

В.В. КАЛИЦКИЙ

**ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ
и МЕТОДОЛОГИЯ
КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО
ИСКУССТВА**

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ



Москва 2016

УДК 781.66(075)

ББК 85.310,713р

К 17

Калицкий В.В.

К 17

История, теория и методология концерт-
мейстерского искусства: Учебно-методичес-
кое пособие. – М.: Издательство «Спутник +»,
2016. – 179 с.

ISBN 978-5-9973-4040-7

УДК 7781.66(075)

ББК 85.310,713р

ISBN 978-5-9973-4040-7

© Калицкий В.В., 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор»	5
Глава 1. История концертмейстерского искусства	14
1.1. История развития концертмейстерского искусства за рубежом	14
1.2. Концертмейстерское искусство в России	51
1.3. Формирование и развитие профессии оперного концертмейстера	84
1.4. История появления и развития клавираусцуга (клавира)	90
1.5 История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс»	97
Глава 2. Теоретико-методологические основы деятельности концертмейстера	111
2.1. Философско-эстетические основания концертмейстерства как ансамблевого искусства	111
2.2. Анализ теоретических и методических трудов в области концертмейстерского искусства	116
2.3. Базовые методологические принципы деятельности концертмейстера	125
2.4. Методологические аспекты психологической работы концертмейстера	139
Глава 3. Актуальные проблемы деятельности вокального концертмейстера	146
3.1. Методические аспекты концертмейстерской работы в области академического пения	146
3.2. Специфика работы концертмейстера в оперном театре	152
Библиография	167

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебно-методическое пособие посвящено проблемам истории, теории и методологии концертмейстерского искусства и представляет собой попытку систематизировать, проанализировать и обобщить материал на данную тематику, а также изложить авторскую позицию по данной проблематике. В пособии приводятся сведения из различных отечественных и зарубежных (в большинстве своём не переведённых на русский язык) источников.

Первая глава – «История концертмейстерского искусства» – раскрывает во многом неизвестные страницы формирования концертмейстерства как отдельной профессии, прослеживая данный процесс в общеисторическом и культурном контексте с древнейших времён до наших дней. Во второй главе – «Теоретико-методологические основы деятельности концертмейстера» – анализируются фундаментальные предпосылки формирования концертмейстерской деятельности как ансамблевой формы музицирования, производится анализ теоретической и методической литературы по проблеме, изучаются психологические аспекты концертмейстерской деятельности. В третьей главе – «Актуальные проблемы деятельности вокального концертмейстера» – автор сосредотачивает внимание, главным образом, на специфике концертмейстерской работы с вокалистами, но в дальнейшем планирует охватить и другие исполнительские специальности. Также отдельное исследование планируется посвятить практической деятельности концертмейстера (исполнительские задачи концертмейстера, чтение нотного текста с листа, транспонирование, импровизация, фактурная трансформация, подбор по слуху и т. д.).

Пособие адресовано студентам высших учебных заведений, ассистентам-стажёрам, аспирантам, обучающимся по направлению подготовки «Фортепиано», а также смежным специальностям.

Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор»

Концертмейстер, аккомпаниатор... В музыковедческой литературе вопрос о значении этих понятий рассматривался не один раз. Исследователи вопросов теории и практики исполнительского искусства обращали внимание на терминологическую специфику данных понятий, но определённого ответа на него 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. несёт в себе прикладную функцию помощника. Концертмейстер, в отличие от аккомпаниатора, по их мнению, обладает более широким спектром действия. Отметим, что некоторые авторы 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 колледжа и ВУЗах с инструменталистами (струнниками, духовиками, ударниками, народниками) и т. д. относится к педагогическим работникам и называется однозначно – «концертмейстер». Об «аккомпаниаторе» – ни слова¹.

Схожая ситуация характерна для европейского и североамериканского сегмента, в которых распространилось несколько примерно равноправных терминов: капелмейстер, *Hilfskapellmeister*, *Begleiter*, *coach* (более широкое понятие, подразумевающие не только непосредственно музыкальную работу, но и отчасти функции менеджмента).

¹ Постановление Правительства РФ от 8 августа 2013 г. № 678 «Об утверждении номенклатуры должностей педагогических работников организаций, осуществляющих образовательную деятельность, должностей руководителей образовательных организаций»

В последние годы наблюдается тенденция к размежеванию понятий «аккомпаниатор» и «концертмейстер», взаимопересекаемость и многозначность которых препятствуют продуктивному анализу целого направления музыкального исполнительства, разработку эффективных методик воспитания и обучения будущих концертмейстеров, точный перевод и иностранных текстов по проблемам концертмейстерского искусства и т. д.

Вместе с тем, желание 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.

Е. И. Кубанцева отмечает: «В концертмейстерском исполнительстве наиболее ярко выражается личность аккомпаниатора, что даёт возможность достаточно полно судить об индивидуальных особенностях концертмейстера и в этом смысле большие возможности открываются в сфере обучения аккомпаниаторскому мастерству»².

Как мы видим, определённая путаница понятий продолжает присутствовать в научной и учебной литературе, поэтому необходимо провести небольшую работу по анализу и выявлению различий в фактической наполняемости работы «аккомпаниатора» и «концертмейстера».

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). То есть в любом случае речь идёт о коллективном творчестве.

² Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2002, с. 16.

Именно от слова «consortio» во времена позднего Средневековья родилась традиция называть «концертмейстером» музыканта, ведущего главную партию в ансамблевом исполнительстве. Под главной партией имеется ввиду 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:

1. В плане композиции главной партией считалась только партия тенора (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 хора или гимна.

2. С позиции интенсивности развития на первый план выходила партия верхнего голоса в ансамбле – сопрано или дисканта.

3. В аккордовой фактуре хоровой музыки, начиная с позднего Возрождения и захватывая период барокко, гармонической основой и показателем функциональной идентичности свойств являлся басовый голос (последнее положение распространилось на всю классическую гармонию). В этом плане бас также является ведущим ансамблевой фактуре.

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 средней тесситуре. В роли ведущего инструмента чаще применялись скрипка или духовые инструменты, такие как 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-смычковых исполнительства в XVII-XIX веках.

Именно по этой причине Гуго Риманн (автор одного из самых авторитетных музыкальных словарей Нового времени)

объясняет в своём издании понятие «концертмейстер»: «Концертмейстер – первый скрипач оркестра, который при случае являлся капельмейстером»³.

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»⁴. Обратим внимание, что указанные выше трактовки понятия «концертмейстер» 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, то есть дирижёра, что, в свою очередь, инициировало концертмейстера к исполнению ряда дополнительных задач⁵.

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)⁶. 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 ответственен за наличие у музыкантов нотных партий в нужном количестве и в должном качестве, в случае необходимости – проверять партии на ошибки и вносить в них корректуру. Также ему нужно было обеспечивать наличие достаточного количества выписанных партий (то есть выполнять часть работы современного инспектора

³ Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Fünfte vollständig umgearbeitete Auflage. – Leipzig: Max Besse's Verlag, 1900, p. 599.

⁴ The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. – London, 1972-1980.

⁵ Terminorum musicae index septem linguis redactus. – Budapest: Akademiai kiado; Kassel, Basel, Tours, London: Baerenreiter. 1978, p. 793.

⁶ Terminorum musicae index septem linguis redactus. – Budapest: Akademiai kiado; Kassel, Basel, Tours, London: Baerenreiter. 1978, p. 693.

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) перешло к дирижёру. Но большинство других функций до сих пор остаются в ведении концертмейстера оркестра.

Суммируя вышесказанное, подытожим, что понятие «концертмейстер» появилось в конце XVI – начале XVII вв. и в своём первоначальном значении указывало на определенную направленность деятельности музыканта. К началу же XVIII века оно сформировалось как обозначением музыкальной профессии. В авторитетной отечественной шеститомной музыкальной энциклопедии под ред. Ю. Келдыша понятие «концертмейстер» приводится в следующих значениях:

«1. Первый скрипач оркестра; иногда заменяет дирижёра. 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 концертмейстерские классы, в которых студенты обучаются искусству аккомпанемента и после сдачи экзамена получают квалификацию концертмейстера»⁷.

Обратим внимание на любопытную особенность статьи. В ней написано, что квалификацию концертмейстера обучающиеся в специальных учебных заведениях получают после успеш-

⁷ Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М: Сов. энциклопедия, 1973-1982, т. 1, с. 691.

ного прохождения курса «искусства аккомпанемента». Таким образом, автор статьи сводит задачи обучения в концертмейстерском классе к функции умения аккомпанировать, что, наш взгляд, значительно сужает специфику работы концертмейстера и не отражает её истинного значения. В этой связи закономерным является постановка вопроса: «концертмейстер» и «аккомпаниатор» – синонимы?

Обратимся вновь к данному шеститомнику и выясним, что по словам авторов является аккомпанементом. Слово «аккомпанемент» (фр. *accompagnement*, от *accompagner* – сопровождать; итал. *accompagnamento*; англ. *accompaniment*; нем. *Begleitung*) разъясняется в первом своем значении как функция музыканта (или музыкантов), участвующих в ансамблевом исполнении, то есть 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»⁸. Во втором значении он трактуется как «<...> всё 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 всё время меняется»⁹.

Далее даются характеристики историческим формам аккомпанемента, точно указывается фактурная относительность между ведущими и аккомпанирующими элементами фактуры, подмечается необходимость владения гармонией и генералбасом (особенно в XVII-XVIII вв.), а также искусством импровизации. Последняя трактовка в данной энциклопедии понятия

⁸ Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М: Сов. энциклопедия, 1973-1982, т. 1, с. 79.

⁹ Там же.

«аккомпанемент» такова: «Исполнение музыкального сопровождения. Искусство аккомпанемента по художественному значению сближается с искусством ансамблевого исполнения. См. «Концертмейстер»»¹⁰. Отметим, что автор почему-то указывает 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».

Теперь мы попытаемся разграничить данные понятия, дать им более чёткую 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;

2) концертмейстер выступает как музыкант-ансамблист, 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 деятельности. 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 лич-

¹⁰ Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М: Сов. энциклопедия, 1973-1982, т. 1, с. 79.

ностными 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). Таким образом, концертмейстер может профессионально работать и как солист, и как аккомпаниатор, оставаясь в любом случае высококлассным музыкантом-ансамблистом.

Наиважнейшее качество концертмейстера – способность к ансамблевому исполнительству, проявляется в следующем:

1) в умении дифференцированного слухового восприятия голосовых или инструментальных партий;

2) в способности мгновенной реакции на малейшие динамические, агогические, темповые изменения в процессе исполнения музыкального произведения;

3) во владении оперативной коррекцией своих исполнительских действий;

4) во владении антиципацией (предвосхищением возможных нестандартных действий и ситуаций у партнёров по ансамблю).

Обратим внимание на то, что схожий комплекс профессиональных свойств лежит в основе работы дирижера. Такое совпадение совершенно неслучайно и имеет исторические предпосылки. В практике ансамблевого музицирования XVII-XVIII вв. довольно распространенным был принцип управления коллективным звучанием исполнителем на клавире (клавесинистом, клавикордистом и т. д.). В связи с тем, что барочные клавишные инструменты в поавляющем 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 распространённой формой такого музицирования является ансамбль с голосом либо одnogолосным инструментом и фортепиано, которое принимает на себя роль концертмейстера благодаря своим фактурным свойствам, а также в силу сложившейся традиции.

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. Концертмейстерское искусство при этом реализуется как вид ансамблевого исполнительства и 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 партнёрами-музыкантами в процессе работы над произведением и его исполнением (чтение с листа, транспонирование, исполнение нескольких ансамблевых партий одновременно, умение моментально реагировать на сценические «внештатные ситуации»), а также быть способным к организационной деятельности как внутри самого ансамбля, так и в его интересах с коммерческих позиций.

ГЛАВА 1. ИСТОРИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА

1.1 История развития концертмейстерского искусства за рубежом

Уже древние греки владели основами искусства ансамблевого исполнительства. Музыкальное сопровождение различными инструментами было неотъемлемой частью их поэтической декламации. Корни греческой музыки лежат в мифологии: Орфей, Амфион и Арион являются одними из первых греческих музыкантов-ансамблистов. 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, посвящённые празднествам бога Аполлона. Сохранившиеся документы и артефакты свидетельствуют, что древнегреческие Пифийские игры являлись музыкальным центром древней Эллады. Особо отметим, что основным видом музыкальных соревнований являлось пение в сопровождении кифары – любимого музыкального инструмента бога Аполлона. Просуществовав несколько столетий, Пифийские игры, наряду с Олимпийскими, были объявлены языческими императором Римской империи Феодосием I и запрещены в 394 году н. э. Тем самым мы можем констатировать, что первые музыкальные конкурсы проходили в Древней Греции, а их основной частью было ансамблевое исполнительство: пение в сопровождении музыкального инструмента.

Кульминацией развития древнегреческого музыкального искусства стало творчество поэта и музыканта Пиндара

(522(1)-443 до н. э.). Сохранившиеся литературные опусы Пиндара показывают, что он не только хорошо владел жанрами и формами современной ему музыки, скрупулёзно описывал технические характеристики (например, употребление «технического» понятия «многоглавый ном») и выразительные возможности музыкальных инструментов (например, лиры), но, вероятно, и сам являлся мелургом (прообраз современного композитора). Не вызывает сомнения и владение Пиндаром искусством игры на лире и сопровождение на инструментах хору. Отметим, что, к сожалению, зафиксированных примеров музыки Пиндара (впрочем, как и большинства иных поэтов-музыкантов классической Греции) не сохранилось.

В соответствии с греческим представлением о синтезе всех искусств, трагедии и комедии активно сопровождалась музыкой. Как правило, для этих целей использовался достаточно звучный авлос, так как негромкую кифару было бы не слышно в больших амфитеатрах. Отметим, что инструментальное сопровождение носило в Древней Греции прикладной характер.

После распада Древней Греции практически на целое тысячелетие прекращается развитие не только искусства ансамблевого исполнительства, но и вообще светского музицирования, что связано с отсутствием живого интереса к музыке у древних римлян, а затем известными историческими событиями в Западной Европе. Всеподчинённость Церкви не могла не сказаться и на музыке, которая вплоть до позднего Средневековья носила в абсолютном большинстве культовый характер, исполнялась голосом или голосами без инструментального сопровождения. Безусловно, светская культура имела место быть, но она носила характер не более чем «домашнего музицирования» или пения пастуха.

Перемены, связанные с постепенным ослаблением влияния Церкви на все жизненные процессы, коснулись и музыкального исполнительства. В XI веке получает распространение искусство трубадуров и труверов, исполняющих свои песни (баллады, шоссоны, ле, виреле и др.) под инструментальное сопровождение импровизационного характера на различных инструментах (гитара, виола, арфа, ударные инструменты).

Трубадуры активно сотрудничали с жонглёрами, которые, наряду с выполнением своих непосредственных задач, исполняли их песни, а также играли инструментальный аккомпанемент. В середине XII века их взаимодействие настолько усилилось, что разница между трубадуром (или трувером) и жонглёром начала нивелироваться, а вместе они стали составлять единый ансамбль: трубадур Рамбаут де Вакейрас с успехом выполнял роль жонглёра, Колен Мюзе из жонглёра перепрофилировался в трувера.

Искусство миннезингеров отличается большим разнообразием форм и тематики. В отличие от трубадуров и труверов они охотно включали в своё музицирование не только светскую, но и духовную тематику. Наряду с трубадурами, использовали в качестве сопровождающих инструментов различные струнные и духовые.

В XV веке всё большее распространение получает инструментальная музыка. Любопытно, что основным толчком для этого (особенно в Италии) послужило развитие вокального искусства, а самым популярным музыкальным инструментом, сопровождавшим пение, был прямой предок клавира – лютня. Количество написанных до конца XV века и дошедших до наших дней музыкальных образцов, созданных специально для лютни, крайне мало. Это объясняется тем, что в период от средневековья до начала эпохи Ренессанса лютневое сопровождение носило импровизационный характер, который не требовал нотной фиксации.

Начиная с последней четверти XV века исполнители на лютне стали отказываться от использования плектра и перешли на пальцевый метод игры как более удобный для трактовки полифонических произведений. Количество парных струн на инструменте преумножилось до восьми и более, а уже к началу XVI века лютня заняла позицию не только основного сольного музыкального инструмента того времени, но и не менее значимого в качестве аккомпанемента певцам. К концу XVI века количество парных струн на лютне увеличилось до десяти, а в период барокко достигло четырнадцати-восемнадцати, при

этом тенденция увеличения струн не исчезла, что потребовало кардинального изменения технического строения инструмента. В кульминационный момент развития архилютня, торбан и теорбо имели удлинители, вмонтированные в основную колковую головку. Такая конструкция создавала дополнительный резонанс басовых струн. Все эти конструктивные изменения вели к созданию клавишных инструментов.

В период барокко функционал лютни был в большой степени сужен до аккомпанемента *basso continuo*, и постепенно инструмент был вытеснен из исполнительского обихода бурно развивающимися клавишными инструментами.

Безусловно, 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. Согласно нормам того времени, образованный человек должен «<...> быть также музыкантом, он должен уметь петь с листа и играть на различных инструментах»¹¹.

В середине XVI века начинают более активно выходить в свет трактаты, охватывающие некоторые вопросы ансамблевого исполнительства. Одной их первых работ подобного рода является трактат композитора и капельмейстера Диего Ортиса «О голосах», вышедший в 1553 году. В своей работе Ортис описывает три различных способа инструментального ансамблирования клавира и виолы, в жанровой основе которого лежит мадригал или мотет: 1) свободная импровизация; 2) импровизация струнника (как правило, на теноровой партии (либо другого голоса); 3) заранее подготовленная импровизация (как правило, с огромным количеством мелизматики).

В начале XVII века вышел учебник по теории и практике цифрованного баса «*Syntagma musicum*» («Устройство музыки») немецкого теоретика музыки Михаэля Преториуса, соз-

¹¹ Друскин М. С. Собрание сочинений. В 7 т. Т.1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин; редкол.: И. В. Розанов и [др.] ; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств ; СПбГК. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007, с. 315.

данного в жанре энциклопедии, который охватывал все (за исключением теории новейшей композиции) направления современной ему музыкальной теории и практики, описание музыкальных инструментов, техники исполнения на них, а также вопросы музыкальной акустики. А в 1680 году появился «Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах» Мишеля Сен-Ламбера, в котором автор излагает ценные советы исполнителям на клавишных инструментах.

В 1707 г. появляется его же «Новый трактат об аккомпанементе».

Ф. Куперен в 1696 году выпускает «Правила аккомпанемента», а спустя шесть лет Хосе де Торрес публикует «Основные правила аккомпанемента для органа, клавикорда и арфы», в котором автор уделяет огромное внимание исполнению культовой музыки в испанском стиле. В 1736 г он переработал свою работу, включив в неё главу «Изложение приемов аккомпанемента согласно итальянской манере».

1719 год ознаменовался выходом в свет работы по искусству ансамблевой игры Ж.-Ф. Дандриё «Принципы сопровождения», а в 1725 году трактат И. Фукса «Gradus ad Parnassum». В нём автор настаивает на том, что выработка практических умений игры (в том числе и ансамблевой) должна предшествовать фундаментальной теоретической подготовке (эта работа пользовалась огромной популярностью на протяжении более века: она являлась практическим учебником для М. и Й. Гайдна, Л. и В.-А. Моцарта, Л. Керубини, Ф. Шуберта и др.).

В 1732 году опубликовано исследование Ж.-Ф. Рамо «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 сведущим композитором и искусным ансамблистом». Любопытно, что в самом пространным названии работы композитор и ансамблист следуют в одном ряду.

Отметим одну общую особенность перечисленных выше трактатов: в них делается акцент на необходимости комплекс-

ного развития музыканта, включающего в себя композицию, сольное и ансамблевое исполнительство, а также основы педагогической деятельности (любопытно, что тенденция комплексного развития внутри своей специальности и стремление к практическому использованию полученных знаний является ведущей в эпоху Просвещения и затрагивает не только область искусства, но и науку). В трактатах отмечается, что для успешного овладения искусством ансамблевой игры необходимо владеть теорией, гармонией, контрапунктом, композицией и импровизацией. Заметим, что для современного концертмейстера XXI века перечисленные положения являются обязательными, в противном случае овладение «профессиональным набором» представляется крайне затруднительным.

В XVI веке складывается понятие «камерная музыка», которое вводит немец М. Шпис: «Камерная музыка, называемая также галантной, название своё берет от палат (camera) и зал вельмож, в каковых палатах обычно она исполняется»¹². Имеется ввиду исполнение небольшим составом вокальных произведений (сольных и ансамблевых – так называемая *cantata da camera*) и только в конце XVI века так стали называть инструментальное музицирование (формирование трио-сонаты, сольных инструментальных сонат для различных струнных и духовых инструментов с сопровождением *basso continuo*, несколько позже – *concerto grosso*).

Склонность к импровизации, которую пронесло европейское музыкальное исполнительство от самых корней, особенно ярко расцвела именно в данный период. К.-Ф.-Э. Бах отмечал, что любой учитель музыки в качестве учебного материала, среди прочих, давал обучающимся произведения собственного сочинения, так как «не уметь самому сочинять постыдно»¹³. Отметим, что ценность импровизации была выше, нежели хорошо выученная и отработанная пьеса, при этом обязательным видом

¹² Ступель А. В мире камерной музыки / А. Ступель. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, 1970, с. 48.

¹³ Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. В. А. Натансон. – Москва : Музыка, 1979, с. 89.

импровизации клавириста была импровизация в ансамбле.

Ф. Куперен в своём труде «Искусство игры на клавесине» пишет: «<...> не стремитесь изучать аккомпанемент раньше, чем через два-три года после начала занятий музыкой по трем причинам. Во-первых, *basso continuo*, имеющие мелодические последовательности (*progres chantant*), надо исполнять левой рукой так же чисто, как пьесы; поэтому левая рука должна быть хорошо развита; во-вторых правая рука, занятая при аккомпанементе только аккордами, находится всё время в состоянии растяжения, в результате чего может стать очень жесткой; в-третьих – если слишком рано начинать играть по нотам, туше может сделаться жестким и тяжеловесным»¹⁴. Особенно поражает последнее утверждение в современную эпоху «уртекстного снобизма». Далее Куперен отмечает: «<...> нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором, ничто не сближает нас так с другими музыкантами. Но какая несправедливость! Аккомпаниатора хвалят в концерте последним. Сопровождение клавесина рассматривается в таких случаях только как фундамент сооружения. О нем почти никогда не говорят, хотя на нем лежит вся тяжесть здания, а все внимание, все аплодисменты аудитории принадлежат всецело исполнителю пьес»¹⁵. Ещё более поразительная вещь: Куперен в конце XVII века описывает совершенно характерную ситуацию для века XXI!

