio!») (из оперы «Тайный брак»).

*Гендель Г.-Ф.*

93. Ария Альмиры “Lascia ch’io pianga” (из оперы «Ринальдо»).

94. Ария Клеопатры (“Piangero la sorte mia”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

95. Ария Клеопатры (“Tu la mia stella sei”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

96. Ария Клеопатры (“Non disperar”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

97. Ария Клеопатры (“V’adoro pupille”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

98. Ария Клеопатры (“Se pietà di me non senti”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

99. Ария Клеопатры (“Da tempeste il legno infranto”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

100. Ария Секста (“Svegliatevi nel core”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

101. Ария Корнелии (“Priva son d’ogni conforto”) (из оперы «Юлий Цезарь в Египте»).

102. Ария Морганы (“Tornami a vagheggiar”) (из оперы «Альчина»).

103. Ария Оттона (“Tanti affanni”) (из оперы «Оттон»).

104. Ария Роделинды (“Mio caro bene”) (из оперы «Родединда»).

105. Ария Самсона (“Total eclipse”) (из оратории «Самсон»).

106. Ария “Dignare” (из кантаты “Dettingen Te Deum”).

107. Ария “Son come navicella” (из кантаты “Lungi dal mio bel nume”).

108. Речитатив и ария Ксеркса (“Ombra mai fu”) (из оперы «Ксеркс»).

*Моцарт В.-А.*

109. Alleluia (из мотета “Exsultate, jubilate”).

110. Ария (“Et incarnatus est”) (из Большой мессы c-moll).

111. Ария Деспины (“In uomini in soldati”) (из оперы «Так поступают все»).

112. Ария Зарастро (“O Isis und Osiris”) (из оперы «Волшебная флейта»).

113. Речитатив и ария Констанцы (“Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele... Traurigkeit ward mir zum Lose”) (из оперы «Похищение из сераля»).

114. Ария Констанцы (“Martern aller Arten”) (из оперы «Похищение из сераля»).

115. Ария Блонды (“Welche Wonne, welche Lust”) (из оперы «Похищение из сераля»).

116. Рондо мадемуазель Зильберкланг (“Bester Jüngling! Mit Entzuecken”) (из оперы «Директор театра»).

*Беллини В.*

117. Дуэт Нормы и Адальджизы (“Mira, o Norma”) (из оперы «Норма»).

118. Ария и кабалетта Эльвиры (“Qui la voce sua soave”) (из оперы «Пуритане»).

*Григ Э.*

119. Арфа.
120. Березка.
121. Брусника.
122. В челне.
123. Вы, песни, к весне летите!
124. Горе матери.
125. Дочь мельника.
126. Карие глаза.
127. Колыбельная.
128. Кроясь в сумрак туч свинцовых.
129. Лесная песня.
130. Летний вечер.
131. Осенняя буря.
132. Осенью.
133. Первая встреча.
134. Песня охотника.
135. Светла любовь души моей.
136. Сердце поэта.
137. Сирота.
138. Сны.
139. Сон.
140. Среди черники.
141. Старая песня.
142. У моря.
143. Утренняя роса.
144. Цветы говорят.
145. Что мне сказать?

*Лист Ф.*

146. Альпийский охотник.
147. Безмолвен будь.
148. В волнах прекрасных Рейна.
149. В любви все чудных чар полно.
150. В реке цветок лилеи.
151. Всюду тишина и покой.
152. Вы мне дайте сном забыться.
153. Высокая любовь.
154. Гори, солнца луч!
155. Дитя, будь я царем.
156. Дневные звуки замолкают.
157. Дочь рыбака.

158. Жанна д'Арк на костре.
159. Жемчужина.
160. Женские слезы.
161. Звал я смерть к себе вначале.
162. Как в воздухе гулок, как радостен звон.
163. Как утро, ты прекрасна.
164. Как дух Лауры.
165. Как жизнь нам спасти.
166. Когда я сплю.
167. Король жил в Фуле когда-то.
168. Кто горечь злой нужды вкусил.
169. Лейся, лейся, взор лазурный.
170. Лорелея.
171. Люби, люби, пока дано любить.
172. Люблю тебя.
173. Мальчик-рыбак.
174. Мертвый соловей.
175. Могущество музыки.
176. Напев мой, лети.
177. О, море в час ночной.
178. Один в горах пустынных.
179. Он так любил.
180. Песнь Миньоны.
181. Приди, о приди ко мне.
182. Радость и горе.
183. Сонет Петрарки («Не забвенны день и час тот»).
184. Сонет Петрарки («Нет мне покоя»).
185. Сонет Петрарки («Она пришла, как светлое виденье»).
186. Тайна любви.
187. Фиалки.

*Россини Дж.*

188. Альпийская пастушка.
189. Жалоба арагонца.
190. Обещание.
191. Одиночество.
192. Отъезд.
193. Пиршество.
194. Приглашение.
195. Прогулка в гондоле.
196. Упрек.

197. Флорентийская цветочница.

198. Ария Семирамиды (“Bel raggio lusinghier”) (из оперы «Семирамида»).

*Доницетти Г.*

199. Аве Мария.

200. Застольная песня.

201. Измена.

202. Речитатив и каватина Линды (“O luce di quest’ anima”) (из оперы «Линда ди Шамуни»).

203. Романс Неморино (“Una furtiva lagrima”) (из оперы «Любовный напиток»).

204. Сцена и ария Лючии (“Ardon gli incensi”) (из оперы «Лючия ди Ламмермур»).

205. Ария Тонио (“Ah, mes amis... Pour mon âme”) (из оперы «Дочь полка»).

206. Каватина Норины (“Quel guardo il cavaliere”) (из оперы «Дон Паскуале»).

*Каталани А.*

207. Ария Валли (“Ebben? Ne andrò lontana”) (из оперы «Валли»).

*Леонкавалло Р.*

208. Рассвет.

*Пуччини Дж.*

209. Ария Анжелики (“Senza mamma”) (из оперы «Сестра Анжелика»).

*Вагнер Р.*

210. Молитва Елизаветы (“Allmacht’ge Jungfrau”) (из оперы «Тангейзер»).

211. Романс Вольфрама (“Wie Todesahnung, Dammrung deckt die Lande”) (из оперы «Тангейзер»).

*Гуно Ш.*

212. Ария Маргариты (с жемчугом) (“Les grands seigneurs”) (из оперы «Фауст»).

213. Баллада Маргариты о Фульском короле (“Il était un roi de Thulé”) (из оперы «Фауст»).

214. Куплеты Зибеля (“Faites lui mes aveux”) (из оперы «Фауст»).

215. Каватина Ромео (“L’amour! L’amour! Ah! lève-toi, soleil”) (из оперы «Ромео и Джульетта»).

*Массне Ж.*

216. Ариозо Вертера (“Pourquoi me reveiller?”).  
217. Ария Шарлотты (“Va! Laisse couler mes larmes”) (из оперы «Вертер»).
218. Ария Манон (“Allons, il le faut!.. Adieu, notre petite table”).  
219. Гавот Манон (“Obéissons quand leur voix appelle”).  
220. Грезы де Грие (“Instant charmant... En fermant les yeux”) (из оперы «Манон»).

*Бизе Ж.*

221. Каватина Лейлы (“Me voilà seule dans la nuit”) (из оперы «Искатели жемчуга»).
222. Романс Надира (“Je crois entendre encore”) (из оперы «Искатели жемчуга»).
223. Серенада Смита (“Partout des cris de joie”) (из оперы «Пертская красавица»).

*Сен-Санс К.*

224. Аве Мария.  
225. Песня опиума.

*Равель М.*

226. Застольная песня.  
227. Испанская песня.  
228. Итальянская песня.  
229. Романтическая песня.

*Мейербер Дж.*

230. Каватина Пажа (“Nobles seigneurs, salut!”) (из оперы «Гугеноты»).
231. Ария Диноры с тенью (“Ombre légère”) (из оперы «Динора»).

*Векерлен Ж.*

232. Лилетта.  
233. Нанетта.  
234. Песня бабочки.  
235. Пастушка-резвущка.  
236. Приди поскорее, весна.

*Шоссон Э.*

237. Время сирени.  
238. Очарование.



*Штраус И.*

239. Ария Адели (“Наhahaha!”) (из оперетты «Летучая мышь»).

240. Куплеты Адели (“Mein Herr Marquis, ein Mann wie Sie”) (из оперетты «Летучая мышь»).

241. Ария Адели (“Spiel’ ich die Unschuld vom Lande”) (из оперетты «Летучая мышь»).

*Оффенбах Ж.*

242. Куплеты Олимпии (“Les oiseaux dans la charmille”) (из оперы «Сказки Гофмана»).

243. Баркарола (“Belle nuit, ô nuit d’amour”) (из оперы «Сказки Гофмана»).

*Кальман И.*

244. Выходная ария Сильвы (“Heia, heia, in den Bergen ist mein Heimatland”).

245. Дуэт Сильвы и Эдвина (“Heller Jubel, Händedrücke... Weißt du es noch?”) (из оперетты «Сильва»).

246. Ария Нинон (“Wenn Paris bei Nacht erstrahlt im hellen Lichterglanz”) (из оперетты «Фиалка Монмартра»).

247. Ария Мистера Икс (“Es ist noch Zeit... Wieder hinaus ins strahlende Licht”) (из оперетты «Принцесса цирка»).

*Легар Ф.*

248. Песня Ганны о Виле (“Nun lasst uns aber wie daheim”) (из оперетты «Веселая вдова»).

249. Вторая ария Су-Чёнга (“Dein ist mein ganzes Herz”) (из оперетты «Страна улыбок»).

*Лекок Ш.*

250. Болеро Микаэлы (“Un soir Perez le capitaine”) (из оперетты «Сердце и рука»).



ПРИЛОЖЕНИЕ 6

**РОМАНСЫ П. И. ЧАЙКОВСКОГО И С. В. РАХМАНИНОВА**

| 2-й семестр                                 |   |
|---|---|
| П. И. Чайковский                            | С. В. Рахманинов                                |
| Бабушка и внучек                            | Апрель! Вешний праздничный день                 |
| Весна («Травка зеленеет, солнышко блестит») | Здесь хорошо                                    |
| Весна («Уж тает снег, бегут ручьи»)         | Молитва (на стихи А. Плещеева (из Гёте))        |
| Детская песенка                             | Молитва (на стихи К. Р. (Константина Романова)) |
| За окном в тени мелькает                    | Островок  |
| Зима  | Полюбила я на печаль свою                       |
| Зимний вечер                                | Пора!   |
| Кукушка                                     | Проходит все                                    |
| Легенда                                     | Сон (на слова А. Плещеева (из Гейне))           |
| Мой садик                                   | Утро  |

| 3-й семестр                    |                                |
|--------------------------------|--------------------------------|
| П. И. Чайковский               | С. В. Рахманинов               |
| Вчерашняя ночь                 | Вчера мы встретились           |
| Колыбельная песнь в бурю       | Дитя! Как цветок, ты прекрасна |
| Мой гений, мой ангел, мой друг | Мы отдохнем                    |
| На сон грядущий                | Она, как полдень, хороша       |
| Нам звезды кроткие сияли       | О нет, молю, не уходи          |
| Осень                          | О, не грусти                   |
| Пускай зима                    | Пред иконой                    |
| Слеза дрожит                   | Сирень                         |
| Уж гасли в комнатах огни       | Сумерки                        |
| Я Вам не нравлюсь              | Ты помнишь ли вечер            |

| 4-й семестр                       |                       |
|-----------------------------------|-----------------------|
| П. И. Чайковский                  | С. В. Рахманинов      |
| Горними тихо летела душа небесами | Есть много звуков     |
| Забить так скоро                  | К детям               |
| И больно, и сладко                | Ночь печальна         |
| Колыбельная песня                 | Они отвечали          |
| Лишь ты один                      | Покинем, милая        |
| На нивы желтые                    | Речная лилея          |
| Ни слова, о друг мой              | У врат обители святой |
| Ночи безумные                     | У моего окна          |
| О, спой же ту песню               | Уж ты, нива моя       |
| Он так меня любил                 | Фонтан                |

| 5-й семестр                        |                         |
|------------------------------------|-------------------------|
| П. И. Чайковский                   | С. В. Рахманинов        |
| Ночь («Меркнет слабый свет свечи») | В душе у каждого из нас |
| О, если б знали Вы                 | Все хочет петь          |
| Отчего?                            | Два прощания (диалог)   |
| Первое свидание                    | К ней                   |
| Песня Земфиры                      | Мелодия                 |
| Песнь цыганки                      | Музыка                  |
| Подвиг                             | Пощады я молю           |
| Прости                             | Сей день, я помню       |
| Простые слова                      | Я был у ней             |
| Разочарование                      | Я опять одинок          |

| 6-й семестр                |  |
|----------------------------|--|
| П. И. Чайковский           | С. В. Рахманинов                       |
| Скажи, о чем в тени ветвей | В моей душе                            |
| Слезы                      | Воскрешение Лазаря                     |
| Смерть                     | Из Евангелия от Иоанна                 |
| Снова, как прежде, один    | Не пой, красавица, при мне             |
| Средь шумного бала         | Ночь                                   |
| Страшная минута            | Отрывок из Мюссе                       |
| То было раннею весной      | Письмо к Станиславскому от Рахманинова |
| Усни, печальный друг       | Ты знал его                            |
| Флорентийская песня        | Христос воскрес!..                     |
| Я сначала тебя не любила   | Я не пророк                            |

| 7-й семестр        |                        |
|--------------------|------------------------|
| П. И. Чайковский   | С. В. Рахманинов       |
| В эту лунную ночь  | Арион                  |
| День ли царит      | Ау!                    |
| Кабы знала я       | Буря                   |
| Канарейка          | В молчаньи ночи тайной |
| Корольки           | Весенние воды          |
| Не спрашивай       | Ветер перелетный       |
| О, если б ты могла | Вокализ                |
| Примирение         | Все отнял у меня       |
| Растворил я окно   | Как мне больно         |
| Серенада Дон Жуана | Я жду тебя             |

| 8-й семестр                                |                            |
|--|----------------------------|
| П. И. Чайковский                           | С. В. Рахманинов           |
| Благословляю вас, леса                     | Давно ль, мой друг         |
| Закатилось солнце                          | Диссонанс                  |
| Мы сидели с тобой                          | Какое счастье...           |
| Ночь («Отчего я люблю тебя, светлая ночь») | Крысолов                   |
| Соловей                                    | Маргаритки                 |
| Средь мрачных дней                         | Не верь мне, друг          |
| Уноси мое сердце                           | Не может быть              |
| Хотел бы единое слово                      | Ночью в саду у меня        |
| Я ли в поле да не травушка была            | Сон (на слова Ф. Сологуба) |
| Я тебе ничего не скажу                     | Эти летние ночи            |



ПРИЛОЖЕНИЕ 7

**ПРОГРАММА ГОСУДАРСТВЕННОГО ЭКЗАМЕНА  
«ВЫСТУПЛЕНИЕ В КАЧЕСТВЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА»**

В таблице представлены варианты вокальных циклов и клавиров для исполнения в качестве итоговой аттестационной программы. В некоторых случаях, ввиду небольшого объема, указаны два вокальных цикла в пределах одной программы.

| 10-й семестр   |   |   |
|--|---|---|
| базовый уровень  | повышенный уровень  | высокий уровень   |
| 1. Василенко С. «Маорийские песни» на слова К. Бальмонта.                      | 1. Гаврилин В. «Русская тетрадь».   | 1. Гречанинов А. Драматическая поэма.   |
| 2. Десятников Л. Пять стихотворений Тютчева для сопрано и фортепиано.          | 2. Гаврилин В. «Времена года».  | 2. Губайдулина С. «Фацилия», вокальный цикл на слова М. Пришвина.                                   |
| 3. Кабалевский Д. «Десять сонетов Шекспира».                                   | 3. Гаврилин В. «Немецкая тетрадь».  | 3. Денисов Э. «Твой облик милый» для голоса и фортепиано на стихи Александра Пушкина (в 10 частях). |
| 4. Прокофьев С. «Гадкий утенок», сказка Г. Х. Андерсена.                       | 4. Гречанинов А. «Цветы зла» на слова Ш. Бодлера.                                     | 4. Метнер Н. Соната-вокализ.  |
| 5. Прокофьев С. Пять стихотворений А. Ахматовой.                               | 5. Денисов Э. «Веселый час» на стихи русских поэтов XVIII века (в 5 частях).          | 5. Метнер Н. Сюита-вокализ.   |
| 6. Римский-Корсаков Н. «У моря», «Поэту».                                      | 6. Десятников Л. «Любовь и жизнь поэта» на стихи Даниила Хармса и Николая Олейникова. | 6. Мусоргский М. «Песни и пляски смерти». «Без солнца».   |
| 7. Свиридов Г. Вокальный цикл на стихи Р. Бёрнса.                              | 7. Ипполитов-Иванов М. «Пять японских стихотворений», «Четыре провансальские песни».  | 7. Рахманинов С. Романсы ор. 26.  |
| 8. Свиридов Г. Вокальная поэма «Петербург» на стихи А. Блока.                  | 8. Мусоргский М. «Детская».   | 8. Рахманинов С. Романсы ор. 34.  |
| 9. Свиридов Г. Вокальная поэма «Памяти Сергея Есенина».                        | 9. Мясковский Н. «Размышления», семь романсов на слова Е. Баратынского.               | 9. Рахманинов С. Романсы ор. 38 на слова поэтов-символистов.  |
| 10. Свиридов Г. Вокальный цикл «У меня отец — крестьянин» на стихи С. Есенина. | 10. Мясковский Н. «Предчувствия», шесть романсов на слова З. Гиппиус.                 | 10. Шостакович Д. Сюита на слова Микеланджело Буонарроти.   |