Являясь замечательным музыкантом-ансамблистом, владея искусством генерал-баса, Куперен сетует на отсутствие репертуара для начинающих музыкантов-концертмейстеров. Фактура на основе *basso continuo* требует основательной технической подготовки, большой руки, а также уверенного владения гармонией. Такое положение вещей создает серьёзные трудности на начальном этапе овладения искусством ансамблевого исполнительства.

Несмотря на то, что «Искусство игры на клавесине» включает в себя раздел об искусстве ансамблевой игры, Куперен на-

¹⁴ Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен // Алексеев, А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – М., Классика–XXI, с. 31-32.

¹⁵ Там же.

писал отдельный трактат, посвящённый этой проблематике, но, к сожалению, до нас дошёл только несколькостраничный эскиз его труда, не смотря на то, что он был опубликован и его упоминает Ж.-Ф. Рамо в «Трактате о гармонии».

Как отмечалось ранее, клавирист становился ведущим музыкантом и руководителем в ансамбле по ряду причин, среди которых можно отметить ещё одну: клавир в XVII веке становится модным инструментом, что также повлияло на его дальнейшее развитие.

Общепринятым явлением была схематичность нотной записи гомофонно-гармонической музыки: фиксировалась мелодия и цифрованный бас (*basso continuo*). Всё остальное додумывал музыкант-инструменталист или вокалист, которому было поручено не только непосредственно исполнение музыкального произведения в соответствии с замыслом композитора, но и своё домысливание авторского замысла путём импровизации. *Basso continuo* окончательно сформировался в итальянской музыке конца XVI – начала XVII века. Термин (в формулировке *basso continuato*) впервые ввёл Э. Кавальери в своей работе «Представление о душе и теле» (1600).

Искусство *basso continuo* сыграло большую роль в профессиональном становлении концертмейстерства как особого вида музыкального исполнительства. Импровизация на цифрованный бас требовала фундаментальных знаний и практических навыков, а область применения умения импровизировать вышел за рамки камерного музицирования и распространился 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. При таком подходе импровизирующий инструмент выступал соавтором композитора.

К.-Ф.-Э. Баха можно назвать первым всесторонним исследователем концертмейстерского искусства. В своём трактате «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» он посвятил целую главу исследованию искусства концертмейстерского

исполнительства. Во введении автор обращает внимание на многозадачность работы современного ему клавириста: «Кто не знает о том, сколько требований предъявляют клавиристу. <...> Клавирист должен уметь сочинять фантазии всевозможных видов, а также экспромтом обработать заданную ему тему по всем правилам гармонии и мелодии. Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произведение, написанное как для его инструмента, так и для другого. Ему необходимо в совершенстве владеть знанием генерал-баса <...>. Если бас нецифрованный, или, что нередко бывает, в нем стоят паузы, и основой гармонии, следовательно, является какой-нибудь другой голос, то клавирист, чтобы придать больше стройности ансамблю, должен уметь извлечь генерал-бас из многострочной партитуры. Кто, наконец, в состоянии перечислить все требования, которые предъявляются клавиристу!»¹⁶. Абсолютно ясно, что трактат с самого начала ориентирован на помощь в работе концертмейстера.

К.-Ф.-Э. Бахом зафиксированы основополагающие принципы этой деятельности: «Чем меньше исполнителей, тем тоньше должен быть аккомпанемент», поэтому «соло или сольная ария лучше всего дают возможность судить о достоинствах аккомпаниатора», «наибольшее внимание следует обратить на то, чтобы совместными усилиями выявить намерения исполнителя ведущей партии»¹⁷, – эталонные правила музыкального ансамбля. И далее: «...исполнитель, играя совершенно спокойно, выкажет твердость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста», «в то время, когда главный голос молчит или исполняет простые ноты (*simple Noten*), аккомпаниатор всегда может дать волю сдерживаемому темпераменту, если того требуют обстоятельства и характер произведения». «...только при хорошем сопровождении произведение оживает, при бедном –

¹⁶ Бах Ф. Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (*Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen*, 1753–1762) / Ф.Э. Бах // Алексеев, А.Д. Из истории фортепианной педагогики. – М., Классика–XXI, 2013, с. 41.

¹⁷ Там же, с. 56.

даже наилучший исполнитель теряет очень много; оно губит всю красоту исполнения¹⁸. Обратим внимание, что в своём трактате К.-Ф.-Э. Бах не пользуется словом «Begleiter» (аккомпаниатор), что ещё раз указывает на имеющиеся неточности в понимании значения профессионального набора концертмейстера и аккомпаниатора. Да и сама суть его рассуждений развивается в ключе профессиональных задач музыканта-ансамблиста.

Немаловажным являлся вопрос использования мелизматики в импровизации. К.-Ф.-Э. Бах отмечал, что «<...> украшения связывают ноты, оживляют их, придают им, где требуется, особую убедительность и значительность, сообщают им приятность и пробуждают к ним особое внимание. Они помогают раскрыть содержание произведения»¹⁹. Украшения по большей части были заимствованы из вокальной музыки, поэтому можно утверждать, что первые принципы «певучего звука», формирующиеся с момента зарождения и развития фортепиано и фортепианного исполнительства в XVIII веке, были заложены более, чем веком ранее на этапе развития клавиров и использования их как инструментов ансамблево-импровизационных. М.С. Друскин пишет: «Инструментальная музыка перенимает от вокальной трактовку орнамента как средства повышения выразительности, как своего рода ораторский прием возбужденной речи»²⁰. Но исполнение украшений подразумевало наличия вкуса у клавириста, понимание стиля и меры их использования. Именно эти качества вошли в основу профессионального набора современного концертмейстера.

К.-Ф.-Э. Бах утверждает, что искусство музыканта-ансамблиста заключается в достижении понимания содержания произведения при полном соблюдении намерений композито-

¹⁸ Там же, с. 57.

¹⁹ Бадура-Скода Е. Интерпретация Моцарта / Е. Бадура-Скода, П. Бадура-Скода ; пер. с нем. А. Гальперина ; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. – Москва: Музыка, 1972., с. 77.

²⁰ Друскин М. С. Собрание сочинений. В 7 т. Т.1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин; редкол.: И. В. Розанов и др.; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007, с. 113.

ра, внимании и моментальной реакции на творческие движения партнёров по ансамблю. Он отмечает, что концертмейстер «должен помнить, что от его самообладания и артистической сосредоточенности зависит не только успешность его выступления, но и успех сопровождаемого им солиста»²¹.

Огромное внимание в трактате уделено искусству импровизации и чтению с листа, то есть тем профессиональным умениям, которые присущи любому хорошему концертмейстеру. Бах пишет, что импровизация является «подлинным музыкальным творчеством», которым должен владеть музыкант-ансамблист, приводит примеры «свободной фантазии» на заданный бас.

В главе «О некоторых тонкостях аккомпанемента» автор чётко выписывает, какими качествами должен обладать концертмейстер, а именно: «<...> хорошо разбираться в произведении и построить свое исполнение в соответствии с содержанием пьесы, с характером ее звучности, с составом исполнителей, особенно с трактовкой главной партии, с характером инструментов или голосов, с размерами помещения, с составом аудитории и т. д. С величайшей скромностью он старается помочь достигнуть желаемого успеха всем, кому он аккомпанирует, даже в том случае, если по своим артистическим возможностям он их превосходит. <...> Кроме того, он умеет проникнуть в намерения композитора и исполнителей; он старается эти намерения поддержать и укрепить. Он быстро схватывает все художественные эффекты как в отношении общих исполнительских задач, так и сопровождения, поскольку этого требует содержание пьесы. Но в то же время эти эффекты он применяет очень бережно, чтобы не помешать намерениям своих партнеров <...> Он не должен переоценивать свою ученость и никогда не забывать, что хороший аккомпанемент оживляет исполнение пьесы и что, наоборот, самый лучший исполнитель невероятно теряет из-за плохого сопровождения ибо все его художественные намерения совершенно искажаются, а самое главное, что этим он выбивается из артистического состояния, в котором находился.

²¹ Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Ленинград: Музгиз, 1961, с. 66.

Одним словом, чуткое аккомпанирование требует хорошей музыкальной души, наделенной разумом и доброй волей»²².

Невозможно переоценить «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». Трактат явился фундаментальной базой не только для развития методической мысли (отметим во многом опиравшихся на него Я. Адлунга, Г. Лелейна, Й. Петри, Й. Рейхарда, Д. Тюрка, Й. Хиллера. Ч. Бёрни), но и выдающихся композиторов-клавиристов, а затем и пианистов. Й. Гайдн называл эту работу «школой всех школ». В.-А. Моцарт констатировал: «Он отец – мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него»²³.

Как правило, в трио-сонате два верхних голоса исполняли мелодическую роль, а нижний (клави́р) служил гармоническим и фактурным фундаментом. Данное положение способствовало формированию основных функций концертмейстера-клавириста, в первостепенные задачи которого входило создание динамического баланса и метроритмической устойчивости исполняемого произведения. Вполне естественно, что характер звучания зависел не только от способа и манеры игры, но и от выбора инструмента. В начале XVIII века И. Маттезон писал: «Клавицимбель с его универсальностью вручает аккомпанирующему необходимый фундамент для церковной, театральной и камерной музыки», «клави́р является поддержкой для согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении <...>»²⁴. К.-Ф.-Э. Бах отмечал по этому поводу: «Орган, клавесин, фортепиано и клави́корд – наиболее часто используемые для аккомпанемента клавишные инструменты. <...> Орган незаменим в церковной музыке с ее фугами,

²² Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Ленинград: Музгиз, 1961, с. 70-71.

²³ Розанов И. От клави́ра к фортепиано. Из истории клавишных инструментов / И. Розанов. – Санкт-Петербург : Лань, 2001, с. 262.

²⁴ Друскин М. С. Собрание сочинений. В 7 т. Т.1. Клави́рная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М.С. Друскин; редкол.: И. В. Розанов и др.; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007, с. 38.

большими хорами и повсеместным употреблением слигованных звуков. <...> Однако, как только в церковных речитативах и ариях, в особенности в тех, в которых средние голоса, благодаря простому аккомпанементу дают возможность поющему голосу свободно варьировать, необходим клавесин, к сожалению, слишком часто слышно, насколько пусто в таком случае бывает исполнение без сопровождения. Этот инструмент, кроме того, незаменим в театре и в камерном музицировании для сопровождения арий и речитативов. Фортепиано и клавикорд наилучшим образом поддерживают исполнение, когда встречаются величайшие тонкости вкуса. Лишь некоторые певцы предпочитают сопровождение на клавикорде или клавесине вместо того инструмента [фортепиано – В. К.]»²⁵. Индивидуальность каждого из перечисленных инструментов требовало от концертмейстеров такого же индивидуального подхода и уже в XVIII веке стало создавать условия для определённых специализаций внутри профессии.

В связи с серьёзными изменениями в середине XVIII века в европейской политике, а следственно, и в мышлении, произошли и глобальные изменения в музыкальном искусстве. Прежде всего, в исполнительстве это сказалось на постепенном отказе от практики цифрованного баса, когда партия клавира стала выписываться значительно более детально, а иногда и вовсе предполагала точное исполнение без импровизации. Первые такие изменения произошли в эпоху позднего барокко и во многом сопрягаются с Г.-Ф. Генделем и И.-С. Бахом. В их творчестве концертмейстера нет необходимости проявлять себя как яркому импровизатору. Правда, данное положение вполне компенсируется тем, что И.-С. Бах возвёл клавир (в виду его преимуществ над другими инструментами: возможности многоголосного музицирования, достаточно большому для своего времени диапазон и т. д.) в ведущий ранг, а, следовательно, и фигуру концертмейстера в ансамблевом музицировании.

²⁵ Розанов И. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов / И. Розанов. – Санкт-Петербург: Лань, 2001, с. 233-234.

Эпоха венского классицизма связана со сложным и противоречивым процессом изменения эстетических приоритетов, стилистических признаков, взаимодействия разнообразных художественных явлений, идей и попытки объединить различные взгляды.

Художественное мышление этой эпохи формировалось под знаком Просвещения, принципы которого стали толчком к формированию её культурных ориентиров: новых представлений относительно формата музыкального исполнительства и, в частности, камерной совместной игры, и в то же время самих свойств музыки – её умению подражать звукам природы, человеческой речи, передавать темпераменты людей, воплощать характерные черты национальной ментальности народов. Выдвигалось авторство как художественная индивидуальность, выделялась творческая личность художника.

Симптоматичной тенденцией явилась кристаллизация жанровой специфики: камерное пение отделялось от оперного, большие инструментальные ансамбли начали автономно существовать от оркестра.

Инструментальная музыка этой эпохи уже связывалась с высвобождением скрытых возможностей каждого инструмента, путями их модернизации, с процессами осознания специфики инструментальной технологии, с поисками новых приёмов игры. В партии фортепиано это проявлялось в расширении диапазона мелодии до двух-трёх октав, применении больших скачков, хроматизмов, разложенных гармонических аккордов. Такие произведения открывали новые перспективы для развития камерно-инструментального исполнительства. И хотя ещё продолжала господствовать барочная модель, которая предполагала определённые трансформации инструментов и их замену, уже появлялось ограничение подобных замен.

Вследствие процесса жанровой индивидуализации камерной вокальной и инструментальной музыки происходило постепенное формирование и эстетическая дифференциация сольного и совместного исполнительства, катализатором которой выступал главный фактор – фиксация партии за опреде-

лѐнным исполнителем. По этой причине музыкальная практика середины XVIII века свела к минимуму роль исполнительской импровизации. Генерал-бас перестал использоваться, хотя еще долгое время удерживался в педагогической практике как учебная дисциплина, которая прививала навык исполнения музыки барокко, одновременно и как упражнение по гармонии.

В ансамблевой музыке определилась ведущая роль *obligato* – название партии инструмента, которая была обязательной для исполнения. Музыкант-универсал доклассического периода уступил место музыканту-исполнителю.

Бурное развитие получали клавишные инструменты. Отчасти благодаря им происходила и эволюция камерной вокальной и инструментальной музыки: их роли в качестве постоянного участника составляла формообразующую основу этих жанров, которые становились базой профессионального становления искусства концертмейстера.

Й. Гайдн на протяжении многих лет работал концертмейстером в классе композитора, певца и вокального педагога Н. Порпоры; в период 1766-1790 гг. 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 В.-А. Моцарт ещё 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* <...>. Он мог также экспромтом аккомпанировать итальянскую каватину <...>»²⁶.

Впрочем, если композицией на заказ важных лиц или обязанностями капельмейстера некоторые композиторы занимались для материального обеспечения жизни, то всплеск интереса к ансамблевому исполнительству реализовывало потребность в общении. Именно в творческом наследии Й. Гайдна и В.-А. Моцарта можно найти немало переводов сольных

²⁶ Аберт Г. В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. статья, коммент. К. К. Саквы. – Ч. 1, кн. 1 (1756-1774). – 2-е изд. – М.: Музыка, 1987, с. 86.

фортепианных сонат для исполнения в формате «скрипка-фортепиано».

Всё это существенно изменило формат воспитания музыкантов, которые не только выступали с сольной программой, но и с различными солистами – искусство клавириста-концертмейстера становилось мощным компонентом развития музыканта, его общественных связей. О нём всё больше писали, говорили, издавались трактаты, в которых рассматривались вопросы совместного исполнительского процесса.

В 1756 году отец В.-А. Моцарта – Леопольд Моцарт – издал труд «Опыт обоснованной скрипичной школы», в котором изложил своё 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»²⁷. Н. Крючков приводит свидетельства о существовании в классической итальянской школе XVII-XVIII вв. профессии концертмейстера-художника (*il maestro*) – «воспитатель певца» на высших этапах его профессионального развития²⁸.

Отметим, что в инструментальном творчестве конца XVII – середины XVIII вв. откристаллизовались два основных вида ансамбля без *basso continuo*. Первый базировался на практике *colla parte* и был предтечей появлению клавирной сонаты, второй – на интаволатуру, что явилось основой для развития жанра сонаты для струнного или духового инструмента и облигатного клавира.

К.-Ф.-Э. Бах отмечал: «Из клавира можно извлечь ту полную гармонию, для получения которой необходимы три, четыре, пять и более инструментов»²⁹. (Любопытно, что Антон Рубин-

²⁷ 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, с. 50.

²⁸ Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.

²⁹ Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. / сост. и вступ. ст. В. П. Шестакова ; ред. Н. Г. Шахназарова. – Москва: Музыка, 1971, с. 281.

штейн спустя столетие говорил, что рояль – это не один, а сто инструментов. За век развития клавира «включаемость» в него количества инструментов многократно возросла). Именно этот факт кардинально повлиял на формирование клавира как незаменимого инструмента в ансамбле, а также на активное формирование профессии концертмейстера-ансамблиста.

Развитие клавишного инструментария и активное включение клавира в различные составы ансамблей в роли универсального партнёра отмечалось неоднократно. Так, Й. Кванц утверждает, что на клавире «можно, однако, наиболее легко выполнить все то, что требуется для хорошего исполнения, потому что у этого инструмента прежде всего больше необходимых качеств, нужных для аккомпанемента, чем у других, которые называются клавиры; игра на пианофорте всецело зависит от самого исполнителя и его суждения»³⁰. Того же мнения придерживался и К.-Ф.-Э. Бах: «Новые форте пиано <...> хорошо звучат с небольшим ансамблем»³¹. Н. И. Голубовская, спустя более ста лет, пишет, что «<...> ударность рояля, дающая ему зато ритмическую ясность и чёткость» делает <...> его незаменимым сопровождающим и руководящим инструментом в ансамбле»³².

Во второй половине XVIII века активно происходил процесс разделения профессий композитора и исполнителя. Соответственно, сформировался совершенно новый тип их творческого общения. В связи с этим композиторы стали более тщательно фиксировать свой замысел в нотном тексте (следствием этого было не только размежевание деятельности композитора и исполнителя, но и активное развитие рояля). Оба фактора привели к формированию и нового репертуара, ориентированного на формировавшегося в то время сольного концертного исполнителя, что не могло не привести к определённым оттенению ансамблевого репертуара. В некоторых случаях исполнитель

³⁰ Розанов И. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов / И. Розанов. – Санкт-Петербург: Лань, 2001, с. 193.

³¹ Там же.

³² Голубовская Н. Искусство исполнителя / ред.-сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рутстайн, В. Смирнов; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007, с. 14.

порой затмевал личность композитора. Об этом предостерегал ещё Л. Моцарт, который настаивал, что зона свободы, предоставленная исполнителю с целью «<...> вводить в надлежащем месте на основании собственной здравой силы суждения»³³ мелизмы, агогику, различные вставные ноты, зачастую вело к негативному результату: «<...> некоторым хорошим произведениям часто доставался мученический удел»³⁴.

Все эти тенденции потребовали от концертмейстера-ансамблиста иного отношения к авторскому тексту, что не сводило к нулю творческого подхода в интерпретации произведения, так как сама суть ансамблевого исполнительства, заключающаяся в художественном единстве музыкантов, сохранилась.

П. И. Чайковский отмечал, что В.-А. Моцарт первым придал особое значение ансамблевым партиям, выявляя «резкими красками каждое действующее лицо»³⁵, а их своеобразие и индивидуальность, требующие точности текстовой интерпретации во многом послужили искоренению практики инструментального «своеволия».

Принципиально иной подход в развитии ансамблевого исполнительства применил Л. ван Бетховен, в котором не представляется возможным разделять партии на основную и подчинённую. 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 Л. ван Бетховена-композитора и исполнителя формируется «профессиональный арсенал» концертмейстера как музыканта, обладающего способностью бегло читать с листа, импровизировать, транспонировать

³³ 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. 105.

³⁴ Там же.

³⁵ О музыкальном исполнительстве: сборник статей под ред. Л. С. Гинзбурга, А. А. Соловцова. – М.: Музгиз, 1954, с. 100.

(известны случаи выступления самого Бетховена в составе ансамбля, когда ему приходилось «с ходу» транспонировать партию фортепиано в виду неточной настройки последнего).

XIX столетие, в связи с формированием новой исполнительской эстетики и главенствующей роли солиста, способствовало активному разделению специальностей. В теоретических трудах основной акцент ставится на технологическую составляющую исполнительского искусства. В связи с тем, что актуальность генерал-баса сошла на нет, то и разработки, посвященные его технике, довольно быстро исчезают. Тем не менее, в очень небольшом количестве трудов по проблемам концертмейстерства XIX в. мы обнаруживаем интересный материал. Основной акцент в них ставится на импровизацию («Обстоятельное теоретическое и практическое руководство по фортепианной игре от первых простейших уроков до полнейшей законченности» И. Гуммеля, вышедшее в свет в 1828 году и «Систематическое руководство по импровизации на фортепиано» К. Черни, изданное в 1829 году). Вот какое понятие импровизации даёт К. Черни: «Под импровизацией(фантазированием) подразумевают способность музыканта-исполнителя тотчас же в момент возникновения образов, рожденных его изобретательностью, вдохновением или настроением, не только воплотить их на инструменте, но и объединить их таким образом, чтобы это могло произвести на слушателя впечатление настоящего музыкального произведения. Способность импровизировать и искусство импровизации заключается, следовательно, в том, чтобы экспромтом, без особой предварительной подготовки выткать тут же, во время игры, из любой музыкальной мысли, собственной или чужой, род музыкальной композиции; значительно более свободной по форме, чем написанное произведение, она должна тем не менее представлять собой некое упорядоченное целое, по крайней мере настолько, насколько это необходимо, чтобы быть понятной и интересной»³⁶.

³⁶ Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия. – Киев: Музична Украина, 1974, с. 82.

Но ценностные ориентиры в то время сильно трансформировались, всё более ясно вырисовывалось размежевание профессий композитора и исполнителя, поэтому трактат К. Черни был воспринят скептически.

Эволюция инструментария, яркая индивидуальность композиторских стилей, формирование камерно-вокального и обширного оперного репертуара, написание массива камерно-инструментальной музыки – всё это способствовало активному пересмотру функций концертмейстера, его профессиональных задач.

Субъективность эстетических установок романтизма поставила в качестве абсолюта личность артиста-исполнителя, акцентируя уникальность его таланта, профессиональное мастерство, оригинальность художественно-эстетических представлений, стремление к самоутверждению в своей области творчества. Композиторские установки сосредотачиваются на выявлении и раскрытии сложного внутреннего психологического комплекса героя.