**10-й семестр**

| базовый уровень   | повышенный уровень   | высокий уровень   |
|---|--|---|
| 11. Свиридов Г. Вокальная поэма «Страна отцов» на стихи А. Исаакяна.  | 11. Мясковский Н. «Венок поблекший», восемь романсов на слова А. Дельвига.     | 11. Щедрин Р. Вокальный цикл «Век мой, зверь мой!» на слова О. Мандельштама.  |
| 12. Слонимский С. Шесть романсов на слова А. Ахматовой.   | 12. Свиридов Г. Вокальная поэма «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина.         | 12. Хиндемит П. Жизнь Девы Марии на слова Р. Рильке (вторая редакция).        |
| 13. Слонимский С. «Весна пришла» на слова японских поэтов и из японской народной поэзии.  | 13. Седелников Г. 12 прелюдий для голоса и фортепиано. на стихи В. Хлебникова. | 13. Шимановский К. «Песни безумного муэдзина» на стихи Я. Ивашкевича.         |
| 14. Таривердиев М. «Аква-рели» (пять романсов на стихи средневековых японских поэтов); Вокальный цикл на стихи Владимира Маяковского. | 14. Слонимский С. Десять стихотворений А. Ахматовой.                           | 14. Штраус Р. Песни op. 56 на слова И. Гёте, К. Хенкеля, К. Мейера, Г. Гейне. |
| 15. Шебалин В. Пять отрывков из Сафо. Перевод Вяч. Иванова. op. 3. Четыре отрывка из Сафо. Перевод Вяч. Иванова. op. 32.              | 15. Чайковский П. Романсы op. 73 на слова Д. Ратгауза.                         | 15. Штраус Р. Песни op. 67 на слова У. Шекспира и И. Гёте.                    |
| 16. Шостакович Д. «Испанские песни».  | 16. Шостакович Д. «Из еврейской народной поэзии».                              | 16. Штраус Р. Песни op. 68 на слова К. Брентано.                              |
| 17. Шостакович Д. Шесть романсов на слова японских поэтов.  | 17. Барток Б. Пять песен Op. 15 и Пять песен на стихи Эндре Ади Op. 16.        | 17. Яначек Л. «Дневник исчезнувшего» по поэме Озефа Калды.                    |
| 18. Бетховен Л. ван. «К далекой возлюбленной».  | 18. Бриттен Б. «Семь сонетов Микеланджело».                                    | 18. Перголеззи Дж. «Служанка-госпожа».  |
| 19. Дворжак А. «Песни любви».   | 19. Вагнер Р. «Пять песен на стихи Матильды Везендонн».                        | 19. Моцарт В.-А. «Бастьен и Бастьена».  |
| 20. Шоссон Э. «Поэма о любви».  | 20. Дворжак А. «Цыганские мелодии».  | 20. Моцарт В.-А. «Аполлон и Гиацинт».   |
| 21. Шоссон Э. Семь мелодий op. 2.   | 21. Малер Г. «Маленький барабанщик».   | 21. «Митридат, царь Понтийский».  |
|   | 22. Малер Г. «Песни об умерших детях».   | 22. Ж. Оффенбах. «Муж за дверью».   |
|   | 23. Пуленк Ф. «Озорные песни» на анонимные тексты поэтов XVII века.            | 23. И. Штраус. «Летучая мышь».  |
|   | 24. Шуберт Ф. «Зимний путь».   | 24. И. Кальман. «Сильва».   |
|   | 25. Шуберт Ф. «Прекрасная мельничиха».   |   |
|   | 26. Шуман Р. «Любовь и жизнь женщины».   |   |
|   | 27. Шуман Р. «Любовь поэта».   |   |



## КЛАВИРЫ

В процессе освоения клавира преподаватель должен рассказать содержание произведения, раскрыть драматургию, взаимодействие персонажей. Студент же должен последовательно:

- исполнить всю оркестровую часть фортепианной транскрипции клавира;
- соединить в своем исполнении фортепианную партию и партии солистов, пропевая со словами поочередно партии в вокальных ансамблях;
- исполняя отдельно от фортепианной фактуры (а затем вместе с ней, используя метод редукции) хоровые эпизоды, сравнивая партитуру с фортепианным переложением и корректируя ее в случае необходимости.

### **Перечень клавиров, обязательных для освоения в процессе обучения по дисциплине «Концертмейстерский класс»**

1. Моцарт В.-А. «Свадьба Фигаро» (1-й семестр).
2. Моцарт В.-А. «Дон Жуан» (2-й семестр).
3. Верди Дж. «Травиата» (2-й год обучения).
4. Глинка С. «Жизнь за царя» (3-й год обучения).
5. Чайковский П. «Евгений Онегин» (4-й год обучения).
6. Чайковский П. «Лебединое озеро» (4-й год обучения).

### **Рекомендованный перечень клавиров**

1. Гендель Г.-Ф. «Юлий Цезарь в Египте».
2. Моцарт В.-А. «Волшебная флейта».
3. Беллини В. «Норма».
4. Беллини В. «Сомнамбула».

5. Доницетти Г. «Лючия ди Ламмермур».
6. Россини Дж. «Севильский цирюльник».
7. Верди Дж. «Риголетто».
8. Верди Дж. «Трубалур».
9. Верди Дж. «Аида».
10. Глинка М. «Руслан и Людмила».
11. Даргомыжский А. «Русалка».
12. Бородин А. «Князь Игорь».
13. Мусоргский М. «Борис Годунов».
14. Мусоргский М. «Хованщина».
15. Римский-Корсаков Н. «Снегурочка».
16. Римский-Корсаков Н. «Садко».
17. Римский-Корсаков Н. «Царская невеста».
18. Чайковский П. «Пиковая дама».
19. Чайковский П. «Иоланта».
20. Чайковский П. «Щелкунчик».
21. Чайковский П. «Спящая красавица».





*ПРИЛОЖЕНИЕ 9*

## **КОНЦЕРТЫ**

Освоение оркестровой партии на фортепиано концертов проводится как самостоятельная работа ассистентов-стажеров. Рекомендуется проходить за год обучения 10–15 концертов различного уровня сложности. В качестве формы контроля возможно исполнение 1–2 концертов по выбору преподавателя.

### **Концерты для фортепиано (клавира) с оркестром следующих композиторов**

Бах И.-С., Гайдн Й., Моцарт В.-А., Бетховен Л. ван, Шопен Ф., Шуман Р., Лист Ф., Мендельсон Ф.; Чайковский П., Рахманинов С., Прокофьев С., Шостакович Д.

### **Концерты для скрипки с оркестром следующих композиторов**

Бах И.-С., Гайдн Й., Моцарт В.-А., Мендельсон Ф., Сибелиус Я., Берлиоз Ш.; Чайковский П., Глазунов А., Прокофьев С., Шостакович Д.

### **Концерты для виолончели с оркестром следующих композиторов**

Бах К.-Ф.-Э., Гайдн Й., Шуман Р., Сен-Санс К.; Чайковский П. («Вариации на тему рококо»), Прокофьев С., Шостакович Д.

### **Концерты для голоса с оркестром следующих композиторов**

Глиэр Р.



### ПРИМЕРНЫЕ ПРОГРАММЫ АССИСТЕНТОВ-СТАЖЕРОВ

В качестве полугодовых концертов можно использовать тематические программы, вокальные и инструментальные циклы, исполнять клавиры опер, оперетт и балетов. Предлагаем несколько вариантов таких программ.

#### **Вариант 1. Песни и романсы на определенную сюжетную линию**

*Шуберт Ф.*

1. Зулейка (Was bedeutet die Bewegung).
2. Зулейка (Ach, um deine feuchten Schwingen).

*Шуман Р.*

3. Зулейка.
4. Песня Зулейки.

*Мендельсон Ф.*

5. Зюлейка.

*Шуберт Ф.*

6. К Миньоне.
7. Миньона.
8. Миньона и арфист.

*Шуман Р.*

9. Миньона.

*Лист Ф.*

10. Песнь Миньоны.

11. Нет, только тот, кто знал (на текст песни Миньоны И. Гёте).

**Вариант 2. Романсы на стихи А. С. Пушкина**

1. Метнер Н. Роза.
2. Метнер Н. Зимний вечер.
3. Метнер Н. Муза.
4. Метнер Н. Арион.
5. Рахманинов С. Муза.
6. Рахманинов С. Арион.
7. Рахманинов С. Не пой, красавица, при мне.
8. Рахманинов С. Буря.
9. Глазунов А. Сновидение.
10. Глазунов А. Нереида.
11. Прокофьев С. В твою светлицу.
12. Шостакович Д. Прощание.
13. Шапорин Ю. Заклинание.

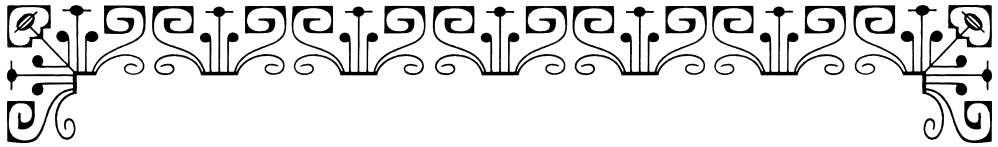
**Вариант 3. Романсы на стихи М. Ю. Лермонтова**

1. Балакирев М. Сон.
2. Римский-Корсаков Н. Когда волнуется желтеющая нива.
3. Рубинштейн А. Желание.
4. Рахманинов С. У врат обители святой.
5. Гречанинов А. Колыбельная.
6. Метнер Н. Молитва.
7. Мясковский Н. К портрету.
8. Шебалин В. Из-под таинственной холодной полумаски.
9. Шапорин Ю. Дробись, дробись, волна ночная.
10. Хачатурян А. Романс Нины из музыки к драме «Маскарад».
11. Свиридов Г. Они любили друг друга.

**Вариант 4. Вокальные циклы современных композиторов**

1. Денисов Э. Две песни на стихи Ивана Бунина.
2. Десятников Л. Три песни на стихи Тао Юаньмина.
3. Десятников Л. Три песни на стихи Джона Чиауди.
4. Калицкий М. Два романса на стихи Анны Ахматовой.

В качестве программы государственной итоговой аттестации ассистенту-стажеру необходимо исполнить вокальный цикл зарубежного или отечественного композитора XIX–XXI веков и клавир (оперный, балетный или из репертуара классической оперетты).



## ПОДБОР ПО СЛУХУ

### 1. Народные песни

1. Ай, во поле липонька.
2. Ах вы, сени, мои сени.
3. Ах ты, душечка.
4. Ах ты, степь широкая.
5. Ах, Настасья.
6. В деревне было Ольховке.
7. В низенькой светелке (Пряха).
8. Валенки.
9. Вдоль по Питерской.
10. Вдоль по улице метелица метет.
11. Вечерний звон.
12. Вечор ко мне, девице.
13. Вижу чудное приволье.
14. Виноград в саду цветет.
15. Вниз по Волге-реке.
16. Во поле береза стояла.
17. Волга-реченька.
18. Вот мчится тройка почтовая.
19. Дубинушка.
20. Живет моя отрада.
21. Заиграй, моя волынка.
22. Зачем тебя я, милый мой, узнала.
23. Здравствуй, гостья зима.
24. Из-за острова на стрежень.
25. Исходила младёшенька.
26. Кабы Волга-матушка.
27. Как по лугу, лугу.