Одной из приоритетных жанровых ориентаций этой эпохи, способной быть воплощением социокультурной ситуации эпохи романтизма, стала сфера камерной вокальной и инструментальной музыки с участием фортепиано – жанров, которые создают благодарную почву для концептуально ёмкого, интимного воплощение внутреннего мира человека, его эмоций и чувств.

В камерно-вокальной лирике на первое место выдвигается лирическая песня-романс. Благодаря воплощению лирической поэтики, её образности и мотивов, песня-романс побудила к расцвету камерного вокального исполнительства.

В XIX века формируется новый тип творческих взаимоотношений – вокально-фортепианный дуэт, который предусматривал полную равноценность партнёров. Его создателями стали Р. Шуман, Ф. Шуберт, Й. Брамс, Э. Григ, а в России М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, Н. Метнер, С. Рахманинов и др. Максимальная созвучность принципам эстетики романтизма превратила вокально-фортепианный дуэт в один из самых любимых жанров в композиторском творчестве этой эпохи.

Новым явлением становится монологический принцип цикла вокальных миниатюр как воплощение внутреннего мира героя, основателем которого стал Л. ван Бетховен. Создавались и камерно-инструментальные циклы, в которых откristаллизовались новые перспективы развития сферы дуэтного и ансамблевого концертного исполнительства.

Вариантная множественность художественных решений, раскрытия лирико-романтических чувств разнообразными композиционными техниками и средствами темброво-фактурного разнообразия утвердили камерно-вокальные и инструментальные жанры как ведущие в романтическую эпоху, в условиях сильного изменения и обновления средств музыкальной выразительности претерпели значительные трансформации.

Характерными особенностями этих сочинений стали тонкость музыкального языка, присутствие элементов диалогичности, имитаций, разнообразных сочетаний партий в ансамбле. Постепенно ускоряющее движение, метроритмическое дробление длительностей, использование украшений как органической составляющей мелодической линии, оригинальная орнаментика заметно трансформировало фактуру. Такие серьезные изменения весьма тяжело внедрялось в крупные многочастные произведения и с лёгкостью утверждались в камерно-вокальных и инструментальных миниатюрах. Принципиальное значение приобретала равноправие сольной партии и партии фортепиано, которая, соответственно, нуждалась не только надлежащей технической проработке, но и требовала от концертмейстера художественного вкуса, что способствовало равноценному исполнительскому партнёрству.

В контексте указанных выше новых художественных решений и интонационно-синтаксических изменений одной из наиболее важных следует рассматривать и эстетическую переоценку музыкального инструментария – прежде всего, клавесина и клавикорда, которые перестали соответствовать требованиям нового времени. Стремление к наполненному звучанию, объёму звука, инструментальной кантилене как существенных ориентиров музыкальной эстетики XIX века привело к быстрому

утверждению фортепиано, отмеченного огромными выразительными возможностями, широтой динамических градаций и тембральных и колористических оттенков, которые развивались и в дальнейшем, благодаря внедрению в исполнительскую практику правой и левой педалей. Универсальные возможности фортепиано побудили к активной переориентации камерно-инструментальной и камерно-вокальной музыки на произведение с весомой ролью фортепиано.

Нововведением стали масштабные инструментальные выступления и послесловия. В камерно-вокальный и инструментальный репертуар вводились и принципы оркестровки, а также сольной фортепианной музыки (кульминационные tutti, развёрнутые интерлюдии). Широкое распространение (преимущественно в вокальной музыке) получили принципы портретных характеристик – за использованием разнообразных ритмических, мелодических структур стояло стремление выразить манеру разговора, жестикуляцию, пластику героя.

Именно камерно-вокальные и инструментальные жанры показали ошибочность взглядов на концертмейстера как на второстепенный, вспомогательный компонент ансамбля. Становление этой профессии 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 концертмейстерах в музыкальных театрах с целью разучивания с вокалистами оперных партий, поэтому широкое распространение получила отдельная отрасль концертмейстерской деятельности – концертмейстер-коуч (coach, коррепетитор). Распространялись выступления пианистов с певцами на концертной эстраде, в камерных вечерах. Появлялись и более открытые концертные формы – филармонические общества.

В то же время широко бытовало и домашнее музицирование. Формируясь в любительских салонах, домашних вечерах, совместное исполнительство становилось импульсом для развития традиций проведения камерных концертов, в которых обычной практикой стала исполнительская деятельность композиторов в роли концертмейстера и артиста ансамбля.

Несмотря на формирование различий между пианистом-солистом и пианистом-концертмейстером, функцией последнего и в дальнейшем оставалось подчёркивание всех преимуществ солиста, с которым он выступает. К тому же, вплоть до XX века не существовало специального концертмейстерского обучения и заинтересованность таким родом деятельности среди пианистов в основном обуславливалась только возможностью дополнительного заработка. А в области балетной музыки в XIX веке во время репетиций инструментом для сопровождения оставалась скрипка. Вот как об этом пишет Н. А. Римский-Корсаков: «Балетные репетиции обычно ведутся, как в древности, под игру двух скрипок, которые должны передавать весь оркестр»³⁷.

Невозможно переоценить огромную роль Ф. Шуберта в формировании профессии концертмейстера. Он стал инициатором проведения музыкальных вечеров. В то же время Ф. Шуберт работал у князя Иоганна Карла Эстергази, где он 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.

В своих многочисленных песнях (более 600) роль и сложность фортепианной партии возросла многократно – прежде всего, речь идёт об усилении драматургического плана. Именно Шуберт поднял фортепианную сопровождение от подчиненного положения до уровня полноценного партнёра ансамбля. 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

³⁷ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / 9-е изд. – М.: Музыка, 1982, с. 236.

«Лесной царь»). Прежде всего, такая ситуация связана с активным развитием фортепианного репертуара и исполнительства. Р. Шуман, во многом продолжающий традицию Шуберта, в своих песнях достаточно часто использует развёрнутые 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 многие другие).

Камерное музицирование играет важную роль в исполнительской деятельности Ф. Шопена, 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 мо знаменитой Полиной Виардо). Данный вид творчества способствовал появлению ряда произведений камерного инструментального и вокального жанров в творческом наследии композитора.

Совместное музицирование занимало важное место и в творческой жизни И. Брамса, 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.

Сторонниками совместного музицирования была семья Роберта и Клары Шуман, которые вместе выступали в фортепианном дуэте. А Клара в своё время концертировала со скрипачами Й. Иоахимом, Н. Паганини и др.

Не только известным композитором, но и концертмейстером был Э. Григ, на протяжении многих лет концертируя вместе со своей женой, певицей Ниной Хагеруп, которая получила при-

знание именно благодаря исполнению романсов своего мужа. Их совместные выступления проходили не только в городах Норвегии, но и в других европейских странах.

Г. Вольф, написавший все основные произведения в течение двух лет, в своих вокальных сочинениях существенно увеличил драматургическую роль фортепиано. Фортепианная составляющая песен композитора отличается в определённой степени равноправной смысловой нагрузкой. В. Коннов отмечает, что партия фортепиано в вокальных сочинениях Г. Вольфа «<...> совершенно равноправный партнёр ансамбля, нередко играющий ведущую роль»³⁸. Прежде всего такая роль носит характер архитектурного центра с известной дирижёрской составляющей. Данное положение непосредственно повлияло на то, что в качестве концертмейстеров в исполнении песен Вольфа выступали такие выдающиеся дирижёры и пианисты как Даниэль Баренбойм, Джеймс Ливайн или Вильгельм Фуртвенглер. Вокальное творчество Гуго Вольфа является непосредственной предтечей французских импрессионистов, экспрессионизма Рихарда Штрауса.

Рояль к 80-м годам XIX века приобрёл все основные конструктивные характеристики, которые лежат в его основе и поныне. Прежде всего, это касается игры кантилены, использование больших динамических градаций, усовершенствование функций педалей. Всё это не могло не привести к существенному изменению фактурного изложения как сольных, так и ансамблевых произведений. Для нас особенно важно, что именно в этот период происходит размежевание профессиональной специфику концертмейстерской деятельности на концертную и театральную. Речь об этом пойдёт в разделе «Формирование и развитие профессии оперного концертмейстера».

XX и начало XXI века дали целую плеяду выдающихся концертмейстеров. Любопытно, что в этот период уже не происходило резких трансформаций «профессионального набора» и сами требования к тому, какими качествами должен обладать хороший концертмейстер существенно не менялись. Нами уже

³⁸ Коннов В. П. Песни Гуго Вольфа. – М.: Музыка, 1988, с. 67.

было отмечено, что концертмейстеры всё чаще стали работать с определённым солистом (что соответствует обоюдным интересам) и/или в определённом театральном или филармоническом коллективе. Назовём некоторые имена:

Валентин Конрад Бос (1875-1955) – голландский концертмейстер, выступал с певцами: А. Систерманс, Ф. Шорр, Э. Ретберг, Ю. Кульп, Э. Герхард, Л. Вюльнер, М. Фридендор; инструменталистами: И. Менухиным, И. Иоахимом (скрипка), Д. Поппером, П. Казальсом (виолончель); в 1945-1946 гг. совершил всемирное турне с певицей Х. Таубель; автор книги «Well-tempered Accompanist», в которой изложил своё видение обязанностей концертмейстера и его профессиональных отношений с певцами.

Сальваторе Фучито (1875-1929) – итальянский концертмейстер, выступал с Э. Карузо с 1916 по 1921 гг., автор воспоминаний о нём «Caruso and the Art of Singing»: Including Caruso's Vocal Exercises and His Practical Advice to Students and Teachers of Singing.

Артур Шнабель (1882-1951) – австрийский и американский пианист, артист камерного ансамбля, концертмейстер, основал «Трио Шнабеля», в который входили А. Виттенберг (скрипка) и А. Хеккинг (виолончель), выступал со своей женой, певицей Т. Бер-Шнабель; с инструменталистами: К. Флешем, И. Сигети (скрипка); П. Хиндемитом (как альтистом); П. Казальсом, Х. Беккером, П. Фурнье, Г. Пятигорским (виолончель); в составе трио с К. Флеш (скрипка), Ж. Жерарди (виолончель).

Кости Веханен (1887-1957) – финский концертмейстер, в 1927-1940 гг. – концертмейстер М. Андерсон, с которой гастролировал в Германии, Швеции, Франции, Норвегии; в 1935 году гастролировал в СССР. Автор книги воспоминаний «Марианн Андерсон: портрет».

Айвор Ньютон (1892-1981) – английский концертмейстер, работал с певцами: Л. Леман, Ф. Шаляпиным, К. Батт, М. Каллас, Н. Мелба, К. Флагстад, Б. Джильи, Ю. Бьёрлинг, Д. Броумли; инструменталистами Э. Изаи, И. Менухиным, И. Гендель (скрипка), П. Казальсом, Г. Пятигорским (виолончель), автор

книги: «At the Piano – Ivor Newton: The World of an Accompanist» («За роялем – Айвор Ньютон: Мир концертмейстера», 1966); его имя носит единственный в Великобритании специализированный дом для престарелых музыкантов (Ivor Newton House).

Джеральд Мартин Мур (1899-1987) – выдающийся английский концертмейстер, артист камерного ансамбля, один из первых теоретиков концертмейстерского искусства, кавалер ордена Британской империи II степени (1954), доктор музыки Кембриджского университета, почётный доктор литературы Сассекского университета, почётный член Королевской музыкальной академии. Работал с певцами: Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау, К. Флагстад, В. де Лос Анхелес, Х. Хоттером, Дж. Бейкер, К. Людвиг, Н. Гедда, Дж. Сазерленд; инструменталистами: И. Менухиным, И. Сигети, И. Хассидом (скрипка); П. Казальсом, Ж. Дюпре (виолончель). В своих методических и теоретических работах («The Unashamed Accompanist» («Этот бессовестный концертмейстер»), London, 1943); «Singer and Accompanist» («Певец и концертмейстер», London, 1953); „Am I too Loud?“ («Не слишком ли громко?»), London, 1962); «The Schubert Song Cycles» («Вокальные циклы Шуберта», London, 1975); «Farewell Recital» («Прощальный концерт», London, 1978); «Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке»³⁹ (М., 1987)) в живой форме показал значение профессии концертмейстера, его не подчинённой роли, а равноправного творческого партнёра. Подробнее о работах Дж. Мура см. ниже.

Франц Рупп (1901-1992) – немецкий и американский концертмейстер, выступал с певцами: Л. Леман, Б. Джильи, М. Андерсон; с Ф. Крейслером (скрипка). Хуберт Гисен (1902-1976) – немецкий концертмейстер, один из ведущих исполнителей немецких Lieder, работал с певцами: Л. Слезак, С. Онегин, Э. Бергер, Ф. Вундерлих; инструменталистами: Ф. Крейслером, А. Бушем, И. Менухиным; автор автобиографической книги «У рояля – Хуберт Гисен» (1972).

³⁹ Название даётся в точном соответствии с выходными данными издательства. На наш взгляд, использования термина «аккомпаниатор» не вполне точно переведено по смыслу (см. об этом в начале данной работы).

Ирен Айтофф (1904-2005) – французский концертмейстер русского происхождения, в 50-х гг. XX ст. была концертмейстером оперных фестивалей в Экс-ан-Провансе, где работала с певцами: Н. Перуджа, Т. Берганца, Ж. Мишо; дирижерами: П. Монто, Ш. Мюншем; в 1931-1939 гг. выступала с камерными программами с И. Жильбер; с дирижером Г. фон Караяном работала над постановкой оперы «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси; была знаменита тем, что знала наизусть все партии этой оперы и других сложных произведений, участвовала (вместе с Дж. Стрелером и Г. Шолти) в постановке оперы «Свадьба Фигаро» В.-А. Моцарта (1973, Версаль); ассистировала Ж. К. Казадезюсу во время постановки оперы «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси (1996, Лилль, Франция), имеет записи вокальных произведений И. Брамса, М. Равеля, Э. Шоссона.

Мартин Рих (1905-2000) – американский концертмейстер немецкого происхождения, с 1950 года – концертмейстер-коуч Метрополитен-опера, был партнёром оперных певцов в концертах, в Карнеги-холл выступал с Р. Тебальди.

Артур Бальзам (1906-1994) – американский пианист польского происхождения, концертмейстер, артист камерного ансамбля, лауреат Международного конкурса камерной музыки им. Ф. Мендельсона вместе со скрипачом Г. Тотенбергом (1931, Мюнхен, Германия), в конце 30-х гг. гастролировал с Н. Мильштейном (скрипка); выступал с И. Менухиным, Ш. Гольдбергом, И. Франческати, И. Сигети, Д. Ойстрахом, Л. Коганом, М. Ростроповичем; в 1960 году – с трио Albeneri; имеет записи сонат для скрипки и фортепиано А. Моцарта (солист А. Шумский); сонат для скрипки и фортепиано Л. ван Бетховена (солист И. Фукс); сонат для виолончели и фортепиано Л. ван Бетховена (солистка И. Нельсова).

Курт Адлер (1907-1977) – американский дирижёр, хормейстер, концертмейстер с очень необычной биографией. Курт Адлер родился в Йиндржихув Градец (ныне Чехия). Родители были убиты в концлагерях во время Второй мировой войны. В 1930-х годах многие известные музыканты эмигрировали в США, чтобы уйти от нацистского преследования. Но Адлер пошёл иным путём и эмигрировал в СССР. В 1934-35 был ди-

рижёром симфонического оркестра Киевской консерватории, в 1935-37 – преподаватель оперного класса в сталинградском музыкальном техникуме (училище). Эмигрировал в США 9 октября 1938 года, в 1938-41 преподавал фортепиано, теорию музыки, камерный ансамбль, концертмейстерское мастерство в различных школах Нью-Йорка. В 1943 году занял должность концертмейстер Метрополитен-опера, а с 1945 по 1973 год являлся главным концертмейстером и исполнительный директор театра (генеральный директор Рудольф Бинг). Автор книги «The art of accompanying and coaching» («Концертмейстерское искусство и работа концертмейстера-тренера»).

Эрнест Поль (Пауль Александр Теодор) Улановский (1908-1968) – австрийский концертмейстер, в 1927-1935 гг. – концертмейстер Венской филармонии, выступал с певцами: Х. Хоттер, Д. Фишер-Дискау, Дж. Лондон, Ю. Кульп, Т. Лемнц; Г. Пятигорским (виолончель); в течение 1935-1951 гг. концертировал с известной немецкой певицей Л. Леман, с которой исполнял песни А. Дюпарка, Р. Штрауса, Ф. Шуберта, И. Брамса, Г. Вольфа; с 1950 года – концертмейстер-коуч оперного центра (Бостон) и Бостонского университета; оставил после себя незавершенную книгу «The art of the song and accompaniment».

Жорж Годзинский (1914-1994) – финский концертмейстер русского происхождения, в 1935-36 гг. гастролировал с Ф. Шалляпиным, с которым дал 57 концертов в Манчжурии, Китае и Японии; с 1938 года – концертмейстер-тренер Большого Театра Гьотеборга (Швеция), хореограф-балетмейстер оперных театров США, Бергена, Варшавы, Парижа.

Эрик Верба (род. в 1918) – австрийский концертмейстер, который с 1949 года выступал с певцами: К. Людвиг, М. Геддой, П. Шраером, Х. Хоттером, Э. Шварцкопф, Д. Фишер-Дискау. Автор публикаций по вопросам интерпретации произведений В.-А. Моцарта, Г. Вольфа.

Карл Энгель (1923-2006) – швейцарский артист камерного ансамбля, концертмейстер. Работал с певцами: Д. Фишером-Дискау, Г. Прей, П. Шраером; инструменталистами: П. Казальсом (виолончель), И. Менухиным (скрипка).

Йорг Демус (род. в 1928) – австрийский концертмейстер, выступал с певцами Э. Шварцкопф, Д. Фишером-Дискау, Е. Амелинг, П. Шрайером; в камерном ансамбле с И. Суком (скрипка) и А. Янигро (виолончель); в фортепианном дуэте с П. Бадура-Скода.

Джоффри Парсонс (1929-1995) – австралийский концертмейстер, в 60-х гг. работал концертмейстером в киноиндустрии, озвучивал фильм «Трильби» с участием Э. Шварцкопф. Работал с певцами Э. Шварцкопф, В. де Лос Анхелес, Дж. Норманн, Дж. Бейкер, Б. Нильссон, Э. Мюррей, Ф. Лотт, Н. Гедда, А. Бар; инструменталистами: И. Гендель, Н. Мильштейном; организовал серию концертов «Джоффри Парсонс и друзья» (1980), в которых обозначил важную роль концертмейстера в профессиональной жизни солистов.

Далтон Болдуин (род. в 1931) – американский концертмейстер, работал с певцами Э. Амелинг, Т. Берганца, А. Огер, Дж. Норманн и др.

Джон Вустман (род. в 1930) – американский концертмейстер, выступал с певцами: Р. Скотто, М. Френи, К. Людвиг, Б. Нильссон, К. Бергонци, Э. Шварцкопф, Н. Гедда, Е. Образцова, И. Архипова. С Л. Паваротти провёл серию телевизионных концертов; был концертмейстером-тренером постановки оперы «Пират» В. Беллини (1959, Карнеги-холл), с 1968 года – профессор музыки в университете штата Иллинойс (США), где в 1973 году основал класс концертмейстерского мастерства. В 1991-1997 гг. осуществил серию концертов, посвященных 200-летию со дня рождения Ф. Шуберта (были выполнены все 598 камерно-вокальных произведений композитора), имеет «золотой» диск с записями романсов С. Рахманинова и М. Мусоргского (солистка И. Архипова). Альфред Брендель (род. в 1931) – австрийский артист камерного ансамбля, концертмейстер. Сотрудничал с певцами: М. Хорн, Д. Фишером-Дискау (с которым записал вокальные циклы Ф. Шуберта); со своим сыном Андрианом Бренделем (виолончель). Автор книги «За занавесом» («The Vail of Order»), где изложил своё представление о роли концертмейстера в совместном процессе музицирования, акцентируясь на его важнейшей (рав-

ноправной) роли. Жан Барр (род. в 1932) – американский концертмейстер, работал концертмейстером мастер-классов Я. Хейфеца, Г. Пятигорского, М. Сингера; выступала с Дж. Фишбахом, Дж. Данхемом, П. Фурнье, М. Ростроповичем, Г. Рейтом. Является первым председателем Союза ансамблевых исполнителей США, возглавлял комитет ансамблевого исполнительства. Разработал небольшое пособие по концертмейстерскому искусству и камерному ансамблю.

Уоррен Джонс (род. в 1934) – американский концертмейстер, выступал с певцами: Б. Бонни, Д. Грейвс, Кири Те Канава, М. Хорн; с Л. Паваротти во время его гастролей в США. Имеет записи вокальных произведений Я. Сибелиуса, И. Брамса, которые были номинированы на премию «Грэмми» в 1999 году.

Джоан Дорнеманн (род. в 1934) – американский концертмейстер, в 1983-2008 гг. работала концертмейстером «Метрополитен-опера», ныне – артистический директор Института вокального искусства (Тель-Авив, Израиль), музыкальный консультант фестиваля «Arena di Verona» (Италия); выступала с певцами: Л. Паваротти, Х. Каррерасом, П. Доминго, Кири Те Канава, М. Френи, М. Кабалье; награждена премией «Эмми» за участие в музыкальных программах «Жизнь в Метрополитен-опера», «Богема» (с Л. Паваротти и Р. Скотто); автор статьи «Работа оперного певца: шаг за шагом к цели» (2011).

Леоне Маджера (род. в 1934) – итальянский концертмейстер. Работал с М. Френи (первая жена), Л. Паваротти (друг детства и концертмейстер-коуч, вместе с которым были даны сотни концертов, в том числе, самый первый и самый последний), Р. Раймонди, П. Глоссоп. Был концертмейстером-коучем театра Ла Скала, фестиваля «Флорентийский музыкальный май», Зальцбургского фестиваля, Метрополитен-опера в Нью-Йорке. Отметим нехарактерную деталь: посвятив огромную часть своей жизни концертмейстерскому делу, в последние годы занялся сольной деятельностью, сделал ряд записей из произведений М. Клементи, скерцо и баллад Ф. Шопена.

Ежи Мархвиньски (род. в 1935) – польский концертмейстер, который в 1978 году (только лишь!) стал инициатором создания

класса камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства в Академии Музыки им. Ф. Шопена в Варшаве. Автор книги «Партнёрство в музыке».

Ариберт Райманн (род. в 1936) – немецкий концертмейстер, с конца 1960-х гг. выступал с Д. Фишер-Дискау, Б. Фассбендер, Э. Грюммер; в 1983-1998 гг. преподавал современное камерное пение в Берлинской Hochschule der Künste.

Чарльз Спенсер (род. в 1938) – английский концертмейстер. Работал с певцами: Т. Берганца, Дж. Норманн, Т. Квастхофф, Д. Поласки, Г. Яновиц, П. Шрайером, Суми Йо, К. Кульман, Т. Хемпсон, Т. Феликсом; как концертмейстер участвовал в Международных конкурсах вокалистов; на протяжении 12 лет работал с певицей К. Людвиг, с которой записал компакт-диск «Прощание с Зальцбургом» (1993, диск получил премию «Diapason d'or»).

Деон Нельсон Прайс (род. в 1943) – американский концертмейстер, которая выступает с сыном Б. Прайсом (кларнет), автор книги «Accompanying Skills For Pianists: Including Sight Play with Skillful Eyes» («Навыки ансамблевой игры для пианистов и чтение с листа», 2005).

Джордж Дарден (1944-2014) – американский концертмейстер, работал концертмейстером-тренером крупнейших оперных театров США: Хьюстонской оперы, Оперного театра штата Техас, Невада и города Балтимор, Оперы Нового Орлеана, Бостонской оперы, «Метрополитен Опера». Выступал с певцами: Р. Флеминг, Э. Лир, Х. Прей, Т. Алленом, К. Ванесс, И. Ковальски; был ведущим концертмейстером серии передач «Прямой эфир из «Метрополитен Опера»» постановок опер: «Трубадур» Дж. Верди (с Л. Паваротти, Е. Мартон и Ш. Миллнс, «Севильский цирюльник» Дж. Россини (с К. Бэттл и Л. Нуччи), «Семирамида» Дж. Россини (с М. Хорн и С. Реми), «Арабелла» Р. Штрауса (с Кири Те Канава), «Федора» У. Джордано (с М. Френи и П. Доминго).

Роджер Виньоля (род. в 1945) – английский концертмейстер французского происхождения, работал концертмейстером-тренером в Лондонской Королевской опере, выступал с пев-

цами: Кири Те Канава, Ф. Лотт, Анной Софи фон Оттер, Г. Холлом, Т. Алленом, Б. Бонне; инструменталистами: Дж. Белл (скрипка), Н. Имаи (альт), Г. Шифф, Г. Киршбаум (виолончель). Осуществил записи вокальных миниатюр П. Чайковского, Ф. Листа, Г. Шумана, Ф. Шуберта, Б. Бриттена, А. Копленда, которые записал с разными исполнителями.

Хельмут Дейч (род. в 1945) – австрийский концертмейстер, один из наиболее востребованных концертмейстеров своего времени, 1967-1979 гг. – преподаватель концертмейстерского мастерства в Венской академии музыки. Работал с певцами: Х. Хоттером, П. Шрайером, Б. Фассбендер, Б. Бонни, Г. Стрейч, И. Котрубас, А.-С. фон Оттер, К. Льюис, Й. Кауфманом; на протяжении двенадцати лет был концертмейстером Г. Прея.

Роберт Сазерленд (род. в 1948) – американский концертмейстер – последний концертмейстер М. Каллас (после А. Ньютона), с которой работал на протяжении полутора лет, гастролируя с ней в Японии.

Грэм Джонсон (род. в 1950) – английский концертмейстер, совершенствовал искусство концертмейстера под управлением Дж. Мура и Дж. Парсонса. Работает с певцами: Ф. Лотт, Э. Мюррей, Дж. Лемалу, А. Нетребко; имеет записи полного собрания песен Ф. Шуберта (37 выпусков, 1987-2000; солисты: Ф. Лотт, Е. Мюррей, Е. Г. Джонсон, Дж. Бейкер, И. Бостридж, П. Шрайер); три компакт-диска «Песни современников Ф. Шуберта» (2006); записи песен Р. Шумана, Г. Форе; записи «Мелодий» Ф. Пуленка (солистка Ф. Лотт); альбомы с песнями Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Э. Шоссона, Л. Дюрея.

Александр Шмальц (род. в 1951) – немецкий концертмейстер, выступает с певцами: Я. Конрад, Г. Бамбри, М. Хорн, С. Логес, М. Раднер; является лауреатом премии им. Дж. Мура (1996).

Винченцо Скалера (род. в 1955) – итальянский концертмейстер, с 1980 года – концертмейстер театра Ла Скала, работает с певцами: М. Кабалье, Х. Каррерасом, К. Ричарелли, К. Бергонци, А. Бочелли, Х. Д. Флоресом, Г. Скотто; с 1997 года – концертмейстер Академии Ренаты Скотто (Савона, Италия), имеет

компакт-диски с тематическими программами: «Ретроспективный концерт с Х. Каррерасом», «Рената Скотто в песнях Дж. Верди», «Карло Бергонци в концерте», «Карло Бергонци – искусство belcanto»; видеозаписи с Х. Каррерасом: «Возвращение в Испанию», «Концерт», «В Вене» и т. д.

Лоренцо Баваи (род. в 1958) – итальянский концертмейстер, активно проводит концертмейстерские мастер-классы; выступает с певцами: М. Кабалье, М. Лорре, Ф. Коссотто, П. Лукасом, Х. Каррерасом; имеет записи малоизвестных вокальных произведений А. Диабелли, Й. Гайдна, И. Гуммеля, А. Казеллы, Дж. Россини, Г. Доницетти, Ф. Мендельсона-Бартольди (солист Х. Каррерас).

Карло Пари (род. в 1958) – итальянский концертмейстер, выступал с певцами: Л. Паваротти, М. Френи, К. Ричарелли, В. Вернокки, Дж. Таддеи, М. Мелани, М. Тромбетта, Ф. Мондельчи, с 2000 года – концертмейстер-коуч Академии итальянской оперы, участвовал в постановке неизданной оперы Г. Доницетти «La romansiera e l'uomo negro» («Романистка»).

Джулиус Дрейк (род. в 1959) – английский концертмейстер, работает с певцами: Т. Аллен, С. Данеман, К. Мальтман, Дж. Дидonato, А. Киршлагер, А. Рукрофт, И. Бостридж, Т. Квастхофф, К. Стотайн, Дж. Финли, Д. Рьёшман; художественный руководитель *Lieds Lieder* (2009), *Machynlleth*-фестиваля (Уэльс, 2009-2011); имеет записи романсов П. Чайковского (2009, солист К. Стотайн) и др.

Жоао Паоло Сантуш (род. в 1959) – португальский концертмейстер, работал концертмейстером лиссабонского театра оперы и балета «Сан-Карлуш» Выступал с певицей Т. Берганца; с 1985 года – с Б. Л. И. Мантейро (скрипка).

Илья Ивари (род. в 1960) – эстонский концертмейстер, работает с певцами: М. Гулегиной, И. Архиповой, А. Зарембой, Д. Хворостовским (их совместные программы включают вокальные произведения П. Чайковского, Н. Метнера, С. Рахманинова).

Мартино Малкольм (род. в 1960) – шотландский концертмейстер, работал концертмейстером мастер-классов Дж. Сазерленд, Э. Шварцкопф, выступает с певцами: Дж. Бейкер,

Т. Алленом, С. Уолкер, Дж. Лемалу, Т. Краузе, Б. Бонни, Дж. Ф. Лотт, А. Нетребко, Дж. Роджерс; с Е. Джонсоном (кларнет).

Жан-Ив Тибодэ (род. в 1961) – французский концертмейстер, работает с певцами: Р. Флеминг, Ч. Бартоли, О. Бородиной, Д. Хворостовским; инструменталистами: Дж. Белл (скрипка), Ю. Башметом (альт), Т. Мьорк (виолончель).

Крейг Рутенберг (род. в 1966) – американский концертмейстер, сотрудничал с певцами: Т. Хемпсон, Д. Грейвс, Ф. фон Стаде, Д. Дамрау, Суми Йо, С. Ольсен, Г. Петерс; на протяжении 10 лет выступал с певицей К. Брюэр; работал концертмейстером-коучем оперы Сан-Франциско, Хьюстон Гранд опера, Опера-Комик де Пари; концертмейстером Фестиваля в Экс-ан-Провансе, Метрополитен-опера, музыкальным руководителем оперной студии Бостонского университета. В 2006–2015 годах был руководителем музыкальной администрации нью-йоркского театра «Метрополитен-опера», тесно сотрудничал с Джеймсом Ливайном. Также работал в крупнейших оперных театрах Европы, США и Канады. Участвует как педагог в молодежных программах оперных театров Гетеборга, Осло, Стокгольма, Лондона, Сан-Франциско, Хьюстона, Санта-Фе и Вашингтона, а также в программах фестиваля «Глиммергласс», Института Чатоквы, Истменской школы музыки, Йельского и Бостонского университетов. С 2016 года – концертмейстер-коуч и консультант стипендиатов программы Аткинс в Мариинском театре.

Любопытно, что немалая часть выдающихся дирижёров современности (Джеймс Ливайн, Георг Шолти, Бруно Вальтер, Карлос Клайбер, Ричард Бонинг (муж и бессменный концертмейстер Джоан Сазерленд), Риккардо Мути, Клаудио Аббадо, Александр Голованов, Евгений Светланов и многие другие) выступали и выступают в качестве концертмейстеров, что лишний раз указывает не только на преемственную связь (профессия концертмейстера выросла из недр капельмейстерства и художественного управления ансамблями), но и на общие исполнительские задачи дирижёра и концертмейстера.

Теперь сделаем небольшой обзор эпистолярного наследия Джеральда Мура. Он внёс 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).

Мур, благодаря неустанной работе практика и теоретика, создал абсолютно новый тип концертмейстера-художника. В своих трудах он один из первых акцентируется 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 партнёра. Мур обращает внимание на технологию создания такого ансамбля: например, какие мышечные действия пианиста или использование педалей балансирует с техническими и образными задачами певца, то есть 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 ввиду 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 ввиду, что художественное чтение с листа не было полностью для него доступно, но небольшая аналитическая работа тут же ставила всё 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 он подчёркивает, 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 чёточки поведения людей (в том числе видя и себя как бы со стороны), но и схватывая на лепту глубинную суть мимолетного события»⁴⁰. Тем самым он доказывает, что только настоящий художник 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 смысловой наполняемости.

Отметим, что в работах 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 чёткого понимания задач концертмейстера как полноценного артиста.

Подводя некоторые итоги исторической эволюции профессии концертмейстера отметим, что рост функционального значения инструментальной части произведения в XXI веке способствовал абсолютной потере функции сопровождения. Анализируя камерно-вокальные сочинения современных композиторов, Г. Гринченко в середине XX века констатирует:

⁴⁰ Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. –М: Радуга, 1987, с. 8.

«Роль аккомпанемента закончилась. Инструментальная часть романсов становится органической частью всей формы. Переплетаясь в материале, давая отражение основной мысли-идее, основной эмоции произведения, инструмент и голос творят неразрывное целое»⁴¹.

Это объясняется ещё и тем, что в XX – начале XXI вв. произведения камерно-вокальных жанров стали областью для новаторских поисков композиторов, отказа от традиционных структурно-иерархических парадигм, с использованием принципа импровизации, случайности, аффектов, а в исполнительской реализации, соответственно, применением нестандартных приёмов исполнения. В это же время прослеживается и возврат к предыдущим стилистическим направлениям с ориентацией на традиционные исполнительские приёмы.

Акцентирование на роли совместного исполнительства стало важной частью музыкальной педагогики XX–XXI вв., обусловив тенденцию к узкой специализации. В школах, колледжах и ВУЗах открылись классы ансамблевой игры и концертмейстерской подготовки, что воплотилось в чёткой дифференциации структуры обучения.

1.2 Концертмейстерское искусство в России

Профессиональное музыкальное исполнительство в России имеет глубокие исторические и культовые корни. Музыка полесязыческой Руси являлась важнейшим элементом церковного обихода. Православное богослужение исключало и исключает до сих пор присутствие музыкального инструментария, который использовался только в светском музицировании, которое на протяжении долгого времени существовало в области военного и бытового обряда. В допетровскую эпоху дифференцировались понятия «музыка» и «пение»: музыкой считалась любое музицирование ради собственного развлечения или интереса, а

⁴¹ Гринченко Н. Украинский романс // Гринченко Н. Избранное. Киев: Гос. изд-во искусства и музыкальной литературы УССР, 1959, с. 292.

пение имело своей целью, прежде всего, исполнение церковной музыки. Именно отсюда идут корни специфической и наиболее яркой особенности русской музыки с её мелодикой, которая в творчестве профессиональных композиторов отразилась и на инструментальных сочинениях, а также исполнительстве: принцип «пения на инструменте» стал одним из ведущих качеств нашего отечественного исполнительства. По словам А. Г. Рубинштейна «<...> музыка как язык души, наиболее присуща русскому племени; пение – это его потребность»⁴².

Существует историческое свидетельство о музицировании в Киево-Печерском монастыре во времена правления князя Святослава Ярославича (1027-1076): «Патерик монастыря зафиксировал посещение главного храма князем: «<...> и яко вниде в храм, идеже бе князь седяй, и се видя многыа играюща пред ним: овы гусленыа гласы испущающим, и инем мусикийския гласящим, иныа же органныа, – и тако всемь играющим и веселящимся, яко же обычай есть пред князем». И хотя в тексте не использован термин «аккомпанемент», можно с большой достоверностью фразу «многыа играюща перед ним» трактовать как вокально-инструментальное действие, при котором музыканты поделены на солистов и аккомпаниаторов»⁴³. Примером подобного музицирования могут служить и скоморохи Фома и Ерёма: «У Яремы были гусли, у Фомы орган <...>, Ерема играет, а Фома напевает»⁴⁴.

Становление профессионального инструментального исполнительства в России начинается в XVII веке, не смотря на то, что первые клавишные инструменты появились двумя веками ранее, но особого распространения не получили. В 1600-1640 гг. в Москве проводились органные концерты, также было налажено их производство (некоторые образцы продавались в

⁴² Русская музыкальная газета. Ежемесячное издание (с иллюстрациями) / ред.-изд. Н. Финдейзен. – С.-Пб.: Типография Н. Финдейзена. – 1896. – № 1-12, № 2, с. 203.

⁴³ Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. – Харьков, 1993, с. 7.

⁴⁴ Повесть о Фоме и Ерёме [Электронный ресурс] /Режим электронного доступа: <http://www.old-ru.ru/08-22.html>

Европу). Тем не менее большого распространения орган не получил – в отличие от клавира.

Активное распространения клавира в России началось в начале XVIII века благодаря Петру I, который отменил запрет на камерное музицирование и сам учился игре на клавикорде. Б. Асафьев отмечал: «Русский музыкальный XVIII в. был процессом исторически закономерного освоения западноевропейской культуры, вокальной и инструментальной»⁴⁵.

В это же время в России начинает активно развиваться светское концертное исполнительство. Русские дворяне начинают учиться вокалу и игре на инструментах у приезжих музыкантов – преимущественно у немцев. Особую известность получила капелла герцога Карла Ульриха Голштин-Готторпского. Постепенно начинает проявляться интерес к камерному музицированию в виде музыкальных раутов в доме австрийского посла графа Кинского. С этого времени у русского дворянства рождается мода на домашние камерно-инструментальные капеллы и даже оркестры. Отметим, что не меньше, а иногда и больше интереса дворяне проявляли к вокальной и танцевальной музыке.

Инструментальная музыка в России развивалась двуправленно: популярностью пользовалась оркестровая музыка, а также произведения для клавира и ещё одного инструмента, в которых клавишный инструмент выступал как гармоническая основа, что давало возможность исполнять такую музыку клавиристам-любителям.

К началу XVIII века камерное исполнительство достигло пика своей популярности и было широко распространено при дворе и в дворянстве. Выделим некоторых особо подвинутых 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»⁴⁶; клавесинист-

⁴⁵ Асафьев Б. Избранные труды. В 5 т. / ред. кол. акад. И. Э. Грабарь и др. – М.: АН СССР Ин-т истории искусств, т. 1, с. 61.

⁴⁶ Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века. – С.-Пб.: Союз художников, 2002, с. 111.

ка М.Ю. Черкасская, а также Строгоновы, 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»⁴⁷. Подобная традиция сохранялась при российском престоле вплоть до конца царствования династии Романовых. Большую роль в формировании профессии концертмейстера 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 остаётся опора на мелодию не только в плане ведущего голоса (темы), но и мелодизации фактурной ткани произведения. Клавирная партия при этом усложняется, появляются развёрнутые вступления и заключения, возникают фактурные и метроритмические формулы.

Особой популярностью в высшем обществе во времена правления Екатерины Великой пользовались французские романсы (известно, что императрица была поклонницей французской литературы и философии и вела регулярную переписку с Дидро, Вольтером, Д'Аламбером). По словам Б. Асафьева: «<...> каждая социальная формация новых, сильных людей, приходящих на смену прежней, требует своей музыки (или музыки для себя) и стремится осязательно, постепенно ее создавать. У этой формации свое восприятие музыки, а соответственно ему – и жажда своего творчества. Пока для этой социальной формации музыка является не искусством, а определенной посредствующей сферой, из-за которой (благодаря ее свойству повышать эмоциональное напряжение) становится возможной социально-

⁴⁷ Там же, с. 128.

интенсивная (через звук) реакция на жизнеощущение. Таким образом, ценность данной музыки – в социально-этическом плане: ее предпочитают, поскольку она может отражать то, что в данное время является биологически потребным <...>⁴⁸.

Романсовая литература в большом количестве выводила в виде нотных вкладок к столичным журналам. Так как подобные произведения были рассчитаны на невысокий исполнительский уровень, то в их нотах отсутствовал генерал-бас, вместо него точно выписывалась несложная партия клавира, что позволяло популяризировать романсовую культуру в различные слои общества. Так, романс А. Варламова «Красный сарафан» исполнялся «и в гостиной вельможи, и в курной избе мужика»⁴⁹.

Г. де Кальве в начале XIX века отмечал: «Теперь романсы забавляют большую часть изнеженного света. Они выходят из Парижа, путешествуют по Германии, Польше, России и вытесняют иногда другие лучшие пиесы. У продавцов нот гораздо скорее сходят с рук, нежели хорошее сочинение, а число писателей романсов так велико, что их и перечестъ нельзя. Ибо лишь только кто знает несколько брэнчать на фортепиане; то уже берется за сочинение романсов, и заполняет кн. лавки жалкими плодами своего воображения»⁵⁰.

В связи с широким распространением клавишных инструментов в России в XVIII столетии, появляются и первые теоретические работы об ансамблевом искусстве, преимущественно, иностранные. Наиболее ранней 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

⁴⁸ Из прошлого советской музыкальной культуры: сб. ст. Вып. 2 / сост. и ред. Т. Н. Ливанова. – М.: Сов. композитор, 1976, с. 260.

⁴⁹ Яковлев В. Избранные труды о музыке. Музыкальная культура Москвы. Т. 3 / В. Яковлев ; ред.-сост. И. Кунин. – М.: Советский композитор, 1983, с. 21.

⁵⁰ Гесс де Кальве Г. Г. Теория музыки или рассуждения о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, Генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все что относится к ней в подробности. В 2 т. / Г. Гесс де Кальве; пер. Разумника Гонорского. – Харьков, 1818, т. 2, с. 191.

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, über verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten, versehen von Mattheson»). В Отделе рукописей Российской национальной библиотеки указана дата «конец XVII-начало XVIII века», хотя первое издание было выпущено в Гамбурге в 1719 году.

Существует ещё 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 «*Се livre de generale basse appartient a m-lle Eudoxie Ivanoff*» («Данная книга об искусстве генерал-баса принадлежит мадмуазель 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 последовательность основных ступеней) и практического (музыкальные примеры без указания их авторской принадлежности). Вероятно, обладательница этой тетради ею активно пользовалась. В процессе практической работы в рукопись внесли изменения, что отмечалось специальными значками и небольшими комментариями на французском языке.

В 1791 году впервые на русском языке появляется перевод пособия для любителей музыки Д. Келнера «Верное наставление в сочинении Генерал-Баса при чем 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». Отметим, что автор не являлся музыкантом-профессионалом, а суть генерал-баса объяснял так: «Генерал-Бас, называемый также непрестанный (*Vaffus 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»⁵¹. Автор полагает, что обучение искусству генерал-баса необходимо начинать с четырёхголосия, «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 четырёхголосном аккомпанировании потребно более искусства для безпарочнаго расположения голосов, нежели когда 5, 6, 7 и больше голосов ударяются»⁵². Но если голосов берётся больше, то крайние из них должны перемещаться по правилам: «Но наблюдать надобно, чтоб внешние голоса, то есть самой низкой и самой высокой, в рассуждении своего соответствия не погрешали. <...>Если кто столько уже приучил

⁵¹ Келнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса при чем 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.

⁵² Там же, с. 20.

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»⁵³. Также он указывает на конкретные исполнительские приёмы: «В рассуждении музыки надлежит Генерал-басисту знать: <...> Чтоб вокалист никогда не привязывался к такту, но употреблял бы свою вольность; ибо певческий голос всегда бывает подписан над Генерал-Басом, дабы аккомпанист мог по оному располагаться и принаравливаться. <...> На духовых инструментах, как-то органах, позитивах и регалиях, не очень употребляется разломывание; но напротив того, ежели в басу надлежит поддерживать весьма протяжные ноты, то иногда отъежется прочь рука и наблюдается пауза до ближайшего аккорда, чтоб темевнятнее слышать вокалиста, и не причинить бы слуху омерзения чрез продолжительный вой труб»⁵⁴. Отметим, что на практике в России эта работа не пользовалась популярностью, хотя и представляет большой интерес.

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 книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773 года». Трактат

⁵³ Там же, с. 20-21.

⁵⁴ Келнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса при чем 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. Окорочова, 1791, с. 5.

Лелейна состоит из двух частей: в первой изложены азы музыкальной теории и рекомендации по освоению базовых приёмов 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 переменных голоса, также о самой игре вдруг выдуманых и играных фантазиях»⁵⁵. 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»⁵⁶. 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 певчому делается великое облегчение тем, что аккомпанист по отрыве ударяет прежде его следующие интервалы и как бы в рот кладет»⁵⁷. В двадцатой главе, посвящённой искусству импровизации («О фантазировании или игрании из своей головы») Лелейн настаивает, что хороший артист ансамбля в обязательном порядке должен уметь импровизировать и указывает некоторые способы импровизации.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ Там же, с. 73.

⁵⁷ Там же.

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 подобной ситуации концертмейстер по определению не может находиться 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 потребовали от пианиста совершенно нового подхода как к процессу изучения произведения, так и профессионально-технического мастерства.