28. Как по морю.
29. Калинушка с малинушкой.
30. Коробейники.
31. Лучинушка.
32. Матушка, что во поле пыльно.
33. Над полями да над чистыми.
34. Не будите меня, молоду.
35. Не корите меня, не браните.
36. Ничто в полюшке не колышется.
37. Ноченька.
38. Однозвучно гремит колокольчик.
39. Окрасился месяц багрянцем.
40. Песня ямщика (Заложу я тройку борзых).
41. По диким степям Забайкалья.
42. Помню, я еще молодухой была.
43. Славное море, священный Байкал.
44. Тонкая рябина.
45. Степь да степь кругом.
46. У меня ль во садочке.
47. Уж ты, поле мое.
48. Утес.
49. Что ты жадно глядишь на дорогу.
50. Я на горку шла.

## 2. Детский репертуар

1. Гладков Г. А может быть ворона.
2. Гладков Г. Баю-баюшки-баю.
3. Дунаевский И. Спой нам, ветер (из кинофильма «Дети капитана Гранта»).
4. Кабалевский Д. Первый класс.
5. Калинин В. Тень-тень.
6. Книппер Л. Полюшко-поле.
7. Крылатов Е. Крылатые качели.
8. Левина З. Неваляшки.
9. Матвеев М. Прививка.
10. Островский А. Пусть всегда будет солнце!
11. Парцхаладзе М. Мамина песенка.
12. Паулс Р. Кашалот.
13. Попатенко Т. Котенок и щенок.
14. Раухвергер М. Бычок и ежик.
15. Савельев Б. Если добрый ты (из мультфильма «День рождения кота Леопольда»).

16. Саульский Ю. Черный кот.
17. Семеняко Ю. Ручеек.
18. Спадавеккиа А. Добрый жук.
19. Старокадомский М. Любитель-рыболов.
20. Филиппенко А. Веселый музыкант.
21. Чичков Ю. Песенка про жирафа.
22. Чичков Ю. Из чего же, из чего же?
23. Шаинский В. Антошка.
24. Шаинский В. Белые кораблики.
25. Шаинский В. Взрослые и дети.
26. Шаинский В. Все мы делим пополам.
27. Шаинский В. Облака.
28. Шаинский В. Пропала собака.
29. Шаинский В. Чунга-Чанга.
30. Шаинский В. Улыбка (из мультфильма «Крошка Енот»).

### 3. Неаполитанские песни

*Валенте Н. и Тальяферри Э.*

1. Passione (Страсть).

*Денца Л.*

2. Funiculm funiculà (Фуникулёр).

*Канино Э.*

3. O surdato 'nnammurato (Влюбленный солдат).

*Каполонго Дж.*

4. Campagnò (Селянка).

*Капуа Э.*

5. Canzona bella (Прекрая песня).

6. Ll'urdema canzona mia (Моя последняя песня).

7. Maria Mari (О, Мари!).

8. 'O sole mio (Мое солнышко!).

*Коста М.*

9. Serenata napulitana (Неаполитанская серенада).

*Коттро Т.*

10. La Sorrentina (Соррентина).

11. Lo zoccolaro (Цокколаро).

12. Margherita (Маргерита).
13. 'Santa Lucia (Санта Лючия).

*Куртис Э.*

14. Santa re'me (Пой мне).
15. Non ti scordar di me (Мне не забыть тебя).
16. Ti voglio tanto bene (Я так тебя люблю).
17. Torna a Surriento (Вернись в Сорренто).
18. Tu sa nun chiagne (Не плачь!).
19. Voce 'e note (Ночная песня).

*Лева Э.*

20. 'E spingule frangese (Французские булавки).

*Марио Э.*

21. Canzona appassiuata (Страсть).

*Тости Ф.*

22. A vucchella (Ротик).
23. Ideale (Идеал).
24. La Serenata (Серенада).
25. Marechiare (Марекьяро).

*Фальво Р.*

26. Dicitencello vuje (Скажите, девушки).

*Фассоне В.*

27. Ncopp'a ll'onna (На волне).

*Фрустачи П.*

28. Varca napulitana (Неаполитанская лодка).

*Чьоффи Дж.*

29. Che malaspina! (Какое мучение!).
30. 'Na sera 'e maggio (Майский вечер).

#### **4. Эстрадный репертуар**

*Бабаджанян А.*

1. А любовь жива.
2. А любовь одна.
3. Аллея любви.

4. Ария-вокализ.
5. Благодарю тебя.
6. Будь со мной.
7. В нежданный час.
8. Верни мне музыку.
9. Воскресение.
10. Воспоминание.
11. Зимняя любовь.
12. Люблю тебя!
13. Не спеши.
14. Ноктюрн.
15. Ночная серенада.
16. Песня первой любви.
17. Твои следы.

*Пахмутова А.*

18. Беловежская пуца.
19. До свиданья, Москва.
20. Как молоды мы были.
21. Мелодия.
22. Надежда.
23. Трус не играет в хоккей.

*Соловьёв-Седой В.*

24. Пора в путь-дорогу.
25. Подмосковные вечера.
26. Соловьи.
27. Услышь меня, хорошая.

*Тухманов Д.*

28. День Победы.
29. Из вагантов.
30. Как прекрасен этот мир.





## ПЕРЕЧЕНЬ ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

### Библиография

1. *Аберт, Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. ст., коммент. К. К. Саквы. — 2-е изд. — М. : Музыка, 1987. — Ч. 1, кн. 1 (1756–1774). — 544 с.*
2. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. — Харьков : Изд-во Харьков. обл. управления культуры, 1993. — 60 с.
3. *Алексеев, А. Д. Жизнь музыканта // А. Б. Гольденвейзер. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / под ред. Д. Д. Благого. — М. : Советский композитор, 1969. — С. 7–32.*
4. *Алексеев, А. Д. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма / под ред. А. Николаева. — М. : Музгиз, 1948. — Вып. 2. — 314 с.*
5. *Алексеев, А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. — М. : Музыка, 1991. — 104 с.*
6. *Алумян, С. Вспоминают ученики // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев ; общ. ред. М. М. Яковлев. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 179–187.*
7. *Аносов, Н. Практическое руководство по чтению симфонических партитур. — М. ; Л. : Музгиз, 1951. — Ч. 1. — 310 с.*
8. *Антонова, Ю. П. О специфике преподавания специального фортепиано незрячим обучающимся в вузе [Электронный ресурс] / Ю. П. Антонова, В. В. Калицкий // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». — 2016. — № 2. — С. 131–141. — Режим доступа: [http://mpgu.pf/wp-content/uploads/2014/10/Music-Art\\_13-2016.pdf](http://mpgu.pf/wp-content/uploads/2014/10/Music-Art_13-2016.pdf) (дата обращения: 01.05.2018).*
9. *Архипова, И. Вспоминают друзья, коллеги, родные // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев ; общ. ред. М. М. Яковлев. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 121–122.*
10. *Асафьев, Б. Путеводитель по концертам: словарь наиболее необходимых терминов и понятий. — 2-е изд. — М. : Сов. композитор, 1978. — 200 с.*
11. *Бадура-Скода, Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода ; пер. с нем. А. Гальперина ; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. — М. : Музыка, 1972. — 373 с.*
12. *Баренбойм, Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : в 2 т. — Л. : Музыка, 1957–1962.*

13. *Безуглая, Г.* Концертмейстер балета: музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром : учеб. пособие. — СПб. : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. — 220 с.
14. *Безуглая, Г.* Концертмейстер балета: подготовка к репетиционной и концертной работе : учеб.-метод. пособие для студентов пед. фак. — СПб. : Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2002. — 48 с.
15. *Бекар (Г. Коган). Н. Дорлиак и С. Рихтер* // Советская музыка. — 1957. — № 5.
16. *Благой, Д.* Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. — 1973. — № 10. — С. 58–62.
17. *Богданов-Березовский, В. М.* Статьи. Воспоминания. Письма. — М. : Советский композитор, 1978. — 304 с.
18. *Бугославский, С. А.* Принципы и методы киномузыки // Музыка и кино (На кино-музыкальном фронте. Принципы и методы кино-музыки. Опыт кино-музыкальной композиции) / С. А. Бугославский, В. Л. Мессман. — М. : Кинопечать (Кино-издательство РСФСР), 1926. — С. 45–82.
19. В классе Гольденвейзера / сост. Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер. — М. : Музыка, 1986. — 214 с.
20. *Вагнер, Р.* Моя жизнь: мемуары : в 4 т. — СПб. : Грядущий День, 1911. — Т. 4. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. — 554 с.
21. Вечер песни (Духовская и Бихтер) // Театр и музыка. — 1923. — № 37. — С. 1186.
22. *Вишневецкая, Г. Галина* [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://profilib.net/chtenie/85183/galina-vishnevskaya-galina-76.php> (дата обращения: 01.05.2018).
23. *Вицинский, А. В.* Психологический анализ процесса работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением // Известия АПН РСФСР. — 1950. — № 25. — С. 171–215.
24. *Владимиров, Л.* Камерный вечер Н. Дорлиак и С. Рихтера // Советская музыка. — 1952. — № 12.
25. *Волков, С.* Свидетельство. Воспоминания Дмитрия Шостаковича. Ч. 1 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://modernproblems.org.ru/memo/148-shostakovich1.html?start=6> (дата обращения: 01.05.2018).
26. Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. / сост., ред., предисл., комм. и указ. З. Апетян. — 5-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988.
27. Воспоминания о Шуберте / сост. Ю. Хохлов. — М. : Музыка, 1964. — 412 с.
28. *Гальперин, И.* Вспоминают друзья, коллеги, родные // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев ; под общ. ред. М. М. Яковлева. — М. : Советский композитор, 1983. — С. 120–121.
29. Георгий Свиридов в воспоминаниях современников / ред. А. В. Петров. — М. : Молодая гвардия, 2006. — 763 с.
30. *Гинзбург, Л.* О работе над музыкальным произведением. — 4-е изд., доп. — М. : Музыка, 1981. — 143 с.
31. *Глинка, М. И.* Записки / подгот. и предисл. А. С. Розанов. — М. : Музыка, 1988. — С. 185.
32. *Глинка, М. И.* Опыт написания сценариума [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-565.html> (дата обращения: 01.05.2018).
33. *Голубев, П. В.* Советы молодым педагогам-вокалистам. — М. : Гос. муз. изд-во, 1956. — 104 с.
34. *Гольденвейзер, А. Б.* Воспоминания. — М. : Дека-ВС, 2009. — 560 с.
35. *Гольденвейзер, А. Б.* Концерт лауреатов // Известия. — 1937, 24 октября.
36. *Гольденвейзер, А. Б.* Концерты Жака Тибо // Известия. — 1936, 5 апреля.
37. *Гольденвейзер, А. Б.* О конкурсе и лауреатах // Известия. — 1937, 24 октября.

38. *Гольденвейзер, А. Б.* Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. — М. : Музыка, 1965. — Вып. 1. — С. 35–71.
39. *Готлиб, А.* Основы ансамблевой техники. — М. : Музыка, 1971. — 96 с.
40. *Григ, Э.* Роберт Шуман // Избранные статьи и письма / под ред. О. Левашёвой. — М. : Музыка, 1966. — С. 154–156.
41. *Грубер, Р. И.* История музыкальной культуры. — М. ; Л. : Музгиз, 1941. — Т. 1. Ч. 2. С древнейших времен до конца XVI века. — 514 с.
42. *Гуренко, Е. Г.* Исполнительское искусство: методологические проблемы : учеб. пособие. — Новосибирск : Изд-во НГК, 1985. — 88 с.
43. Д. Шостакович. Статьи и материалы / сост., ред. Г. Шнеерсон. — М. : Советский композитор, 1976. — 336 с.
44. Д. Шостакович о времени и о себе. 1926–1975 / сост., предисл. М. Яковлева. — М. : Советский композитор, 1980. — 376 с.
45. *Даргомыжский, А. С.* Автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. Н. Финдейзен. — СПб. : Государственная академическая филармония, 1922. — 182 с.
46. *Долгачёва, Л.* Талант быть вторым // Советская культура. — 1989, 23 сентября.
47. *Должанский, А.* Краткий музыкальный словарь. — 4-е изд. — Л. : Музыка, 1964. — 519 с.
48. *Дорлиак, Н. Л.* Предисловие // Фишер-Дискауд Д. По следам песен Шуберта (фрагменты) / Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 9 / сост., ред., комм. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. — М. : Музыка, 1981. — С. 169–234.
49. Дьяков Абрам Борисович [Электронный ресурс] // официальный сайт Московской консерватории. — Режим доступа: <http://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8939> (дата обращения: 01.05.2018).
50. *Ержемский, Г.* Психология дирижирования: некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижера с музыкальным коллективом. — М. : Музыка, 1988. — 80 с.
51. *Жак-Далькроз, Э.* Ритм, его воспитательное значение для жизни и для искусства: 6 лекций. — 2-е изд. — М. : Театр и искусство, 1922. — 120 с.
52. *Живов, Л. М.* О музыканте и человеке. Страницы памяти // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. — 2-е изд. — М. : Музыка, 2015. — С. 279.
53. *Живов, Л. М.* Романсы Глинки // Советская музыка. — 1954. — № 1.
54. Из дневника Павла Болотова за 1789 // Асафьев Б., Дружинин А. и др. Музыка и музыкальный быт старой России: материалы и исследования. — Л. : Academia, 1927. — Т. 1. — С. 201–212.
55. *Имханицкий, М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2014. — 231 с.
56. Интернет-ресурс BRL: Braille Through Remote Learning [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.brl.org/index.html>.
57. Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера. Вып. 1–7 / отв. ред.-сост. В. Н. Чачава. — СПб. : Композитор, 2003–2007.
58. *Калицкий, В. В.* Ансамблевое исполнительство как социокультурный феномен // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2015. — № 4. — С. 81–83.
59. *Калицкий, В. В.* Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ) : дис. ... канд. философ. наук : 24.00.01 «Теория и история культуры». — М., 2014. — 164 с.

60. *Калицкий, В. В.* Дисциплина «Концертмейстерский класс» в образовательных программах европейских стран и США: вопросы становления и современного состояния [Электронный ресурс] // «Педагогика искусства». — 2018. — № 2. — С. 111–116. — Режим доступа: <http://www.art-education.ru/pedagogika-iskusstva-39> (дата обращения: 15.05.2018).
61. *Калицкий, В. В.* Исполнительское искусство концертмейстера: методологические принципы подготовки пианиста-ансамблиста // Обсерватория культуры. — 2017. — Т. 14. — № 6. — С. 686–693.
62. *Калицкий, В. В.* История, теория и методология концертмейстерского искусства : учеб.-метод. пособие. — М. : Спутник+, 2016. — 179 с.
63. *Калицкий, В. В.* История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс» // Вестник кафедры ЮНЕСКО Музыкальное искусство и образование. — 2017. — № 2. — С. 99–113.
64. *Калицкий, В. В.* Методологические аспекты работы пианиста-концертмейстера с фортепианными транскрипциями симфонических произведений // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 11. — С. 81–83.
65. *Калицкий, В. В.* Методологические основы практической работы пианиста-концертмейстера // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 10. — Ч. 1. — С. 74–77.
66. *Калицкий, В. В.* О преподавании дисциплины «Концертмейстерский класс» в высших учебных заведениях // Искусство и образование. — 2017. — № 5. — С. 54–62.
67. *Калицкий, В. В.* О работе концертмейстера в классе сольного пения // Искусство и образование. — 2018. — № 3. — С. 42–49.
68. *Калицкий, В. В.* О работе концертмейстера в музыкальном театре (проблемы практики) // Художественное образование и наука. — 2017. — № 4. — С. 96–100.
69. *Калицкий, В. В.* Об эстетической природе музыкального ансамбля // Дискуссия. — 2015. — № 2. — С. 34–40.
70. *Калицкий, В. В.* Режиссерские функции в творчестве пианиста-концертмейстера [Электронный ресурс] // Культура и искусство. — 2018. — № 5. — С. 79–86. — Режим доступа: [http://e-notabene.ru/pki/article\\_25869.html](http://e-notabene.ru/pki/article_25869.html) (дата обращения: 15.05.2018).
71. *Калицкий, В. В.* Формирование профессиональных умений пианиста-концертмейстера // Искусство и образование. — 2018. — № 2. — С. 131–139.
72. *Калицкий, В. В.* Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // Обсерватория культуры. — 2016. — Т. 13. — № 4. — С. 480–484.
73. *Калицкий, В. В.* Штрихи как базовый исполнительский элемент работы пианиста-концертмейстера в составе инструментального ансамбля // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12. — Ч. 1. — С. 88–91.
74. *Калицкий, В. В.* Эволюция структуры специальности пианиста-концертмейстера // Музыка и время. — 2018. — № 2. — С. 23–26.
75. *Канкарович, А.* На концерте Н. Дорлиак и С. Рихтера // Советская музыка. — 1949. — № 5.
76. *Камоева, М. К.* О музыканте и человеке. Страницы памяти // Григорий Гинзбург. Статьи. Материалы. Воспоминания / ред.-сост. Л. Г. Гинзбург. — 2-е изд. — М. : Музыка, 2015. — С. 282–285.

77. *Касымов, А.* Композитор за роялем // *Вечерняя Уфа*. — 1974, 10 июня.
78. *Келнер, Д.* Верное наставление в сочинении генерал-баса, причем избегая всех излишеств и околичностей, предлагаются здесь весьма ясно и подробно все новоизобретенные способы, посредством которых каждый чрез краткое время все принадлежащее для сей науки с успехом понять может, в пользу и употребление не токмо упражняющихся в генерал-басе, но и всех играющих на инструментах и желающих обучиться пению и основательному познанию музыки / пер. Н. Зубрилова. — М. : Университетская типография В. Окорокова, 1791. — 98 с.
79. *Коган, Г. М.* Вопросы пианизма. — М. : Советский композитор, 1968. — 460 с.
80. *Коган, Г. М.* О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. — М. : Сов. композитор, 1961. — 193 с.
81. *Коган, Г. М.* Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // *Советская музыка*. — 1975. — № 11. — С. 93–95.
82. Комментарии к пластинкам из комплекта записей «Дмитрий Шостакович-пианист». М10-39073-80 (4 пластинки). — М. : Мелодия, 1976.
83. *Коннов, В. П.* Песни Гуго Вольфа. — М. : Музыка, 1988. — 96 с.
84. *Кочнев, Ю.* Музыкальное произведение и интерпретация // *Советская музыка*. — 1969. — № 12. — С. 56–60.
85. *Крючков, Н.* Искусство аккомпанемента как предмет обучения. — СПб. : Лань ; Планета музыки, 2017. — 112 с.
86. *Кубанцева, Е. И.* Концертмейстерский класс : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. — М. : Академия, 2002. — 192 с.
87. *Кюи, Ц.* Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. ст. и прим. И. Л. Гусина. — М. : Музгиз, 1957. — 222 с.
88. *Ладыгин, Л. А.* О музыкальном содержании учебных форм танца : метод. пособие. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1994. — 144 с.
89. *Ладыгин, Л. А.* Теоретические основы исполнительской практики концертмейстера балета : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.09 «Теория и история искусства». — М., 1990. — 21 с.
90. *Лебензон, Л.* Из воспоминаний об учителе-друге // Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания. Избранные статьи и письма / под ред. Д. Д. Благого. — М. : Советский композитор, 1969. — С. 366–385.
91. *Левик, С. М.* Бихтер // *Советская музыка*. — 1959. — № 9. — С. 121–122.
92. *Левик, С.* Четверть века в оперном театре. — М. : Искусство, 1970. — 536 с.
93. *Левинсон, М.* Он был, прежде всего, человеком чести // *Наставник*: А. Б. Гольденвейзер глазами современников / под ред. Л. Тумаринсона. — М. : Серебряные нити, 2014. — С. 239–246.
94. *Лейтес, Р.* Песни Грига. — М. : Музыка, 1967. — 192 с.
95. *Лелейн, Г. С.* Клавикордная школа, или Краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейном, с немецкого на российский язык переведенное Императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при Императорском Московском Университете, на иждивении книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773. — М. : Московский университет, 1773. — 258 с.
96. *Лемешев, С. Я.* Из биографических записок. Статьи. Беседы. Письма. Воспоминания о С. Я. Лемешеве. — М. : Советский композитор, 1987. — 350 с.
97. *Леон, Ж.* Союз несравненного певца и несравненного пианиста // *L'Humanité*. — 1967. — 1967, 26 июля.
98. *Леонтьев, А. А.* Психология общения. — М. : Смысл, 1997. — 365 с.