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: «<...> с той художественной ясностью, которая отмечает игру А. Доора, якобы речь шла о блестящем solo»⁵⁸. 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 ощущается в мелких фортепианистах, которые считают ниже себя подчиняться общему исполнению пьесы»⁵⁹.

В таком же ключе рассуждает Ц. Кюи, который в одной из рецензий на концерты певиц Зембрих и Леоновой с грустью отмечал: «Хорошие аккомпаниаторы не менее редки; во всяком слу-

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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.

чае 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»⁶⁰.

С середины XIX века происходит достаточно чёткая дифференциация пианистов-любителей и профессионалов, каждый из которых занимает свою особую нишу.

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);
- высокие динамические градации (романсы М. П. Мусоргского, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова и многих других);
- полный арсенал агогических средств, употребляемый в сольной 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 идёт 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.

⁶⁰ Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусина. – М.: Музгиз, 1957, с. 144.

Весомый вклад в развитие концертмейстерского искусства внёс М. И. Глинка. 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 ещё при его жизни были сформированы определённые устойчивые эталоны исполнения, что отмечал ещё 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»⁶¹. При этом Глинка предпочитал выступления в небольших салонах, в которых его камерно-ансамблевая музыка и вокальная лирика звучала наиболее часто.

Во многом благодаря салонам, ориентированным на профессиональное музыкальное исполнительство, формировалась отечественная ансамблевая и концертмейстерская культура. К пианисту предъявлялись самые жёсткие 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 членов – просвещённых дилетантов, – были основаны в XIX веке. Среди пианистов таких обществ выделялись семейства Садальских, Кологривовых и Дурново.

А.С. Даргомыжский, наряду с Глинкой, также выступал в качестве концертмейстера, как правило, с исполнением собственных произведений. Глинка отмечал, что Даргомыжский был «бойким фортепианистом», хорошо читал с листа (по его собственным словам «ноты читал я как книгу»⁶²) и транспониро-

⁶¹ Глинка М. И. Записки; подгот. и предисл. А. С. Розанов. – М.: Музыка, 1988, с. 185.

⁶² Даргомыжский А. С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / Под ред. Н. Финдейзена. – СПб.: Государственная академическая филармония, 1922, с. 3.

вал, а также один из первых стал серьёзно 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»⁶³. Любопытным 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)»⁶⁴. Видно, что Даргомыжского заботило, чтобы клавиры не только были приближены к оркестровому варианту по насыщенности фактуры, но и являлся 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 незавершённой опере Даргомыжского «Каменный гость», полностью написанной на прозаический текст в речитативном характере (за исключением двух песен Лауры), 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 её 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.

⁶³ Там же, с. 152.

⁶⁴ Фрид С. Б. А. С. Даргомыжский. Краткий биографический очерк. – СПб., 1913, с. 3.

Деятельность М.А. Балакирева в качестве концертмейстера впервые зафиксирована в 1856 году, когда он и 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 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, на котором 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. Римский-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, В. В. Стасова и др. 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 её крайне скрупулёзно и тщательно, о чём 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 её брату, в котором потребовал его немедленного приезда в Петербург и проведения срочных занятий с другим концертмейстером.

Для М. П. Мусоргского 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 «ак-

компанемент» до той степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которой до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертную эстраду. Он своим аккомпанементом сказал действительно “новое слово” и показал, как велико его значение в отношении цельности художественного исполнения»⁶⁵. Он 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:

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

Леонова Дарья Михайловна (1829-1896) – контральто, ученица Глипки.

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

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

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

Платонова Юлия Фёдоровна (1841-1892) – сопрано, артистка Мариинского театра.

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

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

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

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

⁶⁵ Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики. Классики русской музыки и музыкальной критики об искусстве: учеб. пособие для вузов. Т. 2: В. В. Стасов, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков / сост., общ. ред., введ. и примеч. А. С. Оголевец. – М.: Музгиз, 1956, с. 259.

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

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

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

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

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

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

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

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

Обратим внимание, что в приведённом списке числятся артисты Большого и Мариинского театров и профессора двух столичных консерваторий, в профессионализме которых не приходилось сомневаться. Данный факт подчёркивает, что востребованность Мусоргского-концертмейстера была огромной.

По словам Н. А. Римского-Корсакова Мусоргский «прекрасно следил за голосом, аккомпанируя с листа, без репетиции»⁶⁶. Мусоргский является первым отечественным композитором-концертмейстером, который уделял работе с вокалистами количество времени, сопоставимое с 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 стали остаются актуальными по сей день.

⁶⁶ Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни / 9-е изд. – М.: Музыка, 1982, с. 172.

Мусоргский преимущественно работал не с артистами, представляющими салонное музицирование, а 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, – всё это как нельзя лучше популяризировало качественные образцы отечественной (в том виде 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 ещё предстоит устранять. Это касается, в том числе деятельности М. А. Балакирева, а также А. Г. Рубинштейна, который вошёл 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 приёмов, 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 <...> пластичность и выразительность его вдохновенной и энергичной жестикуляции и мимики – все это приковывало к себе внимание слушателей и оказывало на них сильнейшее воздействие»⁶⁷. Одной из ярких

⁶⁷ Баренбойм Л. А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2 т. / Л. А. Баренбойм. – Л.: Музыка, т. 2, с. 40.

черт рубинштейновского пианизма было «пение» на рояле. Э. Направник, выражая удовлетворение исполненным вокалистом произведением, говорил: «Поет, словно Рубинштейн играет»⁶⁸. В частности, такой оценки удостоивался Ф. И. Шаляпин. Любопытно, что певца хвалили за умение петь «как пианист».

Братья Рубинштейны нечасто выступали с певцами, предпочитая сольное и камерное инструментальное исполнительство, а их творчество являет две различные ветви в отечественном музыкальном творчестве.

Большинство имеющихся сведений о 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. Петров (А.Г. Рубинштейн называл его «выдающимся»), П. Виардо. Концертмейстерская деятельность не была для А.Г. Рубинштейна основной, но сыграла немаловажную роль в становлении его творческой личности.

Нет необходимости ещё раз говорить об уникальном даровании и творческой мощи С. В. Рахманинова. Во многом продолжатель рубинштейновского пианизма (прежде всего, связанная с «пением на инструменте»), Рахманинов проявил себя как гениальный композитор, пианист и дирижёр. 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 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,

⁶⁸ Коган Г. М. Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // Советская музыка. – 1975, № 11, с. 93.

производного»⁶⁹. Романсы Рахманинова изобилуют известными пианистическими трудностями. Н. А. Римский-Корсаков писал, что «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 сосредоточен основной смысл и художественный интерес романса, так что получается собственно пьеса для фортепиано с участием пения»⁷⁰ (любопытно, что 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»⁷¹.

Наиболее продолжительным были творческие взаимоотношения Рахманинова и Шаляпина, который однажды произнёс: «Когда Рахманинов сидит за фортепиано, то приходится говорить «не я пою, а мы поём»»⁷². Такие слова говорят и о наличии у Рахманинова-концертмейстера великолепной рояльной кантилены, и 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 подчёркивал, что именно Рахманинову он во многом обязан своей блестящей вокальной карьерой. Именно Рахмани-

⁶⁹ Алексеев А. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2 / под ред. А. Николаева. – М.: Госмузизд, 1948, с. 306.

⁷⁰ Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. – 5-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988, т. 2, с. 356.

⁷¹ Там же, с. 156.

⁷² Рахманинов С. В. Сборник статей и материалов // Яковлев В. Рахманинов – дирижер / Под ред. Т. Э. Цытович. – М., Л.: Музгиз 1947, с. 184.

нов работал с Шаляпиным над партиями в пору их совместной службы в мамонтовской опере, ими были даны большое количество концертов, в которых звучали в том числе и посвящённые композитором Шаляпину романсы «Судьба», «В душе у каждого из нас», «Воскрешение Лазаря», «Ты знал его» и «Оброчник». Остаётся 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 осуществлена 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 ней подготовил более десятка программ из произведений мировой классики и своих сочинений, отмечала, что «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»⁷³.

К сожалению, практически не сохранилось документально зафиксированных свидетельств творческих связей 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 исполнены наилучшим образом.

Не вызывает сомнения, что на выбор профессии концертмейстера старшего сына Собинова – Бориса – повлияла совместная работа отца и С. В. Рахманинова.

Рассуждая о вокальном творчестве Н. К. Метнера, первым делом обращает на себя внимание фортепианная партия – предельно непростая. И если у его современника и большого друга,

⁷³ С. В. Рахманинов и русская опера // Сб. статей под ред. И. Ф. Бэлзы. – М.: «Всероссийское театральное общество», 1947, с. 8.

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 начисто отсутствуют. Предположим, что часто исполненная отдельно фортепианная партия производит впечатление самостоятельного произведения. Исторически такая тенденция объясняется и выросшим к XX веку общим уровнем пианизма, и увеличением профессионального мастерства концертмейстеров. Одновременно, именно по причине большой технической трудности многие песни композитора (именно песнями называл Метнер свои камерно-вокальные сочинения) до сих пор остаются 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 участием композитора (10 песен на стихи Гёте, а также «Муза», «Роза», «Лишь розы увядают» и «Могу ль забыть» на стихи Пушкина. Уже после смерти композитора в 1951 году Шварцкопф вспоминала, что Метнер особое внимание уделял ясности и чёткости произношения, рельефности фразировки, художественной выразительности.

Метнер тщательно и скрупулезно относился к исполнению собственных вокальных сочинений. Его требования к вокалистам носили строгий, а зачастую беспощадный характер. В частности, О. Слободская, русская певица-эмигрантка, в своих воспоминаниях о совместной работе с Метнером отмечала, что «<...> 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»»⁷⁴.

⁷⁴ Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы//Составитель-редактор Апетян З. А. – М.: Советский композитор, 1981, с. 196.

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'у maitre'у quelques unes de ses oevres». 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 несоответствующим заложенному замыслу <...> особенно «Сонаты-Вокализа»»⁷⁵.

Метнер, желая познакомить английскую ученицу Э. Айлз со своими песнями, не переведёнными на английский язык, попросил «подыскать подходящие для них слова»⁷⁶, т. к. был убеждён, 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

⁷⁵ Там же, с. 364.

⁷⁶ Там же, с. 169-170.

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

Современные вокалисты всё чаще обращаются к творческому наследию Н. К. Метнера. Достаточно упомянуть запись его песен И. Архиповой («Мечтателю», «Роза», «Я пережил свои желанья» и др.), Д. Хворостовского, исполнившего в ноябре 2008 года в Большом зале Московской консерватории отделение, состоящее из вокальной лирики композитора, и тоже осуществившего запись.

Ф. Шаляпин, наряду с С. В. Рахманиновым и Дж. Муром, сотрудничал ещё с одним выдающимся пианистом – Ф. Blumenфельдом. 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!»⁷⁷.

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 ещё 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 своём соревновании с Шаляпиным. Все оцепенели, когда замолкла музыка!»⁷⁸.

⁷⁷ Стасов В. В. Собрание статей о М. Мусоргском и его произведениях / В. В. Стасов. – М.; Л.: Музгиз, 1952, с. 78.

⁷⁸ Ступель А. В мире камерной музыки / 2-е изд. – Л.: Музыка, 1970, с. 78.

В советские годы, несмотря на резкую смену исполнительской эстетики и известного подчинения искусства нуждам государства, концертмейстерская деятельность развивалась в четырёх основных направлениях: солист и концертмейстер в одном лице (С. Рихтер, Л. Оборин, Я. Флиер и др.), композитор и концертмейстер в одном лице (С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Г. В. Свиридов и др.), дирижёр-концертмейстер (Н. Голованов, Е. Светланов и др.) и «чистый» концертмейстер (М. Бихтер, К. Виноградов, А. Ерохин, Д. Лернер, Д. Макаров, А. Мерович, С. Стучевский, Е. Шендерович, В. Чачава и др.). Кратко рассмотрим деятельность некоторых из них.

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

Александр Гольденвейзер (1875-1961) – пианист, который в 1907 году выступал в составе Московского трио с Д. Крейнером (скрипка), Г. Эрлихом (виолончель); как артист камерного ансамбля: с Э. Иззи, Д. Ойстрахом, Л. Коганом (скрипка), С. Кнушевицким (виолончель), квартетом им. Л. ван Бетховена (до 1956 года); как концертмейстер с певцами: А. Кругликовой, Г. Виноградовым, П. Чекиным, Н. Чубенко, Н. Роменским.

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

Михаил Дулов (1877-1948) – концертмейстер, с 1896 года был бессменным концертмейстером В. Вержбиловича (вио-

лончель), 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. Козиним. 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 Бихтер (1881-1947) – концертмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1938), работал в классе скрипки Л. Ауэра, 1933-1947 гг. – руководителем класса камерного вокального ансамбля, оперного класса Ленинградской консерватории, выступал с певцами: Н. Забела-Врубель, Ф. Шаляпиным, И. Алчевским; с инструменталистами: Л. Ауэром, Ф. Крейслером, Э. Иззи (скрипка), А. Вержбиловичем (виолончель), С. Кузевицким (контрабас).

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

Борис Собинов (1885-1956) – концертмейстер старший сын певца, народного артиста РСФСР Леонида Собинова, в 1925-1941 гг. проживал в Берлине, выступал в концертах с певцами: К. Шлёгел, К. Кюхер, Г. Хун; в 1931 году сопровождал своего отца в гастрольном туре по Европе (Финляндия, Эстония, Польша, Балканы, Германия, Франция). Николай Голованов (1891-1953) – российский дирижёр и концертмейстер, неизменный концертмейстер своей супруги певицы А. Неждановой.

Сергей Прокофьев (1891-1953) – композитор, пианист. Достаточно редко выступал в качестве концертмейстера и в ансам-

блях, но огромное значение имели его авторские показы исполнителям своих сочинений, которые он (вне зависимости от жанра) представлял за фортепиано и иногда был первым исполнителем на концертной эстраде (но, повторимся, в отличие от сольных произведений для фортепиано, такое случалось редко).

Оскар 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 Сахаров (1894-1958) – концертмейстер, в 1925-1937 гг. был ведущим концертмейстером Большого Государственного академического театра оперы и балета СССР; 1937-1941 гг. – музыкальным руководителем ансамбля оперы, созданного И. Козловским; 1943-1958 гг. – руководитель молодежной вокальной группы Всесоюзного радио; выступал с певцами: Н. Обуховой, И. Козловским, Н. Шпиллер, К. Держинской, П. Лисицианом, А. Орфёновым.

Семён (Израиль) Стучевский (1894-1986) – концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1951); с 1909 года работал тапёром в кинотеатрах; в 1921-1924, 1934-1959 гг. – 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 гастролеровал 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).

Абрам Макаров (1897-1984) – концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1961), в 1925-1967 гг. работал концертмейстером Московской филармонии, выступал с певцами: Л. Соби-

новым, А. Неждановой, З. Долухановой; инструменталистами: Д. Ойстрахом, Я. Хейфецем, И. Ямпольским, И. Менухиным (скрипка).

Мария Юдина (1899-1970) – пианистка, концертмейстер, артистка камерного ансамбля, заслуженная артистка РСФСР (1969), 1944-1960 гг. – преподаватель кафедры камерного ансамбля, квартета и концертмейстерской подготовки Музыкально-педагогического института им. Гнесиных; выступала в камерных ансамблях с квартетом им. Л. ван Бетховена, квартетом им. А. Глазунова; с певцами: К. Дорлиак, С. Акимовой, Л. Давыдовой.

Давид Прицкер (1900-1978) – концертмейстер, заслуженный деятель искусств РСФСР (1968), с 1914 года – тапёр в кинотеатрах, пианист в оркестре; в 1930-1941 гг. – концертмейстер Ленинградского театра эстрады; 1942-1944 гг. – Ленинградского театра оперы и балета; 1945-1953 гг. – Ленинградской филармонии. Адольф Мерович (1904-1953) – концертмейстер, в 1932-1950 гг. стал организатором и руководителем классов камерного вокального ансамбля и концертмейстерского класса Ленинградской консерватории; работал концертмейстером на радио.

Дмитрий Шостакович (1906-1975) – композитор, пианист, артист ансамбля. Сольная исполнительская деятельность Шостаковича продолжалась всего 8 лет (с 1931 по 1938 годы), а как камерный ансамблист он чаще всего выступает в составе Квартета им. Бетховена, представлявшим в Ленинграде премьеры почти всех его опусов. Как концертмейстер представлял цикл «Из еврейской народной поэзии», плотно сотрудничал с Г. Вишневской, работая с ней над программами из собственных сочинений и партией Катерины Измайловой из оперы «Леди Макбет Мценского уезда».

Александр Цфасман (1906-1971) – концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1957), в 1920-1923 гг. работал концертмейстером симфонического оркестра в г. Горький; с 1926 года – концертмейстер джазовых оркестров («АМА-джаз», джазового оркестра Всесоюзного радио); с 1930 года – тапёр

в кино; в 1933-1936 гг. – концертмейстер хореографического училища при Государственном Большом академическом театре оперы и балета СССР.

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

Лев Оборин (1907-1974) – пианист, артист камерного ансамбля, концертмейстер, народный артист СССР (1964), лауреат Сталинской премии (1943), премии им. М. Глинки (1966); в 1943-1963 гг. выступал в составе камерного ансамбля с Д. Ойстрахом (скрипка) и С. Кнушевицким (виолончель); с Д. Ойстрахом записал все скрипичные сонаты Л. ван Бетховена.

Алексей 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; инструменталистами: Д. да И. Ойстрахами (скрипка), Н. Ростроповичем (виолончель), Н. Гутман (виолончель), С. Кнушевицким (контрабас).

Михаил 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. Пвнтофель-Нечецкой, М. Рейзенем, П. Лисицианом.

Давид 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. Гедда, П. Робсоном, М. Халин, Л. Линкт. Являлся концертмейстером двух Международных конкурсов им. П. Чайковского. Святослав Рихтер (1915-1997) – пианист, в 1933-1937 гг. работал концертмейстером Одесско-

го театра оперы и балета, выступал в камерных ансамблях с Д. Ойстрахом, А. Коганом (скрипка); Ю. Башметом (альт), Д. Шафраном, М. Ростроповичем, Н. Гутман (виолончель); с квартетами им. Л. ван Бетховена, им. А. Бородина, им. Комитаса; с певцами: Д. Фишером-Дискау, Н. Дорлиак, Г. Писаренко.

Георгий Свиридов (1915-1998) – композитор, работал и выступал как концертмейстер с певцами А. Ведерниковым, Е. Нестеренко, Е. Образцовой, И. Архиповой, с которыми исполнял не только собственные вокальные произведения, но и романсы М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского.

Кирилл 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.

Эдди Тирманд (1917-2008) – концертмейстер, основательница белорусской концертмейстерской школы, в 1948-1952 гг. работала концертмейстером; в 1954-1990 гг. преподавала камерный ансамбль и концертмейстерский класс в Белорусской консерватории; выступал с ведущими солистами, имеет записи на Белорусском радио и телевидении.

Евгений Шендерович (1918-1999) – концертмейстер, заслуженный артист РСФСР (1981); в 1949-1959 гг. – 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 о этого времени там не существовало); выступал с певцами: Е. Нестеренко,

М. Биешу, Б. Руденко, Е. Образцовой; инструменталистами: В. Либерманом (скрипка), Ю. Крамаровым (альт). Автор учебно-методических пособий по вопросам концертмейстерского искусства, статей.

Геннадий Подельский (1927-1983) – концертмейстер, с 1954 года работал концертмейстером Эстонской филармонии, в 1954-1966 гг. выступал с певцами Г. Отсом, К. Шульженко, Х. Ляате, Н. Масловой, М. Магомаевым, Л. Голубкиной, В. Гурьевой.

Лия Могилевская (род. в 1927) – концертмейстер, заслуженный работник культуры РСФСР (1976), с 1951 года работала концертмейстером Ленинградской консерватории, с 1955 – Ленинградского Малого театра оперы и балета СССР; с 1965 – 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 её участии проходили международные постановки опер: «Хованщина» (Лондон, Великобритания), «Борис Годунов» М. Мусоргского (Торонто, Канада), «Мертвые души» Р. Щедрин, «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 концертмейстера» (М., 2010).

Евгений Светланов (1928-2002) – дирижёр, композитор, пианист, концертмейстер, артист камерного ансамбля. Первоначально образование получил как пианист в Музыкально-педагогическом училище, затем в Институте имени 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 поступил в Московскую консерваторию в классы оперно-симфонического дирижирования профессора А. В. Гаука и композиции профес-

сора Ю. А. Шапорина. В качестве концертмейстера сотрудничал с И. Архиповой, Е. Образцовой, Т. Синявской и многими другими вокалистами. Из интервью Л. Орфёновой: «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!»⁷⁹.

Важа Чачава (1933-2011) – концертмейстер, народный артист Грузии (1989), заслуженный деятель искусств России (2006), 1962-1977 гг. – концертмейстер Тбилисского театра оперы и балета, выступал с певцами: Н. Андгуладзе, З. Соткилава, М. Касрашвили, Л. Чкония; в 1977 году переехал в Москву, где его партнёрами по сцене были певцы: Е. Образцова, И. Архипова, В. Чернов, А. Папян, В. Лукьянец; был заведующим кафедры концертмейстерского искусства Московской консерватории (до 2010 года); неоднократным председателем и членом жюри Международных конкурсов. Автор учебно-методических трудов по вопросам концертмейстерского мастерства («Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: Вып. 1-7» (Спб., 2003-2007).

Любовь Орфёнова (род. в 1944 году) – 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 другие. Педагог-консультант Молодёжной оперной программы Большого театра.

Лариса Гергиева (род. в 1952) – концертмейстер, сестра художественного руководителя и директора Мариинского театра Валерия Гергиева, народная артистка Республики Северная

⁷⁹ Интервью Л. Орфёновой интернет-порталу operanews.ru: <http://www.operanews.ru/13102002.html>

Осетия-Алания, народная артистка Украины, заслуженная артистка России, работала ведущим концертмейстером Владикавказского музыкального театра, Пермского театра оперы и балета им. П. Чайковского; ныне – художественный руководитель Академии молодых певцов Мариинского театра оперы и балета (создана в 1998 году); генеральный директор Международного конкурса им. М. 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», «La Scala»; на фестивалях в Зальцбурге, Эксан-Провансе.

Михаил Аркадьев (род. в 1958) – концертмейстер, дирижёр, 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 обучался в Государственном музыкально-педагогическом институте (ныне Российская академия музыки) им. Гнесиных в классе А. А. Александрова, там же в 1988 закончил аспирантуру. Занимался композицией у А. Г. Шнитке и Р. С. Леденёва, обучался дирижированию у В. Нельсона. В 1988-1998 сотрудничал с Г. В. Свиридовым. Был первым исполнителем (совместно с Д. Хворостовским) его последнего крупного вокального цикла – поэмы «Петербург» для голоса и фортепиано на сл. А. Блока. В 1990-2003 гг. 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).

Большое значение ансамблевой и концертмейстерской работе придают и такие крупные пианисты как Яков Флиер, Алек-

сей Наседкин, Владимир Ашкенази, Николай Луганский, Борис Березовский и др.

XX и XXI век – время стремительно трансформирующихся идеалов, эстетических установок, которые непосредственным образом сказывались на исполнительском искусстве. Основной тенденцией является усложнение музыкального языка, углубление образных контрастов, появление новых нотных систем и т. д. Соответственно, меняются и требования к «профессиональному набору» концертмейстера.

Безусловными лидерами становятся пианисты в ансамблевых сочинениях Шостаковича, Прокофьева, Шнитке. Но наблюдается и обратная тенденция – к максимальному упрощению фортепианной фактуры, низведению её до уровня примитивного аккомпанеента. К чему приведёт такая полярная тенденция? Время покажет. Но в любом случае в наши дни значение концертмейстера прежде всего определяются масштабом его личности и глубоким профессионализмом концертмейстера.

Всё чаще наиболее успешные сотрудничества с концертмейстером носит многолетний, а иногда и личностный, семейный характер. Таково сотрудничество М. Ростроповича (который был не только виолончелистом и дирижёром, но и прекрасным концертмейстером) и Г. Вишневской, С. Рихтера и Н. Дорлиак. и др. Г. Вишневская отмечала: «Учить – это одно, выходить с партнёром на эстраду – совершенно другое. Как сказать об этом особом ощущении музыки, о слиянии с партнёром-пианистом? Мы просто слышали друг друга. С ним всё было естественным, я чувствовала себя совершенно свободной в ощущении фразы, её подаче. <...> Невероятно чуткий, он не то, чтобы подчинялся, нет, он сливался с пением. У нас сложилось полное взаимное музыкантское понимание»⁸⁰.

В настоящее время существует ряд конкурсов концертмейстерского мастерства. Первый из них прошёл в Женеве в 1944 году. Следующий подобный конкурс был организован в Мюнхене и включал в себе номинации: фортепианный ансамбль, фортепиано-скрипка, фортепиано-альт, фортепиано-виолон-

⁸⁰ Хентова С. Ростропович.– СПб.: Культинформпресс, 1993, с. 91-92.

чель, и весьма любопытная категория «чтение с листа» (проводилась в 1963 и 1965 гг.). В 1955 году в Бухаресте прошёл 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 обилие конкурсов различного ранга (конкурс камерных ансамблей в Италии «Трио-премия Триеста», конкурс им. Й. Иоахима в Веймаре, «Gerald Moore Award», «Birmingham Accompanist Of The Year Award», «Megan Foster Accompanists' Prize» (Лондон), «Ferdinand Rauter Prize» (Лондо), Международный конкурс камерно-ансамблевого исполнительства им. Т. А. Гайдамович, Международный конкурс камерных ансамблей и струнных квартетов имени Н. Г. Рубинштейна и др.) ощущается определённый дефицит на проведение специального конкурса, посвящённого выявлению талантливых вокальных и балетных концертмейстеров. Существуют отдельные номинации в конкурсах для вокальных концертмейстеров (например, в рамках конкурса имени М. Юдиной), но всё-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.).

1.3 Формирование и развитие профессии оперного концертмейстера

Обращаясь к истории развития профессии оперного концертмейстера крайне непросто оказывается вопрос о том, каким термином обозначить весь тот функционал, который он в себя вбирает (разучивание партий с солистами и хором, проведение ансамблевых репетиций, организация репетиционного процесса, творческое взаимодействие с режиссёром и дирижёром и т.д.)? Как нами уже было отмечено в начале, понятийно-идентификационная база профессии с широким названием «концертмейстер» не разработана и в различных странах и теа-

трах существенно отличается. Пожалуй, наиболее точно спецификацию работы оперного концертмейстера отражает понятие «coach», которое не в полной мере, но наиболее точно отражает те качества на современном этапе работы музыкальных театров, которыми должен владеть концертмейстер.

Профессия оперного концертмейстера – явление достаточно молодое и вполне естественно, что её рождение приходится на начало XVII века, т. е. время появления первых опер. Формирование жанра оперы как максимально синтетического, включающего в себя, помимо вокальных сольных и ансамблевых номеров, хоровых сцен, танцевальных эпизодов и антрактов, которые должны быть предельно точно выучены и исполнены в едином художественном ключе.

Процесс спецификации концертмейстера оперы был постепенным и вначале его роль (как и другие роли вплоть до учителя пения) исполнял сам композитор, разучивая партии с солистами, хором и танцорами на клавире. Отметим, что в большинстве случаев, композиторы эпохи Возрождения и раннего классицизма состояли на службе у высокопоставленных сановников того времени. Так, семья Медичи одной из первых собрала лучшие музыкальные таланты при своих дворах; этому примеру последовали и другие правители. Помимо поддержки талантливых композиторов, они помогали и молодых музыкантов-исполнителей, оплачивая их обучение. Меценаты эпохи Возрождения, в случае необходимости, приглашали иностранных композиторов, музыкантов-инструменталистов, певцов, постановщиков, декораторов, артистов балета, хореографов.

Премьера оперы Я. Пери «Дафна» состоялась в 1608 году, но в узком кругу сцены из неё демонстрировались с 1598 года в сопровождении клавесина, за которым находился сам Пери, который не только исполнял роль концертмейстера, но и разучивал с солистами партии, а также занимался их общемузыкальным развитием. В одном из писем герцогине Мантуанской, отправившей девушку к нему на обучение, он отмечает: «Я достаточно интенсивно занимаюсь с ней и надеюсь, что она будет иметь успех. Она имеет более чем хороший голос, любит учиться и

имеет отличный слух, что очень важно. Ученица очень уверенно транспонирует в различные ключи и начинает постигать азы правильного пения: поёт небольшие арии под аккомпанемент клавишных инструментов и учиться аккомпанировать себе. Учитывая, что она только начала обучаться музыке, такой результат можно назвать чудесным достижением»⁸¹. Данная цитата является одним из самых первых свидетельств формирования профессии концертмейстера-коуча, не только непосредственно исполняющего произведения, но и развивающего артиста всесторонне музыкально и профессионально-вокально.

Клаудио Монтеверди, профессиональное становление которого как композитора, гамбиста и певца прошло в Мантуе, в начале XVII века переехал в Венецию, где занял пост придворного капельмейстера собора Святого Марка. Венеция была первым городом, в котором в 1637 году был открыт общественный оперный театр (до этого оперные спектакли проходили в частных театрах, как правило, богатых дворян), а к 1650 году театров было уже несколько (в Болонье, Флоренции, Риме и Парме) и их штат был укомплектован в том числе и концертмейстерами, которые представляли из себя, говоря современным языком, музыкантов широкого профиля, являясь, в основном, композиторами-исполнителями (как инструменталистами, так и певцами). Один из них, композитор и певец Марк Антонио Чести, был церковным певчим, к тому же, проживая в течение трёх лет в Австрии при дворе императора Леопольда I, он работал в должности концертмейстера, подготовив ряд оперных спектаклей. Назовём имена и других концертмейстеров- того времени: Антонио Сарторио в Венеции, Карло Паллавичино в Дрездене, Марк Антонио Циани, придворный капельмейстер в Вене.

Рассуждая о формировании профессии оперного концертмейстера, невозможно не отметить такой важный её этап формирования как капельмейстерство. Достаточно ярким примером типологической характеристики

⁸¹ Migliorini Bruno. *Pronunzia Fiorentina e pronunzia Romana*. Florence: Sansoni, p. 68.

капельмейстера в барочный период является трактат директора школы при церкви святого Фомы И. М. Геснера, а непосредственно капельмейстер, которого он описывает – И.-С. Бах: «Он следит одновременно за всеми мелодиями и, окруженный тридцатью или даже сорока музыкантами, удерживает в порядке – одного кивком, другого выстукиванием такта, третьего угрожающим пальцем <...> Здесь обеими руками поспешает, там – проворными ногами <...> ритмом до мозга костей пропитан, <...> воспринимает острым слухом все гармонии и воспроизводит незначительным объёмом своего голоса все другие голоса»⁸².

Репетиторская деятельность капельмейстеров была достаточно интенсивной и напряженной. Л. В. Бабюк в своей диссертации пишет: «Процесс работы над постановкой опер требовал от капельмейстера прекрасного владения инструментом, глубокого знания специфики вокального исполнительства, незаурядных педагогических способностей. Этими качествами в полной мере обладали замечательные музыканты Ф. Арайя, С. Дегтярев, В. Пашкевич, Д. Бортнянский, Е. Фомин, Ф. Сартори, К. Кавос. Они заложили прочный фундамент русского концертмейстерского искусства»⁸³. Очевидно, что работа концертмейстера-коуча в значительной степени соотносится с работой капельмейстера.

К началу XVIII века оперный центр сместился из Венеции в Неаполь (достаточно назвать имена Скарлатти), где он оставался таковым в течение длительного времени. Если Венеция является родиной профессии оперного концертмейстера и активного развития итальянской оперы в целом, то в лоне неаполитанской оперы она продолжила своё активное развитие и непосредственно вместе с популяризацией оперного жанра, получала всё большее распространение и профессия концертмей-

⁸² Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижёры прошлых и наших дней). - М.: Знание, 1984, с. 90.

⁸³ Бабюк В. Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII-XX веков (фортепианно-вокальный аспект): дисс. ... канд. иск. - Магнитогорск, 2003, с. 19.

стера. Неаполитанские оперные группы завоевали всю Европу, включая и города России (прежде всего, Санкт-Петербург). Тогда же сформировался и определённый типологический набор оперного певца, вокруг которого складывалась команда профессионалов, работающих с ним, в которую входили и концертмейстеры.

Уже в те годы многие известные певцы показывали свой непростой характер и начали складываться не всегда положительные в психологическом плане отношения концертмейстера и солиста. Известная примадонна того времени, Франческа Куццони, отличалась не только выдающимися вокальными и драматическими данными, но и непростым характером. Г.-Ф. Гендель написал специально для неё концертные арии, также она являлась первой исполнительницей ведущих партий в его операх, которые они разучивали совместно – Гендель руководил этим процессом в качестве концертмейстера. Однажды во время такого занятия Куццони отказалась исполнять одну из арий в опере «Оттон» в соответствии с авторскими ремарками. Уговоры не помогли и Гендель-концертмейстер заявил, что в случае отказа он выбросит её в окно – и сразу же попытался исполнить обещанное. Ария была исполнена в полном соответствии с текстом.

Кратко скажем о развитии дирижирования. Профессия дирижёра (равно как и концертмейстера) только зарождалась и переживала период так называемого «шумного дирижирования». Техническим инструментом для удержания ритма служила палка-жезл – баттута (для отбивания такта), введённая в середине XVI века Палестриной, на протяжении многих лет являвшимся главным капельмейстером собора св. Петра в Риме. Данная традиция – отбивать тяжёлой палкой ритм – перешла во многие оперные театры Европы и существовала до начала XIX века.

Ж. Б. Люлли, в 1671 году открывший первый французский оперный театр, был его директором, композитором, дирижёром, капельмейстером и прекрасным концертмейстером, работавшим с певцами. Достаточно часто он выгонял оркестрантов

и вокалистов, если они не выполняли его требования. Люлли в своей практике использовал способ дирижирования при помощи баттуты, который обошёлся ему слишком дорого: он умер от гангрены, образовавшейся в результате внушительного удара баттутой по ноге во время проведения репетиции.

В.-А. Моцарт практически всегда сам разучивал партии для премьер своих опер с певцами на клавире, а также дирижировал первыми спектаклями. Однако были и особые случаи. В частности, дирижёр Йозеф Вайгль взял на себя управление оперой «Свадьба Фигаро» после первых двух спектаклей, которыми дирижировал сам Моцарт, сидя за клавесином. В Праге, во время репетиции первого спектакля «Дон Жуан», чешский дирижер Ян Кучар не только работал с оркестром, но и частично разучивал с вокалистами их партии, а также совместно с Моцартом исполнял клавесинную партию на премьерном спектакле. Отметим, что Кучар является первым автором переложений для клавираусцуга опер «Свадьба Фигаро» и «Дон Жуан».

Когда шла подготовка к премьере оперы «Волшебная флейта» в Вене, Моцарт был в Праге и готовил к первому представлению «Милосердие Тита». В его отсутствие молодой дирижёр Иоганн Хеннеберг разучивал партии с певцами и репетировал с оркестром. Его работа настолько удовлетворила Моцарта, что после двух первых показов он доверил ему музыкальное руководство последующими спектаклями.

В конце XVIII века музыканты, работающие над разбором и выучкой партий с певцами, получили отдельную должность – *Hilfskapellmeister* (что можно перевести как «вспомогательный капельмейстер»). Особенно много их было в Австрии и Германии, что объяснялось не только профессиональной востребованностью, но и стабильным доходом.

Важную реформу в данном направлении произвёл Карл Мария фон Вебер. Он был первым директором оперы, организовавшим систематические занятия вокалистов с хильфскапельмейстерами. Важно, что такие музыканты занимались только этой работой и не отвлекались на работу с хором, оркестром и т. д. Первым таким музыкантом, упомянутым в летописи Венской оперы, был Иоганн Коци, работавший в театре с 1849 по 1869 годы.

С появлением Р. Вагнера связан бурный расцвет деятельности оперных концертмейстеров. Знаменитые дирижёры Антон Зайдль, Ганс Рихтер и многие другие в начале своей профессиональной деятельности являлись оперными концертмейстерами в компании Вагнера. Именно со второй половины XIX века наметилась тенденция, актуальная и поныне: многие концертующие и оперные певцы стараются работать с одним концертмейстером на протяжении долгого времени, а зачастую и всей профессиональной карьеры. Наблюдается и другая любопытная тенденция: профессиональные концертующие и театральные концертмейстеры становятся «разборчивее» и часто сами имеют возможность выбрать или отказаться от работы с тем или иным партнёром-музыкантом.

Только спустя четырёста лет профессия концертмейстера-коуча обретает должное место в музыкальной иерархии. Абсолютное большинство профессионально состоявшихся и востребованных вокалистов в XX и в начале XXI века активно сотрудничают с такими концертмейстерами, понимая и осознавая их нужность и важность в собственном музыкальном и карьерном росте.

1.4 История появления и развития клавираусцуга (клавира)

Невозможно представить современный музыкальный театр без представителей тех профессий, которые составляют его основу: дирижёров, режиссёров, оркестрантов, солистов, гримёров, художников-декораторов, костюмеров, реквизиторов, бутяфоров, осветителей, технических работников сцены и, конечно же, концертмейстеров. Казалось бы, о такой очевидной вещи, как клавира, ставшей давно привычной для изучения и работы над музыкальным материалом, давно всё известно. Но это далеко не так. Какова история клавира, когда и где он появился, как эволюционировал? Информация об этом практически отсутствует да и специальных исследований на эту тему не проводилось. Тем не менее, попробуем выяснить некоторые моменты в этой истории.

Клавир, а если быть точным, клавираусцуг (нем. Klavierauszug, от Klavier – фортепиано и Auszug – извлечение) – переложение для фортепиано (или фортепиано и голоса/ов; фортепиано и инструмента/ов) оркестрового произведения или сочинения для ансамбля. Часто употребляется сокращенная форма этого слова, ставшая для нас привычной – клавир. Может использоваться в процессе репетиций, а также для ознакомления широкой публики и музыкантов с произведениями. В клавираусцуге вокальная партия записывается отдельно; переложение может быть сделано как двуручным, так и четырёхручным.

Особую практическую значимость клавир имеет для разучивания музыкального материала с певцами-солистами, хором, а также во время работы солистов, хора, ансамблей с дирижёром, сценических рояльных репетиций опер и балетов, для которых привлечение оркестра является нецелесообразным и финансово необоснованным.

Появление первых клавиров тесным образом связано с началом музыкально-издательской деятельности. Их прообразом служат существовавшие во времена позднего средневековья небольшие объединения, занимавшиеся перепиской и размножением таким образом нот.

В середине XV века в связи с изобретением книгопечатания и развитием типографской промышленности были созданы первые технические приспособления для печати нот, при этом выполнял такую работу, как правило, один человек – он же и печатник, он же и издатель, он же и торговец.

В 1482 году в Венеции О. Скотто выгравировал на дереве и напечатал тетрадь месс. В 1501 году там же появилось первое издание светских песен, выпущенное изобретателем подвижного нотного шрифта О. Петруччи. Способ нотного набора, внедрённый Петруччи, получил широкое распространение в Европе. В 1525 году эта технология была усовершенствована французским гравёром П. Отеном.

Стоимость такого издания обходилась очень дорого и позволить его можно было только при помощи влиятельных меценатов того времени, поэтому самый первый в истории клавир –

клавир оперы Я. Пери «Эвридика» – был издан в 1601 году на средства семейства Медичи:



Титульный лист и первые страницы первого издания первого оперного клавира

Весь клавишник состоит из монологов, диалогов и баса continuo, что по музыкальной структуре не выделяется из общего контекста записи ансамблевой музыки того времени.

Во многом по экономическим причинам первые клавишники и партитуры опер существовали только в виде манускриптов и были изданы только в XIX-XX вв., а большая часть таких манускриптов была, к сожалению, утрачена:



Страница манускрипта оперы К. В. Глюка «Коронация Тита»,
I действие.

Отметим, что такими манускриптами пользовались музыканты (чаще всего, сами композиторы) при разучивании материала с певцами. Зачастую они оставляли свои пометки в нотах, и, учитывая, что произведения того времени крайне скупы на агогические обозначения, такие замечания представляют большую ценность для исполнителей нашего времени, а издатели, начиная с XIX века, вносили такие авторские пометки не только в выпускаемые клавишники, но и в партитуры.

Издатели до середины XVIII века сталкивались с большой проблемой технического соединения нотного и словесного материала, но в 1755 году Г. И. Брейткопф внедрил новый шрифт, позволявший набирать развитые по фактуре ансамблевые произведения со словами. В это времена во многих европейских странах появляются первые профессиональные музыкальные издательства: О. Петруччи (в наше время его имя носит наиболее полный электронный нотный архив <http://www.imslp.org>), А. Гардано, П. Аттеньян, Р. и А. Баллары, Т. Ист, Дж. Таллис и У. Бёрд, Т. Сузато, Э. Эггин, С. Гримм и др. В конце XVII века Дж. Клуэром, Дж. Уолшем и Р. Мирером была изобретена технология нотного гравирования на гартовых досках, что дало интенсивный толчок для развития музыкально-издательского дела: Роже, Ле Сен, Гуммель, Уолш, Бремнер, Уелкер, Престон, Ле Клерк, Байё, Юберти, Тратнер, Аратария, Молло и Капли, Мекетти, Шмидт, Хафнер.

Таким способом был выпущен первый клави́р оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро», графическая запись которого очень близка к современной:

The image shows a page of a musical score for an aria. At the top, it is labeled "Aria." and "49." The score is for a voice part (Figaro) and a piano accompaniment. The tempo is marked "Allegro." The lyrics are in Italian and German. The Italian lyrics are: "Non più andrei far fello... no s'mo... ro... so... notte e giorno d'istor... no giar...". The German lyrics are: "Dort verzeih' ich des Pöbeln... rüben... Wimmern! Da... wo... Le... sen und...". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "ten.", "mf", "p", and "f". The page number "98." is at the bottom center, and "V. S." is at the bottom right.

Первая страница арии Фигаро из оперы В.-А. Моцарта «Свадьба Фигаро»

С конца XVIII века центром музыкального издательства становятся Лейпциг (где начинает работать крупнейший издательский дом Брейткопф и Гертель) и Милан (издательство «Рикорди»).

BEETHOVEN.
LEONORE.

Ouverture.

Adagio.

Violins
ff
Violas
p
Cello
p
Bass
p
dim.

Violins
cresc.

Clarinet
ff
Violins
p
Violas
p
Cello
p
Bass
p
sempre più piano

Flute
ff
Violins
p
Violas
p
Cello
p
Bass
p

Copyright 1908 by Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Л. ван. Бетховен. «Фиделио», увертюра.
Издательство «Брейткопф и Гертель»

В начале XIX века возникают издательства, как Шотт, Андре, Фридрих Хофмайстер, Бузи энд Хокс и др. В середине XIX века в связи с открытием большого количества музыкально-учебных заведений, роста симфонических оркестров и театров оперы и балета развитие клавирных изданий достигло промышленных масштабов. Изобретение литографического способа нотопечатания упростило и значительно удешевило выпуск нот. Появились первые образцы серийного издания клавиров (первыми были выпущены все клавиры опер В.-А Моцарта фирмой «Петерс»).

В XX и XXI вв. крупные музыкальные издательства стали специализироваться на определённом репертуаре.

В России музыкально-издательское дело существует с XVI века и связано с появлением типографии Московского университета, выпустившего тогда же «Клавикордную школу» Г. С. Лелейна в 1773 году, а спустя пять лет, в 1778 году, издателями А. Вевером и И. Ф. Керцелли был издан первый русский оперный клавир – «Деревенская ворожея» И. И. Керцелли.

В 1789-91 гг. в Петербурге ноты издавала типография Горного института, выпустившая первую русскую оперную партитуру – оперу Дж. Сартти, В. Пашкевича и К. Каннобио «Начальное управление Олега».

В конце XVIII века в Петербурге возникли крупные музыкальные издательства и нотопечатни – Б. Брейткопфа, работавшего в основном для дирекции императорских театров (выпустило полное собрание сочинений Д. С. Бортнянского), И. Вейбрехта, С. Жоржа.

С середины XIX века происходит процесс укрупнения музыкально-издательского дела. Издательство Стелловского сосредоточивает выпуск произведений русских композиторов (в том числе клавиры опер М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, А. Н. Верстовского, А. Н. Серова). В 1885 фирма Стелловского входит в состав московского издательства А. К. Гутхейля; в том же году все издания фирмы Бернард покупает издательство П. И. Юргенсона, деятельность которого оказала большое влияние и на работу других музыкальных издательств. Кроме недорогих

изданий зарубежной классики, были выпущены по доступным ценам клавиры популярных опер.