99. Ленинградская консерватория в воспоминаниях / ред. Г. Г. Тигранов. — Л. : Государственное музыкальное издательство, 1962. — 415 с.
100. *Либерман, Е.* Творческая работа пианиста с авторским текстом. — М. : Музыка, 1988. — 234 с.
101. *Лузум, Н. Я.* Диалектика творческого взаимодействия солиста и концертмейстера в камерно-вокальном исполнительстве: на примере сочинений М. П. Мусоргского : науч.-метод. разработ. для преподавателей и студентов муз. вузов. — Н. Новгород : Изд-во ННГУ, 1992. — 137 с.
102. *Лятохин, Б.* Поэт Галина Вишневская, аккомпанирует М. Ростропович // Советская музыка. — 1961. — № 4. — С. 164–165.
103. Мария Вениаминовна Юдина. Статьи. Воспоминания. Материалы / под общ. ред. С. В. Аксюка. — М. : Советский композитор, 1978. — 416 с.
104. Марракешский договор для облегчения доступа слепых и лиц с нарушениями зрения или иными ограниченными способностями воспринимать печатную информацию к опубликованным произведениям [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.copyright.ru/library/megdunarodnie\\_akti/copyright/marrakeshskii\\_dogovor/](http://www.copyright.ru/library/megdunarodnie_akti/copyright/marrakeshskii_dogovor/).
105. Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики. Классики русской музыки и музыкальной критики об искусстве : учеб. пособие / сост., общ. ред., введ. и прим. А. С. Оголевец. — М. : Музгиз, 1956. — Т. 2. В. В. Стасов, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков. — 684 с.
106. *Мейер, К.* Шостакович: Жизнь. Творчество. Время [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://biography.wikireading.ru/182464> (дата обращения: 01.05.2018).
107. *Метнер, Н. К.* Воспоминания, статьи, материалы / сост.-ред. З. А. Апетян. — М. : Советский композитор, 1981. — 351 с.
108. *Мильштейн, Я. И.* К. Н. Игумнов о Шопене // Советская музыка. — 1956. — № 10. — С. 52–53.
109. *Мирзоева, М. М.* А. Л. Доливо — певец и педагог // Вопросы вокальной педагогики. — М. : Музыка, 1984. — Вып. 7. — С. 8–32.
110. *Могилевская, Л. А.* За кулисами оперы: Записки концертмейстера. — М. : Музыка, 2010. — 288 с.
111. *Могильницкий, В. А.* Рихтер-ансамблист. — Челябинск : Изд-во Игоря Розина, 2012. — 96 с.
112. *Молчанова, Т. О.* З історії ансамблевого музикування : монографія. — Львів : Сполом, 2005. — 160 с.
113. *Молчанова, Т. О.* Инвариантность параметров совместного исполнения пианиста-концертмейстера и солиста // ГЭНЖ [Грузинский электронный научный журнал] : Музыкаведение и культурология. Тбилис. гос. консерватория им. Вано Сараджишвили. — 2013. — № 1 (9). — С. 104–108.
114. *Молчанова, Т. О.* Компендиум методологии профессии оперного концертмейстера // Музыкальный театр: история и современность. Научные труды Белорус. гос. академии музыки. — 2015. — Вып. 34. — С. 105–112.
115. *Молчанова, Т. О.* Концепция модернизации системы обучения в классе концертмейстерства и ее структурный алгоритм // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : науч.-аналит. и науч.-образоват. журнал. Нижегород. гос. консерватория (академия) им. М. Глинки. — 2013. — № 4 (30). — С. 46–51.
116. *Молчанова, Т. О.* Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика : монографія. — Львів : Ліга-прес, 2015. — 558 с.

117. *Молчанова, Т. О.* Пианисты-аккомпаниаторы, концертмейстеры, артисты камерного и фортепианного ансамбля : энциклопедия. — Львов : Сполом, 2015. — 636 с.
118. *Молчанова, Т. О.* Психологический компонент деятельности концертмейстера как важный фактор творческой продуктивности исполнительского тандема «солист-концертмейстер» // Музыкальная Армения : ежеквартальный, науч.-теорет., критико-публицистич. междунар. журнал. — 2014. — № 1 (46). — С. 81–86.
119. *Молчанова, Т. О.* Рациональность восприятия фортепианной фактуры клавира как инициальный фактор в работе концертмейстера // Искусство и культура. — 2014. — № 3 (15). — С. 39–47.
120. *Молчанова, Т. О.* Содержание и структура работы концертмейстера в классах оперно-симфонического и хорового дирижирования : сб. ст. / НАН Беларуси, Центр исследования белорусской культуры, языка и литературы. — 2014. — Вып. 16. — С. 112–117.
121. *Монсенжон, Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники / пер. с фр. О. Пичугин, Н. Бунтман. — М. : Классика-XX1, 2002. — 480 с.
122. *Мострас, К.* Ритмическая дисциплина скрипача. — М. ; Л. : Музгиз, 1951. — 304 с.
123. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973–1982.
124. *Мур, Дж.* Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. — М. : Радуга, 1987. — 428 с.
125. *Мусин, И. А.* Техника дирижирования. — Л. : Музыка, 1967. — 351 с.
126. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия. — М. : Музыка, 1972. — 358 с.
127. Одесская консерватория: славные имена, новые страницы / ред. колл.: Н. Огренич (гл. ред.), Е. Маркова (ред.-сост.), Л. Гинзбург. — Одесса : ООО «Гранд-Одесса», 1998. — 336 с.
128. Орфёнова Л. А. Интервью интернет-порталу operanews.ru [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.operanews.ru/13102002.html> (дата обращения: 16.03.2018).
129. *Петров, И.* Четверть века в Большом. Жизнь, творчество, размышления. — М. : Алгоритм, 2003. — 383 с.
130. *Повзун, Л. И.* Ансамблевое творчество пианиста-концертмейстера. — Одесса: Фотосинтетика, 2009. — 106 с.
131. *Покровский, Б. А.* Ступени профессии. — М. : Всероссийское театральное общество, 1984. — 344 с.
132. Постановление Правительства РФ от 8 августа 2013 г. № 678 «Об утверждении номенклатуры должностей педагогических работников организаций, осуществляющих образовательную деятельность, должностей руководителей образовательных организаций» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://base.garant.ru/70429490/> (дата обращения: 01.05.2018).
133. *Прокофьев, С.* Дневник : в 2 ч. — Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. — Ч. 1. — 815 с.
134. *Равчеева, Н. А.* Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)». — СПб., 2014. — 277 с.
135. *Рахманинов, С. В.* Сборник статей и материалов / под ред. Т. Э. Цытович. — М. ; Л. : Музгиз, 1947. — 269 с.

136. *Римский-Корсаков, Н. А.* Летопись моей музыкальной жизни. — 9-е изд. — М. : Музыка, 1982. — 440 с.
137. *Римский-Корсаков, Н. А.* Основы оркестровки. — М. : Музгиз, 1946. — 467 с.
138. С. В. Рахманинов и русская опера : сб. ст. / под ред. И. Ф. Бэлзы. — М. : Всероссийское театральное общество, 1947. — 199 с.
139. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / сост.: М. Г. Козлова, Н. Р. Яценко. — М. : Советский композитор, 1977. — 600 с.
140. *Савари, С.* Азбука аккомпанемента : учеб. пособие / ред. А. Я. Гросов. — Донецк : ООО «Юго-Восток, ЛТД», 2005. — 72 с.
141. Саламанская декларация о принципах, политике и практической деятельности в сфере образования лиц с особыми потребностями [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://perspektiva-inva.ru/protoc-rights/law/international/vw-504/>.
142. *Свиридов, Г. В.* Музыка как судьба. — М. : Молодая гвардия, 2002. — 540 с.
143. Сергей Прокофьев — Сергей Кусевицкий. Переписка 1910–1953 гг. / подгот. текста и комм. В. А. Юзефовича. — М. : Дека-ВС, 2011. — 534 с.
144. *Скрёбкова-Филатова, М. С.* Фактура в музыке. — М. : Музыка, 1985. — 285 с.
145. *Стасов, В. В.* Собрание статей о М. Мусоргском и его произведениях. — М. ; Л. : Музгиз, 1952. — 235 с.
146. *Ступель, А.* В мире камерной музыки. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1970. — 89 с.
147. Тапёр [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.belcanto.ru/taper.html> (дата обращения: 16.03.2018).
148. *Тарасов, Н. И.* Классический танец. Школа мужского исполнительства. — М. : Искусство, 1981. — 479 с.
149. Творческий путь Александра Мелик-Пашаева [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.bolshoi-theatre.ru/legends/aleksandr-melik-pashaev/articles/> (дата обращения: 01.05.2018).
150. *Тимохин, В.* Высокая гармония // Музыкальная жизнь. — 1977. — № 23.
151. *Туманов, А. Н.* Жизнь и творчество М. А. Олениной-д'Альгейм. «Она и музыка, и слово...». — М. : Музыка, 1995. — 394 с.
152. Федеральный закон от 29.12.2012 № 273-ФЗ «Об образовании в Российской Федерации» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://www.consultant.ru/document/cons\\_doc\\_LAW\\_140174/](http://www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_140174/).
153. *Федоровцев, С.* Концерт песни // Советская музыка. — 1952. — № 6.
154. *Фейнберг, С.* Пианизм как искусство. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1969. — 599 с.
155. *Фрид, С. Б.* А. С. Даргомыжский: краткий биографический очерк / с предисл. Цезаря Кюи. — СПб., 1913. — 60 с.
156. *Цагарелли, Ю. А.* Психология музыкально-исполнительской деятельности. — СПб. : Композитор, 2008. — 368 с.
157. *Хентова, С. М.* Молодые годы Шостаковича : в 2 кн. — Л. : Советский композитор, 1975.
158. *Хентова, С. М.* Ростропович. — СПб. : Культинформпресс, 1993. — 303 с.
159. *Хентова, С. М.* Шостакович-пианист. — Л. : Музыка, 1964. — 91 с.
160. *Цыганов, Д.* Полвека вместе // Советская музыка. — 1976, сентябрь. — № 9.
161. Чтение хорových партитур в концертмейстерском классе : метод. рекомендации по курсу «Концертмейстерский класс» для музыкальных вузов / сост. А. Мирошникова. — Киев : Министерство культуры Украинской ССР. Республ. метод. кабинет по учебным заведениям искусств и культуры, 1990. — 28 с.
162. *Шендерович, Е.* В концертмейстерском классе. Размышления педагога. — М. : Музыка, 1996. — 207 с.