В 1869 году в Петербурге открылось крупное музыкальное издательство Бесселя, выпустившее клавиры опер. А. Г. Рубинштейна, Ц. А. Кюи, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского и Н. А. Римского-Корсакова.

В 1885 году М. П. Беляев основал издательство «М. П. Беляев в Лейпциге» с нототорговыми точками в Петербурге. Большое количество клавиры в шикарном оформлении было издано и за счёт личных средств Беляева.

К началу XX века нотоиздание в России достигло высокого уровня развития, не уступающего по качеству выпускаемой продукции зарубежным аналогам, а некоторые из них (например, фирма Юргенсона) заняли прочные позиции на мировом рынке. Появлялись и небольшие издательства в различных городах (в Одессе, Ярославле, Кишинёве, Харькове, Риге, Ростове-на-Дону, Екатеринбурге, Тбилиси, Саратове и др.).

В СССР нотоиздательское дело было поставлено «на широкую ногу». Крупнейшие типографии («Музгиз», «Советский композитор», объединённые в 1964 году в издательство «Музыка») выпустили огромное количество нот (в том числе и клавиры) от авторов Возрождения и композиторов доглинкинского периода до современных.

На сегодняшний день, в XXI веке, мы имеем клавиры практически всех когда-либо изданных опер, оперетт, балетов, симфоний и других произведений с участием оркестра или ансамбля.

1.5 История формирования учебной дисциплины «Концертмейстерский класс»

Как было отмечено ранее, профессиональное музыкальное образование практически во все времена носило элитарный и индивидуальный характер, поэтому до появления первых консерваторий не было речи о формировании отдельного направления подготовки будущего концертмейстера в рамках специаль-

ного обучения. Да и с появлением первых профессиональных музыкальных заведений данный вопрос решался не сразу.

Первая консерватория – Парижская – основанная в 1795 году на базе Королевской школы пения и декламации и Музыкальной школы Национальной гвардии, включила в свои программы ансамблевую игру и чтение с листа только в XX веке. Отличительная черта – студент сам может выбирать набор дисциплин для обучения, поэтому все ансамблевые дисциплины, в том числе и концертмейстерский класс, могут полностью отсутствовать в программе подготовки пианиста.

Открытая Ф. Мендельсоном в 1843 году Лейпцигская консерватория (первая в Германии), проводит комплексное обучение музыкантов, включающее и концертмейстерскую подготовку, вошедшую в программу в середине XX века.

В Венской консерватории, открытой в 1819 году, была построена система обучения «с нуля»: первый год – школа, второй – училище, с третьего по шестой – вуз, седьмой – «Майстершуле» – аспирантура. Во время обучения в вузе происходило разделение на исполнителей и педагогов. Исполнители при успешной сдаче выпускного экзамена получали диплом «виртуоза», который давал право выступать на различных концертных площадках. Обучавшиеся же на преподавателя музыки начинали педагогическую деятельность на шестой год обучения в консерватории, а их дипломной работой становилось исполнение программы учеником. Существуют классы ансамблевого исполнительства и концертмейстерского мастерства, но особого значения до середины прошлого века им не уделялось. Отметим, что в европейских консерваториях практически отсутствуют историко-теоретические факультеты, а музыковедами становятся исполнители, прошедшие обучение по программе «Музыкальная философия».

Ситуация постепенно стала меняться во второй половине XX века, особенно в Германии. Концертмейстеры стали получать специальную подготовку, как правило, в высших музыкальных заведениях, готовящих кадры для работы в определённых организациях. Так, высшая школа музыки им. Карла Марии фон

Вебера в Дрездене (Hochschule für Musik Carl Maria von Weber) в рамках аспирантуры готовит концертмейстеров для Дрезденской оперы и государственного хора Дрездена.

В Италии общепринятой является подготовка концертмейстеров в так называемых школах при оперном театре. В такую школу принимают пианистов, владеющих фортепиано на уровне выпускника ВУЗа. Обучение проводится по двум дисциплинам: изучение иностранных языков и непосредственно работа над клавиром.

Существует и класс «художественного аккомпанемента» (например, в римской консерватории Санта Чечилия), но в качестве дополнительной дисциплины.

В магистратуре Королевской академии музыки в Лондоне проводится подготовка концертмейстеров оперного театра (выпускникам присваивается квалификация PgDip (Postgraduate Diploma)). Такой тип обучения скорее напоминает курсы повышения квалификации и не является полноценным обучением (длятся такие курсы, как правило, 2-3 недели).

Похожая ситуация и в североамериканской Джульярдской школе. Концертмейстерская специализация есть, но обучение по ней проводится в виде непродолжительных курсов после получения образования уровня магистратуры или параллельно в виде отдельно оплаченного курса.

В России истоки профессионального музыкального образования были заложены в 1732 году в связи с открытием при кадетском корпусе классов обучения музыке, а в 1738 году в г. Глухове организуется первая музыкальная школа, в которой изначально изучали партесное пение и игру на струнных инструментах.

В 1740 году при императорском дворе организуются музыкальные классы, в которых изучалось искусство игры на клавесине и клавикорде.

Во времена правления Анны Иоанновны в знатных семействах сольной и ансамблевой игре на клавишных инструментах обучали иностранные учителя, специально приглашаемые для этого в Россию.

К середине XVIII века в России формируется большое количество образовательных пансионов.

Помимо общего образования, в них была возможность обучиться пению и игре на музыкальных инструментах. Так как профессиональное обучение музыке не считалось «барским делом», для обучения крепостных музыкантов помещики в своих усадьбах открывали особые школы, при этом некоторые из них (например, школа при театре Н. П. Шереметева) достигали очень высокого уровня. В таких школах особое внимание уделялось ансамблевой игре.

Во второй половине XVIII века открываются первые специальные музыкальные учреждения. Среди них «Училище музыки» И. Б. Керцели, появившееся в 1773 году в Москве. В нём изучали основы пения, игру на струнных и клавишных инструментах, генерал-бас и композицию. В 1770-е гг. появляется целый ряд музыкальных училищ: А. Россовского, П. Гердлички, И. Морцеуса, М. Стабингера, Д. Кашина и др.

В начале XIX столетия учреждаются высшие музыкальные классы, в которых в обязательном порядке изучался генерал-бас, а преподаватель Театральной школы, К. А. Кавос, акцентировал внимание на необходимости подготовки концертмейстеров для работы с вокалистами.

Обратим внимание, что в учебном плане первых десятилетий XIX в. обязательными дисциплинами были занятия фортепиано, изучение теории музыки, а для старших классов – камерный ансамбль («класс совместной игры»). Главный инспектор Московского воспитательного дома отмечал в 1831 году, что для того: «<...> чтобы они играли при аккомпанировании одного или более инструментов, почему Гарткнох ныне находит нужным пригласить из театральной капеллы трех художников, играющих на скрипке, альте и виолончели»⁸⁴. В 1834 г. классы совместной игры были расширены исполнителями «на трёх скрипках, альте, виолончели, контрабасе, двух флейтах, гобое, кларнете, роге и тимпане»⁸⁵.

⁸⁴ Натансон В. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). Очерки и материалы. – М.: Музгиз, 1960, с. 271.

⁸⁵ Там же.

В начале XIX века в России фундаментальное музыкальное образование давали театральные училища в Москве и Петербурге и Певческая капелла в Петербурге.

До начала XIX века концертмейстерского класса как учебной дисциплины не существовало. Процветало определённое наставничество, которое заключалось в том, чтобы наиболее опытные и известные концертмейстеры поощряли так называемых ассистентов, которым передавали менее ответственные выступления, иногда помогая советами. В то же время непосредственный опыт начинающие концертмейстеры были вынуждены получать чисто практическим путем – через самостоятельно выбранные средства. Поэтому сложный подготовительный период оставался незаметным – создавалось впечатление, что умение выступать в ансамбле с певцом является исключительно природным даром, приобретает только через практику и научить этому невозможно. Также бытовало и, к сожалению, бытует до сих пор и другое мнение: работа пианиста с вокалистом не составляет особой трудности и не требует сильно подвинутых навыков, а заниматься ей могут те пианисты, которые не достигли успехов в сольной исполнительской деятельности. Но такие мнения глубоко ошибочны и абсолютно непрофессиональны.

В начале XIX века, с открытием консерваторий в Париже, Лейпциге, Мюнхене, Вене, а во второй половине XIX века, – в Кёльне, Брюсселе, Петербурге и Москве, были созданы первые курсы концертмейстерского мастерства (в основном, добровольные), воплотившие требования, выдвинутые активным развитием общекультурной и музыкальной жизни. Именно это увеличило потребность в высококвалифицированных концертмейстерах и поставило задачу целенаправленного обучения музыкантов концертмейстерскому мастерству.

К концу XIX века классы совместной игры вошли в учебный план всех отечественных консерваторий, но программы подготовки в них были весьма различными. В петербургской консерватории ансамбль был введён в 1865/1866 учебном году, который вёл сам А. Рубинштейн и только лишь на последнем

курсе старшего отделения. При этом требования к пианистам предъявлялись очень серьёзные: чтение с листа, транспозиция, импровизация, сочинение каденций к инструментальным концертам, исполнение оперных и балетных клавиров.

На данном поприще невозможно переоценить роль братьев Антона и Николая Рубинштейнов, которая служила достойным примером для подражания. Именно в Петербургской консерватории в классе А. Рубинштейна были заложены основы методики обучения концертмейстеров в курсе профессионального воспитания пианистов, хотя в первой редакции устава консерватории концертмейстерский класс как дисциплина ещё не была включена в программы образования. В инструкции лишь сказано, что «обязанностью педагога считается развить механизм обучения настолько, чтобы он [ученик – В. К.] был в состоянии исполнять удовлетворительно соло, мог удовлетворительно читать с листа по нотам и хорошо аккомпанировать пению или инструменту <...>»⁸⁶.

На занятиях А. Рубинштейн заставлял учеников пропевать вокальные произведения, понимая, что благодаря пению можно научиться качественному звуковедению на фортепиано (принцип, заимствованный из методики Ф. Шопена), выразительности фразировки, разнообразия интонаций. В своём дневнике А. Логинова, одна из учениц Рубинштейна, записала: «Наш Антон мудрит – приказал до завтра петь романсы Шумана и Алябьева. С. начала петь только напев без слов, мы закрыли лица, чтобы не смеяться. Он приказал петь со словами. С. путала. Тогда заставил Л. и к тому же сказал: «Пианисты не умеют играть со словами, а нужно будто со словами»»⁸⁷.

В 1885 году концертмейстерский класс официально был внесён в учебные планы Петербургской консерватории, при этом штатной должности концертмейстера в консерваториях тогда ещё не существовало – эту работу выполняли или студенты-

⁸⁶ Из истории Ленинградской консерватории: материалы и документы 1862–1917 гг.– Л.: Музыка, 1964, с. 31.

⁸⁷ Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций. – Харьков, 1993, с. 17.

пианисты, или же сами преподаватели вокальных и инструментальных классов, которые владели игрой на фортепиано.

А. Рубинштейн и сам часто выступал в роли концертмейстера, продолжительное время работал в этой должности при дворе княгини Елены Павловны, концертировал с певцом В. Петровым.

В 1863 году Рихард Вагнер, посетивший Петербург, описал в своём дневнике впечатления, о концерте, на котором Антон Рубинштейн выступал в качестве концертмейстера, а Юлия Абаза пела: «Как сама композиция, так и исполнение г-жой Абаза произвели на меня весьма благоприятное впечатление»⁸⁸.

В Москве по инициативе Н. Рубинштейна сразу после создания РМО (Русского музыкального общества) было открыто его московское отделение, главой которого он стал. Через непродолжительное время при московском отделении РМО были организованы музыкальные классы, на основе которых в 1866 г. образовалась Московская консерватория, в которой первоначально велись занятия по теории музыки, хоровому пению, игре на музыкальных инструментах и сольному академическому пению.

С первых лет существования Московской консерватории были заложены основы одной из существенных сторон профессионального образования – производственной практике ученика. Соответственно, практикой пианистов старших курсов стало выступление со своими товарищами из инструментальных и вокальных классов, а до концертов допускались пианисты, которые в этой деятельности добились значительных успехов.

В конце XIX века отделениями Русского музыкального общества были открыты музыкальные училища и школы в различных городах России, но ансамблевые дисциплины преподавались далеко не везде. Как правило, такие образовательные организации не ставили своей целью поступление выпускников в консерватории. Напротив, в серьёзных школах и училищах (например, в школе П. И. Губицкого, школе К. И. Даннемана

⁸⁸ Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары в четырех томах. Том 4. Письма. Дневники. Обращение к друзьям.– СПб.: Грядущий День, 1911, с. 54.

и др.) обязательными дисциплинами были класс совместной игры, чтения с листа и транспонирования. Также изучались теоретические предметы и регулярно проводились публичные концерты – т. е. постепенно формировалась привычная нам модель подковки пианиста для поступления в училища и консерваторию.

В Московской консерватории в 1867 году Н. Рубинштейн ввёл «особый общий класс совместной игры, чтения с листа как фортепианных, так и оркестровых и вокальных сочинений, транспозиции с листа всякого рода вещей, исполнения камерной музыки и т. п.»⁸⁹. Н. Рубинштейн утверждал, что владение транспонированием является одной из основ пианистического мастерства, непосредственно влияющей на развитие качественного музыкального слуха. Поступающие для обучения в его класс должны были очень хорошо владеть искусством гармонии и импровизации, а также уметь сочинять каденции к инструментальным концертам.

Целью получения образования на старшем отделении являлось «полное всестороннее музыкальное развитие учащихся, а также и дальнейшее развитие техники до возможного совершенства посредством изучения и исполнения всевозможных, до самых труднейших образцов фортепианной литературы всех стилей и всех родов: классической, камерной, концертной, а также и салонной»⁹⁰. Также обязательными были упражнения «в совместной игре (ф-п. в четыре и восемь рук; ф-п. в сочетании с другими инструментами), в чтении нот с листа, транспонировке и т. п.»⁹¹.

В классе Н. Рубинштейна в обязательном порядке игрались оркестровые партии концертов – как по клавиру, так и по партитуре. Подобный подход к воспитанию пианиста через непродолжительное время стал предъявляться и в других классах:

⁸⁹ Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб. ст. Вып. 1-11. – М.: Музыка, 1955-1983, вып. 3, с. 283.

⁹⁰ Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб. ст. Вып. 1-11. – М.: Музыка, 1955-1983, вып. 3, с. 287.

⁹¹ Там же.

В. Сафонова, А. Скрыбина, Ф. Блуменфельда. Последний практиковал самостоятельно выполненную аранжировку оркестровки для фортепиано в исполнении своих учеников.

В Московской консерватории отдельным классом совместной игры до 1881 года руководил ученик Ф. Листа К. К. Клиндвор. Так как уровень подготовки других инструменталистов (не пианистов) был достаточно низким, то «для оживления и облагораживания игры таких учеников, которые в технике оказали уже значительные успехи»⁹², было решено приглашать преподавателей, а также опытных оркестрантов. На старших курсах обучения пианисты должны были вести занятия «обязательно фортепиано» у обучающихся инструменталистов и вокалистов.

В последние два десятилетия XIX века класс ансамблевой игры проводился в на старших курсах поэтапно: фортепианный ансамбль (который вёл Э. Л. Лангер), камерный ансамбль со скрипкой (им руководил И. Гржимали) и трио (в классе профессора В. Сафонова)⁹³.

У обучающихся в Московской консерватории пианистов было две специализации: исполнители и преподаватели. Исполнители на выпускных экзаменах, помимо сольной программы (изученной в классе и подготовленной самостоятельно), выступали в составе камерного ансамбля, читали с листа и транспонировали.

В выпускной программе Петербургской консерватории на 1865/66 учебный год пианисты, помимо сольной программы, исполняли часть трио или сонату (целиком или часть), показывали владение чтением с листа, транспонированием и иф-ступали в качестве концертмейстера с вокалистом. Даже при изменении программ обучения. Не смотря на то, что в 1912 году учебные планы подверглись существенным изменениям, такой экзамен для выпускников сохранялся. Н. И. Голубовская отмечает, что посещение всех занятий было свободным и

⁹² Там же, с. 284.

⁹³ Яковлев В. И. Избранные труды о музыке. Музыкальная культура Москвы. Т. 3. – М.: Советский композитор, 1983, с. 163.

многие студенты просто не ходили на занятия по ансамблевым дисциплинам, чтению с листа и транспонированию (первоначально последние две дисциплины преподавал Ф. В. Лежен): «Надо сказать, что было немало серьёзных учащихся, из которых в последствие выросли выдающиеся композиторы, артисты, педагоги. Они старались извлечь для себя всё ценное, что давала консерватория, а кроме того, восполняли собственной инициативой то, чего не могли в ней получить. В классе ансамбля – у чудесного музыканта и обаятельного человека Ф. Blumenфельда – ухитрилась пробыть три года, переиграв с моими энтузиастами-партнёрами грудку камерной литературы»⁹⁴.

Долгое время общей сложностью для столичных консерваторий являлся вопрос: кто именно должен работать концертмейстером в инструментальных и вокальных классах. А. Рубинштейн придерживался позиции, согласно которой «посторонним лицам в консерватории аккомпанировать не разрешалось»⁹⁵. Похожая ситуация была и в классе камерного ансамбля: «С хорошими пианистами инструменталисты играли добровольно <...> Пианисты, не нашедшие добровольных партнеров, платили за репетиции и экзамен»⁹⁶.

Показательным в данном контексте является такой случай: «Вскоре мадам Абаза опять задумала поставить у себя спектакль, но на этот раз со сценой и в костюмах, в её большой концертной зале. Выбраны были сцена письма Татьяны с Няней и второе действие «Юдифи»: Юдифь, Авра и старейшины. Обе роли сопрано пела я, оба контральто – Лавровская, певшая тогда в Московской опере, а старейшины были артисты Мариин-

⁹⁴ Голубовская Н. Искусство исполнителя: [сборник] / Н. Голубовская; ред.-сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рутстайн, В. Смирнов; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007, с. 377-378.

⁹⁵ На уроках Антона Рубинштейна / ред.-сост. и автор вступ. ст. Л. А. Баренбойм. – М.; Л.: Музыка, 1964, с. 25.

⁹⁶ Голубовская Н. Искусство исполнителя: [сборник] / Н. Голубовская; ред.-сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рутстайн, В. Смирнов; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007, с. 378.

ского театра. Нужно отдать справедливость, что обе сцены шли прекрасно под великолепный аккомпанемент С. А. Малозёмовой; на репетициях иногда происходили трагикомические остановки, так как Малозёмова нет-нет прослезится от умиления и тогда ей приходилось протирать очки»⁹⁷.

С. Малозёмова на тот момент обучалась в Петербургской консерватории и, судя по приведённой цитате, уже во время обучения в классе А. Рубинштейна, прекрасно справлялась с трудным концертмейстерским репертуаром.

В период подготовки постановки в Московской консерватории оперы П.И. Чайковского «Евгений Онегин» возник вопрос в необходимости привлечения пианистов, которые бы владели навыками работы оперного концертмейстера, поскольку в их обязанности входило изучение партий с певцами. Данная ситуация спровоцировала и внесение изменений в учебные планы: «На заседании Совета профессоров 14 апреля 1880 года были установлены и введены в действие типы выпускных программ учеников консерватории. Пианисты, скрипачи и виолончелисты должны исполнить произведения крупной и малой формы, приготовленные под руководством профессора, одну–две пьесы, выученные самостоятельно, сыграть в камерном ансамбле (пианисты, кроме того, должны были показать умение читать с листа и играть партитуру)»⁹⁸.

Осенью 1886 года для учащихся фортепианных классов был открыт курс транспонирования и чтения партитур. Впрочем, художественный аккомпанемент как факультативный предмет был введён лишь в 1925 году, а кафедра концертмейстерского искусства создана в 1943 году.

Отметим роль сестёр Гнесиных во внедрении в учебный процесс дисциплины «Концертмейстерский класс»: Елены Фабиановны (1874-1967), Евгении Фабиановны (Савиной, 1870-

⁹⁷ Панаева-Карцова А. В. Воспоминания о П. И. Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском: Сб. статей / Сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. – М., 1973. с. 150.

⁹⁸ Московская консерватория 1866-1966. Консерватория до 1917 года. Глава I. Часть 4. <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131356>

1940), Марии Фабиановны (1871-1918), Ольги Фабиановны (Александровой 1881-1963), Елизаветы Фабиановны (Витачек, 1879-1953), которые стали инициаторами учреждения музыкальной школы и музыкального техникума, а впоследствии – музыкально-педагогического института (ныне – РАМ им. Гнесиных). В музыкальном училище Елена Гнесина основала отдел камерного ансамбля и возглавила его. В целях подготовки концертмейстеров для работы в вокальных и инструментальных классах, в училище было введено изучение художественного аккомпанемента, которым первоначально руководил К. Виноградов (впоследствии он стал оперным концертмейстером, на протяжении многих лет проработав в Большом театре оперы и балета СССР и опубликовал ряд ценных статей и материалов по теории и практике концертмейстерского искусства). В МПГИ первым заведующим кафедры камерного ансамбля стал А. Готлиб, а художественного аккомпанемента (со временем – концертмейстерской подготовки) – Е. Славинская и Л. Миронов.

В 20-30-е гг. XX века происходит значительная реорганизация всей системы музыкального образования. Появляется большое количество музыкальных (в том числе и специальных при высших учебных заведениях) школ, училищ, открываются музыкальные факультеты и новые консерватории, филармонии и музыкальные театры. Этот процесс потребовал подготовки профессиональных концертмейстеров, способствуя активному появлению отделений и кафедр концертмейстерской подготовки.

Наконец, в середине 20-х годов в программы обучения вводится новая дисциплина – концертмейстерский класс. В Московской консерватории он появился в 1925 году, в Ленинградской – в 1935 году, а в первые послевоенные годы – в школах и музыкальных техникумах. Также к началу 1930-х годов XX столетия в учебных заведениях вводится штатная должность концертмейстера.