163. *Шендерович, Е.* О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. — Л. : Музыка, 1972. — 48 с.
164. *Шендерович, Е.* Об искусстве аккомпанемента // Советская музыка. — 1969. — № 4. — С. 74–88.
165. *Шендерович, Е.* Памяти выдающихся аккомпаниаторов: из истории музыкальной культуры Петербурга-Петрограда-Ленинграда // Музыка и жизнь / сост., общ. ред. Л. Н. Раабен, А. Н. Сохор. — М. ; Л. : Сов. композитор, 1975. — Вып. 3. — С. 118–131.
166. *Шендерович, Е.* Полувековой юбилей профессии // Музыкальная жизнь. — 1983. — № 21. — С. 9.
167. *Шендерович, Е.* Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь: музыка и музыканты Ленинграда / общ. ред. А. Сохора. — Л. : Музыка, 1972. — С. 141–160.
168. *Шендерович, Е.* С певцом на концертной эстраде. — Иерусалим : Иерусалимский издат. центр, 1997. — 252 с.
169. *Шендерович, Е.* Фортепианная партия в вокальном цикле (о работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) // Музыкальное исполнительство : сб. ст. / сост., общ. ред. В. Ю. Григорьева, В. А. Натансона. — М. : Музыка, 1983. — Вып. 11. — С. 181–202.
170. *Шостакович, Д. Д.* Музыка, рожденная сегодня // Литературная газета. — 1968, 2 декабря.
171. *Штеллин, Я.* Музыка и балет в России XVIII века. — СПб. : Союз художников, 2002. — 320 с.
172. *Щедрин, Р.* Вспоминают ученики // Яков Флиер. Статьи. Воспоминания. Интервью / сост. Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев ; общ. ред. М. М. Яковлев. — М. : Сов. композитор, 1983. — С. 153.
173. Я — счастливый человек / интервью с Еленой Матусовской [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [https://www.mariinsky.ru/news1/2015/03/26\\_232march2](https://www.mariinsky.ru/news1/2015/03/26_232march2) (дата обращения: 01.05.2018).
174. *Яковенко, С.* Дитрих Фишер-Дискау — Святослав Рихтер // Советская музыка. — 1978. — № 3.
175. *Ярмолович, Л.* Принципы музыкального оформления урока классического танца / под ред. В. М. Богданова-Березовского. — 2-е изд. — Л. : Музыка, 1968. — 144 с.
176. *Betmudo, J.* Declaración de instrumentos musicales [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo\\_declaracion\\_1555.PDF](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF) (дата обращения: 16.03.2018).
177. *Cabezón, A.* Obras de musica para tecla, arpa y vihuela [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP68197-PMLP137700-Cabezón,\\_Antonio\\_de\\_-\\_Obras\\_de\\_musica\\_para\\_tecla\\_arpa\\_y\\_vihuela.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/42/IMSLP68197-PMLP137700-Cabezón,_Antonio_de_-_Obras_de_musica_para_tecla_arpa_y_vihuela.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).
178. *Fétis, J.-F.* Méthode élémentaire et abrégée d'harmonie et d'accompagnement. — Paris : À la Nouveauté, au Magasin de musique et d'instruments de Ph. Petit, succr. de P. Gaveaux, 1824. — 516 p.
179. *Fétis, J.-F.* Traité de l'accompagnement de la partition sur le piano ou l'orgue [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/d/db/IMSLP237569-PMLP384949-howtoplayfromsco00ftis.pdf> (дата обращения: 01.05.2018).
180. *Fischer-Dieskau, D.* Ansichten und Erinnerungen. — Stuttgart : Dt. Verl.-Anst., 1987. — 318 s.
181. *Manfredini, V.* Regole armoniche o sieno precetti ragionati per apprendere i principi della musica, il portamento della mano, e l'accompagnamento del basso sopra gli

- strumenti da tasto, come l'organo, il cembalo. — Venezia : Appresso Guglielmo Zerletti in merceria all'insegna della scienza, 1775. — 78 s.
182. *Mattheson, J.* Exemplarische Organisten-Probe Im Artikel vom General-Bass. Welche mittelst 24. leichter, und eben so viel etwas schwerer Exempel, aus allen Tönen, des Endes anzustellen ist, daß einer, der diese 48. Prob-Stücke Rein trifft, und das darinn Enthaltene wohl anbringt, sich vor andern rühmen möge: Er sey ein Meister im accompagniren. Alles zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf, nicht nur einiger Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern Aller Liebhaber der Music, Zuförderst derer, die der Haupt-Wissenschaft des Claviers, des General-Basses, und des geschickten, manierlichen Accompagnements fließig obliegen, Mit den nothwendigsten Erläuterungen und Anmerkungen, bey jedem Exempel, und mit einer ausführlichen, zur Probe dienenden Theoretischen Vorbereitung, uber verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten, versehen von Mattheson [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP45913-PMLP97908-Mattheson,\\_Johann,\\_Exemplarische\\_Organisten-Probe.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/1e/IMSLP45913-PMLP97908-Mattheson,_Johann,_Exemplarische_Organisten-Probe.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).
  183. *Musik-Lexikon* von Dr. Hugo Riemann. Fünfte vollständig umgearbeitete Auflage. — Leipzig : Max Besse's Verlag, 1900. — 1598 s.
  184. *Ortiz, D.* Search key: ortiztrattado de glosas [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/85/IMSLP58549-PMLP120083-ortiz.pdf> (дата обращения: 16.03.2018).
  185. *Reese, G.* Music in the Renaissance. — N. Y. : W. W. Norton & Co., 1954. — 644 p.
  186. *Sawyer, E.* Dance with Music: the World of the Ballet Musician. — Cambridge, N. Y. : Unix Press, 1986. — 384 p.
  187. *Terminorum musicae index septem linguis redactus.* — Budapest : Akademiai kiado ; Kassel, Basel, Tours, L. : Baerenreiter, 1978. — 805 p.
  188. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vol. / ed. by S. Sadie. — London, 1972–1980.
  189. *Tomás, S.* Arte de Tañer Fantasia [Электронный ресурс]. — Режим доступа: [http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa\\_Maria\\_Libro\\_Segundo.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/c6/IMSLP203248-PMLP343958-Santa_Maria_Libro_Segundo.pdf) (дата обращения: 16.03.2018).
  190. *Warren, G. W.* Classical Ballet Technique. — Florida : University of Southern Florida Press, 1989. — 395 p.

## Медиаисточники

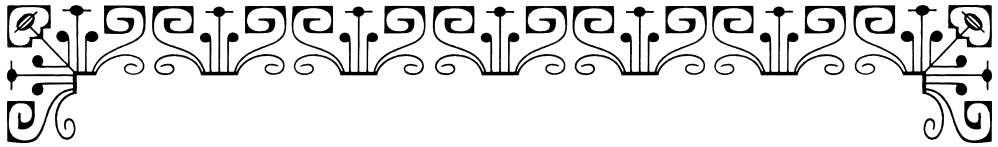
### Фильмография

1. *Маэстро коллабораторе из Большого.* Лия Могилевская / реж. Г. Бабушкин. — 2010.
2. *Рихтер непокоренный* : документальный фильм / реж. Б. Монсенжон. — 1998.
3. *Яков Флиер. Рыцарь романтизма* : документальный фильм / реж. Н. Тихонов. — 2007.

### Аудиотрансляции

1. Александр Бондурянский: «В ансамбле не бывает обязательного лидерства...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 12 июля 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14298-aleksandr-bonduryanskij-v-ansamble-ne-byvaet-obuyazatelnogo-liderstva> (дата обращения: 01.05.2018).
2. Александр Майкапар: «Вокалист нуждается в руководителе...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир

- 8 ноября 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315-> (дата обращения: 16.03.2018).
3. Всеволод Задерацкий: «Музыка ничего не значит, пока к ней не прикоснется исполнитель...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 6 июня 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14293-vsevolod-zaderatskij-muzyka-nichego-ne-znachit-poka-k-nej-ne-prikosnetsya-ispolnitel> (дата обращения: 01.05.2018).
  4. Дмитрий Вдовин: «Наша самая большая проблема в том, что нигде нет никакой стратегии...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 5 июля 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14297-dmitrij-vdovin-nasha-samaya-bolshaya-problema-v-tom-chto-nigde-net-nikakoj-strategii> (дата обращения: 05.06.2018).
  5. Дмитрий Вдовин: «Знания делают артиста глубже» [Электронный ресурс] // Я — концертмейстер / Радиостанция «Орфей». — Эфир 2 января 2018. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/ya-conc/25680-dmitrij-vdovin-znaniya-delayut-artista-glubzhe> (дата обращения: 01.05.2018).
  6. Екатерина Мечетина и Евгений Стембольский: «Концертмейстер должен уметь перевоплощаться...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 27 сентября 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14309-ekaterina-mechetina-i-evgenij-stembolskij-kontsertmejster-dolzhen-umet-perevoploshchatsya> (дата обращения: 01.05.2018).
  7. Елена Образцова: «Индивидуальность — главное, что есть в музыке» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 31 мая 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14292-elena-obraztsova-individualnost-glavnoe-chto-est-v-muzyke> (дата обращения: 01.05.2018).
  8. Зураб Соткилава: «Певец и концертмейстер — это одно целое...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 10 мая 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14289-zurab-sotkilava-pevets-i-kontsertmejster-eto-odno-tseloe> (дата обращения: 01.05.2018).
  9. Лия Могилевская: «Я любила аккомпанировать с детства...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 14 октября 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14312-liya-mogilevskaya-ya-lyubila-akkompanirovat-s-detstva> (дата обращения: 01.05.2018).
  10. Маквала Касрашвили: «После педагога по вокалу концертмейстер первый человек в жизни певца...» [Электронный ресурс] // Концертмейстер. Мастер концерта / Радиостанция «Орфей». — Эфир 14 июня 2013. — Режим доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14294-makvala-kasrashvili-posle-pedagoga-po-vokalu-kontsertmejster-pervyj-chelovek-v-zhizni-pevtsa> (дата обращения: 05.06.2018).



## СОДЕРЖАНИЕ

|  |     |
|--|-----|
| Введение .....   | 5   |
| <i>Раздел первый</i>   |     |
| <b>Общие методические положения преподавания дисциплины<br/>«Концертмейстерский класс»</b>   |     |
| 1.1. Структура дисциплины «Концертмейстерский класс» .....   | 7   |
| 1.2. Задачи концертмейстерской деятельности. Организация учебного<br>процесса дисциплины «Концертмейстерский класс» .....                                | 12  |
| <i>Раздел второй</i>   |     |
| <b>Специфические вопросы обучения студентов с особыми<br/>образовательными потребностями в рамках освоения дисциплины<br/>«Концертмейстерский класс»</b> |     |
| 2.1. Основные типологические аспекты преподавания в инклюзивном<br>концертмейстерском классе .....   | 25  |
| 2.2. Специфика работы со слабовидящими и незрячими<br>в концертмейстерском классе .....  | 31  |
| <i>Раздел третий</i>   |     |
| <b>Лекционно-практический курс дисциплины<br/>«Концертмейстерский класс»</b>   |     |
| <b>Модуль 1.</b> Концертмейстерское исполнительство: история, проблемы,<br>основные принципы ансамблевой работы .....                                    | 50  |
| Тема 1. Пианист-концертмейстер: эволюция представлений<br>о профессии и структуры специальности .....  | 50  |
| Тема 2. История концертмейстерского искусства .....  | 69  |
| Тема 3. Концертмейстерское искусство в России .....  | 88  |
| Тема 4. Современные теоретические и методические труды<br>в области концертмейстерского искусства .....  | 148 |
| Тема 5. Чтение с листа и транспонирование .....  | 158 |
| Тема 6. Подбор по слуху .....  | 162 |
| Тема 7. Специфика работы с клавиром .....  | 165 |

|  |     |
|--|-----|
| <b>Модуль 2. Работа пианиста-концертмейстера с музыкантами различных специальностей и в творческих коллективах</b> . . . . . | 199 |
| Тема 8. Общие принципы работы концертмейстера инструментальных классов . . . . .   | 199 |
| Тема 9. Специфика работы концертмейстера с исполнителями на струнно-смычковых инструментах . . . . .                         | 203 |
| Тема 10. Специфика работы концертмейстера с исполнителями на духовых инструментах . . . . .                                  | 208 |
| Тема 11. Специфика работы концертмейстера с исполнителями на народных инструментах . . . . .                                 | 213 |
| Тема 12. Специфика работы концертмейстера с вокалистами . . . . .  | 223 |
| Тема 13. Специфика работы концертмейстера с оперно-симфоническими и хоровыми дирижерами . . . . .                            | 233 |
| Тема 14. Практическая деятельность концертмейстера в оперной труппе . . . . .  | 242 |
| Тема 15. Практическая деятельность концертмейстера в балетной труппе . . . . .   | 252 |

## ПРИЛОЖЕНИЯ

|  |     |
|--|-----|
| Приложение 1. Примерные семестровые программы . . . . .  | 262 |
| Приложение 2. Коллоквиум . . . . .   | 267 |
| Приложение 3. Список произведений для самостоятельной подготовки . . . . .                           | 275 |
| Приложение 4. Чтение с листа и транспонирование . . . . .  | 288 |
| Приложение 5. Игра нескольких партий одновременно . . . . .  | 296 |
| Приложение 6. Романсы П. И. Чайковского и С. В. Рахманинова . . . . .                                | 306 |
| Приложение 7. Программа государственного экзамена «Выступление в качестве концертмейстера» . . . . . | 309 |
| Приложение 8. Клавиры . . . . .  | 311 |
| Приложение 9. Концерты . . . . .   | 313 |
| Приложение 10. Примерные программы ассистентов-стажеров . . . . .                                    | 314 |
| Приложение 11. Подбор по слуху . . . . .   | 316 |
| Перечень использованных источников . . . . .   | 321 |

*Виталий Валерьевич КАЛИЦКИЙ*  
**МЕТОДИКА ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ  
«КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКИЙ КЛАСС» В ВУЗЕ**

*Учебно-методическое пособие*

*Vitaly Valerievich KALITSKY*  
**METHODS OF TEACHING THE DISCIPLINE  
“ACCOMPANIMENT CLASS” IN A HIGH SCHOOL**  
*Methodical textbook*

**12+**

Ответственный редактор *С. Малахов*  
Корректоры *О. Смушко, Т. Никонова*

ЛР № 065466 от 21.10.97  
Гигиенический сертификат 78.01.10.953.П.1028  
от 14.04.2016 г., выдан ЦГСЭН в СПб

**Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**  
www.m-planet.ru; planmuz@lanbook.ru  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72

**Издательство «ЛАНЬ»**  
lan@lanbook.ru; www.lanbook.com  
196105, Санкт-Петербург, пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А.  
Тел./факс: (812) 336-25-09, 412-92-72.  
Бесплатный звонок по России: 8-800-700-40-71

**Книги Издательства «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»  
можно приобрести в оптовых книоторговых организациях:**

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГ. ООО «Лань-Трейд».** 196105, Санкт-Петербург,  
пр. Ю. Гагарина, д. 1, лит. А тел./факс: (812) 412-54-93,  
тел.: (812) 412-85-78, (812) 412-14-45, 412-85-82, 412-85-91;  
trade@lanbook.ru; www.lanpbl.spb.ru/price.htm

**МОСКВА. ООО «Лань-Пресс».** 109387, Москва, ул. Летняя, д. 6,  
тел.: (499) 178-65-85; lanpress@lanbook.ru

**КРАСНОДАР. ООО «Лань-Юг»**  
350901, Краснодар, ул. Жлобы, 1/1, тел.: (861) 274-10-35;  
lankrd98@mail.ru

Подписано в печать 14.04.19.  
Бумага офсетная. Гарнитура Обыкновенная.  
Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печать офсетная.  
Усл. п. л. 27,3. Тираж 100 экз.

Заказ № .

Отпечатано в полном соответствии с качеством  
предоставленного оригинал-макета.  
в ПАО «Т8 Издательские Технологии».  
109316, г. Москва, Волгоградский пр., д. 42, к. 5.

**«Издательство  
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ  
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ  
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ  
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

**МУЗЫКА**

**Приглашаем к сотрудничеству  
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются  
и не возвращаются*

**НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ**  
Издательский отдел  
РФ, 196105, Санкт-Петербург,  
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.  
**(812) 336-25-09, 412-92-72**

**ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА**  
[www.lanpbl.spb.ru/price.htm](http://www.lanpbl.spb.ru/price.htm);  
E-mail: [lan@lanbook.ru](mailto:lan@lanbook.ru);  
[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru);  
E-mail: [planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)

**«Издательство  
ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»**



**ПРЕДЛАГАЕТ  
УЧЕБНУЮ ЛИТЕРАТУРУ  
ДЛЯ ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ  
ПО НАПРАВЛЕНИЮ**

**КУЛЬТУРА  
И  
МЕНЕДЖМЕНТ**

**Приглашаем к сотрудничеству  
авторов и издательства**

*Рукописи не рецензируются  
и не возвращаются*

**НАШИ АДРЕСА И ТЕЛЕФОНЫ**  
Издательский отдел  
РФ, 196105, Санкт-Петербург,  
пр. Юрия Гагарина, д. 1, лит. А.  
**(812) 336-25-09, 412-92-72**

**ЭЛЕКТРОННЫЕ АДРЕСА**  
[www.lanpbl.spb.ru/price.htm](http://www.lanpbl.spb.ru/price.htm);  
E-mail: [lan@lanbook.ru](mailto:lan@lanbook.ru);  
[www.m-planet.ru](http://www.m-planet.ru);  
E-mail: [planmuz@lanbook.ru](mailto:planmuz@lanbook.ru)