В наше время на уровне высшего образования у пианистов ведётся целый комплекс ансамблевых дисциплин, из которых предметы «Концертмейстерский класс», «Фортепианный ансамбль» и «Камерный ансамбль» являются обязательными. Во

многих учебных заведениях вводится очень полезный и нудный курс импровизации для пианистов. В некоторых ВУЗах (Московская государственная консерватория им. Чайковского, Санкт-петербургская государственная консерватория им. Римского-Корсакова, Российская академия музыки им. Гнесиных, Российская государственная специализированная академия искусств и др.) проводится целенаправленная подготовка концертмейстеров в ассистентуре-стажировке (на базе высшего образования уровня специалитета или магистратуры). В стандартную подготовку концертмейстера уровня специалитета входит умение транспонировать во все тональности, читать с листа свою партию и одновременно партии партнёров, умение делать нетрудные переложения оркестровых и хоровых партий, знание обширного вокально-хорового и инструментального репертуара. Обязательной является производственная практика, в рамках которой обучающиеся выступают на различных площадках в качестве концертмейстера. За один учебный год пианист осваивает несколько оперных клавиров, не менее 100 произведений камерно-вокального репертуара, сдаёт обязательные «списки», состоящие из наиболее исполняемых произведений отечественной и зарубежной классики. Отметим, что на недавно открытых кафедрах исторического исполнительства вновь уделяется внимание искусству расшифровки цифрованного баса и стилевой импровизации.

В XXI веке профессия концертмейстера стала неотъемлемой частью музыкального исполнительства и педагогики, что требует наличия не только специальной практической подготовки, но также теоретического и методического осмысления. Отметим, что и по сей день на начальном этапе обучения в ДМШ и ДШИ основам ансамблевого исполнительства (в том числе и концертмейстерскому искусству), как правило, уделяется небольшое внимание. Такое обучение длится не более трёх лет (а иногда и вовсе не осуществляется), что крайне мало, особенно если юный исполнитель выбирает музыку своей профессией и продолжает обучение в колледже и вузе – по сути, поступая в них с почти полным отсутствием практических навыков ан-

самблевого исполнительства, что не может не сказаться отрицательно на всём дальнейшем пути развития и профессиональной востребованности музыканта.

Существует ещё один тревожный момент: современные информационные технологии, имеющие большое количество преимуществ (особенно с точки зрения поиска и получения необходимой теоретической информации, а также учебных и нотных изданий), не всегда оказывают положительное влияние на музыкальное искусство. Практически полностью исчезли традиции домашнего музицирования (в основании которых лежат истоки ансамблевого исполнительства), составлявшие существеннейшую часть духовного наследия России. И если мы не хотим окончательно лишиться национальной культуру её самобытности и уникальности, то возрождение многих традиций (и поддержка ещё не утраченных – посещение концертов, спектаклей, активное участие в них и т. д.), в том числе и силами пианистов-профессионалов, должно осуществляться постоянно.

ГЛАВА 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

2.1 Философско-эстетические основания концертмейстерства как ансамблевого искусства

Своеобразное, уникальное положение ансамблевого исполнительства на стыке бытования разнообразных форм музицирования было замечено ещё Аристотелем, который указывал на его категориальную характеристику, принадлежащую высшей гармонии., что позволяет нам судить о том, что данный вид музыкальной практики с древнейших времён возводился в ранг музыкальной эстетики, представляя собой высшую форму проявления человеческого духа.

Заметное увеличение интереса к ансамблевому творчеству, а также осязаемое повышение общественного положения ансамбля на современном этапе существования и развития мировой истории и культуры знаменует собой эволюцию глубинных социодинамических и культурных процессов, происходящих на различных онтологических уровнях развития человечества.

Несмотря на огромный интерес музыкантов-практиков и реальную картину динамично развивающегося ансамблевого исполнительства, феномен ансамблевой культуры является одной из малоизученных эстетических категорий. К исследованию ансамблевого музицирования обращаются, как правило, либо на конкретно-эмпирическом уровне в педагогической и музыкальной практике, либо в контексте историко-теоретического осознания того или иного произведения.

Острейшей задачей современной эстетики и музыкаознания является изучение теоретико-методологических особенностей ансамблевого творчества как самостоятельной парадигмы науки, включающей в себя изучение и анализ онтологического фундамента музыкального ансамбля как мультифункционального феномена с присущей эстетической, культурфилософской, социальной и коммуникативной функциями.

Указанный подход приводит к разработке принципиально новой методологической концепции, опирающейся не только на фундаментальные эстетические положения, но и на исполнительско-интерпретационное содержание музыкального произведения, сочетающего в себе эстетическую, культур-философскую, историческую и практическую грани ансамблевого мастерства.

Первое эстетическое свойство ансамблевого исполнительства, которое нужно отметить – соборность. В фундаментальном труде П. Флоренского «Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи», в котором автор разъясняет эстетическую природу культуры не как единый пространственно-временной процесс, и не как эволюционную парадигму, а как объективную соборность, указывается, что достижение высшей эстетической гармонии возможно только благодаря совместно-му осознанию и самоидентификации себя как части космического бытия. Именно в совместном, ансамблевом музыкальном исполнении непосредственно на практике реализуется эта функция.

Эстетическая гармония музыкального сотворчества составляет один из полюсов стратегической антиномии музыкального искусства. Музыкально-эстетический язык ансамблевых сочинений является уникальной семиотической структурой, в которой реальная фиксация и практическое использование всех элементов музыкального языка определяет совместное исполнительство. Затем, в результате эстетического познания художественной интерпретации музыкального произведения, они приобретают своё смысловое значение. Бесспорно, строго фиксированные нормы не являются характерной чертой ансамбля. При этом необходимо отметить, что многие символические мелодические обороты (например, средневековая секвенция *Dies irae*, в католическом богослужении используемая как проприя мессы, повествующая День гнева (судный день)), использованные в творчестве композиторов различных эпох («Фантастическая симфония» Г. Берлиоза и «Пляска смерти» К. Сен-Санса как пример коллективно-ансамблевого творчества; Парафраз

на тему *Dies irae* «Totentanz» Ф. Листа и «Рапсодия на тему Паганини» С. В. Рахманинова как пример ансамблевого сотворчества солиста и оркестра; Квинтет для фортепиано и струнных Н.К. Метнера – образец камерно-инструментального ансамбля, его же вокальное сочинение «Наш век» – ансамбль голоса и фортепиано и т. д.), служат загерметизированными семиотическими структурами, существующими в музыкальной практике и являются знаками-связками, позволяющими музыкантам дешифровать текст и точно идентифицировать в нём общие точки содержательности и соответствующей интерпретации.

Следующее эстетическое качество, присущее ансамблевой культуре характеризуется органичным единением индивидуально-личностного и общего. Индивид существует в каждом исполнителе – участнике ансамбля, но при этом у каждого из них эстетическое восприятие качественно разнообразно и имеет индивидуально-специфическую структуру и направленность.

Совокупность разнообразных онтологических представлений, хранящихся и развивающихся в слуховом опыте любого участника коллективного музицирования, образуют уникальный социум. При этом строение внутреннего слуха музыкантов в ансамбле полифонично: будучи обращённым к окружающему «звучащему миру», слух непрестанно трансформирует, преобразует, комбинирует события, мысли и впечатления. Таким путём сложившийся слуховой космос исполнителя-индивида трансформируется и устремляется своим вниманием в эстетическую сущность понимания интерпретируемого произведения.

Именно данным способом происходит формирование продуктивного эстетического музыкально-диалогического мышления.

Одной из основополагающих особенностей музыкально-эстетического со-общения в ансамбле является гнозис творческого акта – от композиторского замысла до реципиентарного познания. Китайский философ Мэн-цзы, так писал об ансамблевом исполнительстве: «Что приятнее – одному ли наслаждаться музыкою или вместе с другими? Лучше вместе с други-

ми. Что приятнее – с немногими наслаждаться ею или вместе со многими? Лучше вместе со многими»⁹⁹.

Эстетический смысл ансамбля имеет двунаправленную личностно-социальную и коммуникативную функцию, спецификой которой как конкретно-информативного и, наряду с этим, глубоко эмоционального фактора, является то, что только во взаимодействии индивидуально-личностной заинтересованности, в интенсивном совместном поиске единого художественного решения объективное содержание композиторской мысли создает для исполнителей наиболее благодатную почву для интерпретации, а реципиенту в результате передается наиболее объективная и полная информационно-эмоциональная картина сочинения.

Под эстетическим углом зрения ансамблевая культура осознаёт в себе такие категориальные характеристики, которые часто остаются невидимыми при исключительно музыковедческом подходе. Музыка, искусство слуховое, раскрывается при этом наиболее полно как мобильное, в отличие от стабильных видов искусства зрительного ряда – живописи, скульптуры, архитектуры.

В искусстве совместного музыкального исполнительства существуют две разновидности вариантного сосуществования – историческая и непосредственно ансамблевая. Историческая возникает вместе со сменами эпох, культурными трансформациями, сменой этических и эстетических идеалов и т. д. Ансамблевая, осуществляемая группой исполнителей, трансформируется и синтезируется внутри их индивидуального стиля.

Музыканты-исполнители в большинстве случаев понимают, что современное истолкование произведений может увести далеко от понимания содержания сочинения, от понятий самого композитора. В рождающейся при этом дилемме – проблеме выбора между традицией и современным музыканты-практики в подавляющем большинстве придерживаются позиций современной трактовки. Л. Ауэр указывал, что не может существовать

⁹⁹ Музыкальная эстетика стран Востока / Общая редакция В. П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967, с. 209.

однажды зафиксированного способа интерпретации исполнителем музыкального произведения, потому что не существует непоколебимого, эталонного критерия осознания прекрасного. Способ и манера исполнительства, принятая в одно историческое время, может быть полностью неприемлем в другом.

Именно в данном случае наиболее ярко выступают на первый план базисные эстетические категории прекрасного и безобразного. Каков выбор? Этот вопрос всегда остаётся «на совести» музыкантов, но в любом случае руководство высшими идеалами Гармонии и Света должны быть руководствующими в их работе. Опора и стремление к прекрасному даёт не только моральное право на вещание сакральной информации, заложенной в музыкальном произведении, но и позволяет самим музицирующим достигать внутреннего совершенства, тем самым преображаясь эстетически.

Ансамблевая культура, несёт огромное значение в онтологическом познании, включая в себя основные свойства личности, доминировании соответствующих мыслей своего времени и разнообразных стремлений его эстетического осмысления. Социальная направленность ансамблевой культуры направлена непосредственно на понимание личностных взаимоотношений, взаимопонимания взаимоприятия, и, как конечная цель, – на развёрнутый диалог, устранение раздробленности и психологических барьеров, достижение духовной гармонии.

Выявление эстетической сущности современного ансамблевого партнёрства является важнейшей проблемой. Совместное исполнительство несёт собой мощное интеллектуальное, духовное и эмоциональное консолидирующее действие, реализующиеся в реальной практике музыкального общения. Эстетическое предназначение ансамбля крайне актуально в наше время – время острейших политических, социальных экономических, этнических потрясений и сдвигов. Именно в совместном музицировании XXI века явственно присутствует эстетическая тенденция к противоборству антидуховности нашей эпохи, сопротивлению нарастания равнодушия, чёрствости и жестокости. П. Хиндемит в своём труде «Мир композитора»

пишет: «Русский председатель Президиума Верховного Совета и американский президент вместе с другими своими коллегами могли бы хоть раз в неделю играть и петь в любительском ансамбле, тем самым показывая миру пример инициативы, направленной к возвышенной цели, и вот тогда-то судьба человечества была бы решена наилучшим образом»¹⁰⁰.

2.2 Анализ теоретических и методических трудов в области концертмейстерского искусства

Начиная со второй половины XX века начинают появляться методические пособия, посвящённые сугубо концертмейстерской проблематике. Их с известной степенью условности можно разделить на четыре группы: 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 osiqgniq muzycznych na przykladzie akompaniamentu fortepianowego do piosenki» («Развитие музыкального искусства на примере фортепианных партий к 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.

¹⁰⁰ Хиндемит П. Сборник статей и исследований / Редактор-составитель И. Прудникова. – М.: Советский композитор, 1979, с. 35.

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

Первыми попытками теоретического обобщения специальных музыкально-технических навыков концертмейстера предстает работа, выпущенная в 1949 году голландским концертмейстером В. Боссом «Well-tempered Accompanist» («Хорошо темперированный концертмейстер»). В книге излагается авторское видение обязанностей концертмейстера и его взаимодействия с певцами.

В 1961 году отечественный исследователь Н. Крючков выпустил книгу «Искусство аккомпанемента как предмет обучения», которая долгое время держала пальму первенства, став весьма популярной в области концертмейстерства. 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 ввиду 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»¹⁰¹. 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 приобретения и развития навыков подаются весьма декларативно, без комплексного восприятия проблем, которые касаются ежедневной работы музыканта. В подтверждение этого приведём

¹⁰¹ Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения / Н. Крючков. – Л.: Музгиз, 1961, с. 9.

предостережение А. Люблинского, в котором он позволил по- критиковать 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»¹⁰².

Именно исследование А. Люблинского «Теория и практика аккомпанемента» стало первым фундаментальным вкладом в методологию концертмейстерского искусства, направленную на реализацию теории на конкретной исполнительской практике. Автор исследовал художественные функции партии фортепиано как части музыкальной формы, проанализировал фактурные разновидности сопровождения, ввёл 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 судьбы в одноименном романсе С. В. Рахманинова, метафизический «поединок» Германа с грозой в I акте оперы П. И. Чайковского «Пиковая дама»; в песне Н. К. Метнера «Зимний вечер» одиночество человека фактурно подчёркнутое 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 необходимость выработки равноправного подхода к партнёрам 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 концертмейстер-

¹⁰² Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. – Л.: Музыка, 1972, . 53, сноска.

ских навыков. Вместе с тем пособие имеет общепринятый для учебно-теоретической литературы недостаток: абстрактность анализа определённых аспектов работы концертмейстера.

В 2005 году в США вышла книга американского концертмейстера Д. Н. Прайс «Accompanying Skills For Pianists: Including Sight Play with Skillful Eyes» («Основы аккомпанемента для пианистов: развитие профессиональных навыков четки 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 предстаёт 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 – её 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 остаётся наименее разработанной отраслью концертмейстерства.

Прикладные исследования рассматривают практические профессиональные вопросы, решают проблемы ансамблевой интерпретации и оптимизации техники совместного исполнительского процесса, осуществляют исполнительский анализ конкретных произведений. В этом ряду прежде всего выделяются труды Е. Шендеровича, которые охватывают область деятельности вокального концертмейстера – «О преодолении пианистических трудностей в клавирах» (Л., 1987), статьями: «Об искусстве аккомпанемента» (Сов. 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 консерватории (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.

В ряде исследований изучаются проблемы упрощения сложных фактурных комплексов в исполнении клавиров: А. Брюхановой («Аранжировка трудноисполняемых мест клавира оперы «Евгений Онегин»» // О работе концертмейстера, с. 135-159), уже упоминавшаяся книга 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»).

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, предназначенных 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 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 работы 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 века (фортепианно-вокальный аспект)», научное направление которой заключается в попытке воссоздать процесс становления концертмейстерской деятельности в России XVIII-XX вв. Подчёркивая исторический ракурс своего исследования, автор пытается структурировать 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 учителя музыки в системе музыкально-педагогического образования. 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 процессе концертмейстерской практики.

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 (композиторской и исполнительской) 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 вв.», в которой даётся анализ практики совместного музицирования отечественных композиторов.

В диссертации Т. Герасимовой «Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений», защищённой в 2010 году, анализируется процесс формирования профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений на основе развития их профессиональной музыкальной эрудиции, исполнительской техники.

В диссертации И. Бутовой «Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже», защищённой в 2012 году, обоснован процесс формирования профессиональной мобильности пианиста-концертмейстера в период обучения в музыкальном колледже.

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 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, осуществлён анализ способности приспосабливаться к партнеру, чувствовать или предчувствовать его намерения и действия – свойства, которые автор трактует как рациональную составляющую сознания.

В 2015 году Л. Лыцова 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 комплексные работы, включающие не только личные воспоминания, но и отдельные моменты по истории, теории, ме-

тодологии 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»), опубликованная в 1966 году, где 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 неё, на наш взгляд, достаточно актуальную: «Каждый хороший аккомпаниатор спасает жизнь певцу чаще, чем это можно представить»¹⁰³. 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 опыт 40-летней 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, режиссёрами и дирижёрами. Л. Могилевская предлагает коренным образом пересмотреть функциональные задачи оперного кон-

¹⁰³ Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке – М: Радуга, 1987, с. 95.

цертмейстера, ставя его в процессе подготовки спектакля на один уровень с дирижёром и режиссёром.

Немалую роль играют просветительские проекты. Выделим среди них замечательный цикл передач радиостанции «Орфей» «Концертмейстер. Мастер концерта» в 2013-2014 гг. (ведущая – Лилия Виноградова), в котором видные музыканты современности (певцы, концертмейстеры, режиссёры, искусствоведы, дирижёры) 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>).

2.3. Базовые методологические принципы деятельности концертмейстера

Формирование современного общества определяется активизацией интеграционных процессов, растущим объёмом информационного поля, что вкуче изменило требования к профессиональному уровню концертмейстера, отличительной чертой деятельности которого выступает многонаправленность, что связано с многообразием исполнительских направлений, в которых он функционирует (собственно концертмейстер, преподаватель, импровизатор, организатор, психолог, методист).

В отличие от сольного исполнительства, работа музыканта этого направления предполагает, прежде всего, профессиональную мобильность и способность к адаптации, поскольку зависит от различных обстоятельств (смены партнёров, сцены, произведений в концертной программе, ограниченного количества репетиций и ускоренной подготовки концертных программ, нестандартных ситуаций во время выступлений и необходимости мгновенных реакций, умение быстро транспонировать, уметь ор-

ганизовать коллектив и т. д.). Поэтому многомерность феномена концертмейстера служит фундаментом для осознания важности его статуса и углублённого овладения специальностью.

Формирование понятийной базы взаимодействия концертмейстера и солиста осуществляется на пересечении искусства концертмейстера и солиста различных исполнительских направлений. Её 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, чёткое осознание отличия в специфике сольного и совместного исполнительства, что является одним из базовых 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, поэтому первостепенной задачей является согласованность действий. В этой ситуации внимание концертмейстера направлено на общую концепцию совместного исполнительства, которая формируется упорядоченностью всех её компонентов в стройную и согласованную систему, в результате чего исполнение становится процессом взаимодействия субъектов, направленным на художественную интерпретацию музыкального произведения.

А. Готтлиб 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 объединёнными 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»¹⁰⁴. 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 споре, которая возникает, 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»¹⁰⁵.

Обращаясь к художественно-исполнительским аспектам совместного музицирования, заметим, что идея творческого равноправия воплощается музыкантами в постоянной деятельности. Их активность определяется не только характером дарования, приобретённым 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 понятия «исполнительское творческое переживание» трансформируется в родственное ему, однако не тождественное понятие «творческое сопереживание исполнителей»»¹⁰⁶. Исполнительское партнёрство базируется на взаимосогласованности действий и намерений исполнителей, на двустороннем влиянии и поиске путей взаимодействия. «Музыкальная компетентность концертмейстера, которая порождает у певца доверие к партнёру, является важным условием плодотворного сотрудничества», – считает Н. Лузум и для подтверждения своих рассуждений приводит мнение Е. Нестеренко: «Случается, что взгляды моих партнёров на исполнение романса или даже вокального цикла совпадают с моими, но порой идеи интерпретации в них

¹⁰⁴ Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971, с. 3-4.

¹⁰⁵ Там же, с. 13.

¹⁰⁶ Там же, с. 6.

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»¹⁰⁷.

Утверждая необходимость равноправия солиста и концертмейстера, необходимо полностью отказаться от распространённого мнения об ограничении функциональности последнего 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»¹⁰⁸. Представляя собственную интерпретацию, концертмейстер тем самым расширяет художественную трансляцию содержания музыкального произведения, обогащая и наиболее полно раскрывая тем самым концепцию партнёра по ансамблю.

Первейшим условием совместного исполнительского процесса возникает ритмическая дисциплина, отсутствие которой проявляется не только в изменении темпов с параллельным движением динамики, во время штриховых перемен, чередования фраз, варьирования фактуры, но и в несоблюдении агогики. Под синхронностью совместного исполнения следует понимать точность сочетания во времени сильных и слабых долей каждого такта, согласованность мелких длительностей и единство в выдерживании пауз. Сохранению целостности 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 намерений. Этим средством и является акцент в его разнообразном музыкальном воплощении»¹⁰⁹.

¹⁰⁷ 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.

¹⁰⁸ Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: уч. пособие. – Новосибирск: изд-во НГК, 1985, с. 36.

¹⁰⁹ Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача. – М., Л.: Музгиз, 1951, с. 65.

Важную роль в совместном исполнительстве играет слух, который предполагает умение слышать не только себя, но и партнёра. 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»¹¹⁰.

Успешному воспитанию этого навыка помогает развитие тембрального и фактурного слуха с самых первых уроков музыки, когда ученику поручается исполнение мелодии, а преподаватель выполняет полное гармоническое заполнение, тогда в процессе игры обучающийся получает возможность слышать значительно больше, чем может выполнить на инструменте сам. Совместная игра сохраняет своё значение в направлении активизации и совершенствования исполнительского слуха на всех этапах обучения пианиста.

Весомым фактором согласованного совместного музицирования является грамотная редакция нотного текста, определение единых исполнительских ремарок. Подробный анализ произведения с учётом авторских указаний дисциплинирует творческое мышление исполнителей, способствует совместно раскрытию его художественного содержания, в то же время не ограничивая их творческой фантазии. «Категорическим императивом» здесь предстаёт утверждение А. Гольденвейзера: «Принято думать, что тщательное выполнение авторских указаний убивает индивидуальность исполнителя. Это представление ложно в самом своем существе. 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 всякий нотный текст есть известная приближенность. Если в нотах написать *forte*, *crescendo*, *accelerando* и т. д., это

¹¹⁰ Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 1. – с. 35–71.

означает, что надо играть громко, усиливая, ускоряя и т. д. Но как исполнять все эти оттенки, каково должно быть их взаимоотношение во времени, – целиком предоставляется артистической индивидуальности исполнителя»¹¹¹.

Актуальное значение в совместном исполнительстве приобретает понятие «немой интонации» как регулирование общего начала и окончания. У ансамблистов должно быть единое слуховое восприятие начала совместного выступления, хотя методы его достижения у каждого музыканта свои – всё зависит от знания законов владения своим инструментом (в таких ситуациях учитывают несовпадение атаки звука на каждом из инструментов). Решающее значение приобретает афтакт (общий «вдох») и момент атаки (начало звучания), внутренняя природа которых одинакова: вдох как накопление энергии, её влияние на источник звука (атака) и звуковедения (расход энергии, выдох). На помощь может прийти и условный жест: кивок головой концертмейстера. У исполнителей на духовых инструментах, вокалистов, хоровиков такое вступление рациональнее всего следить по их вдоху и обязательно знать его специфику (длину). В хореографических классах – активность движения определённых частей тела, а в классическом танце – энергичность подготовительного движения первой пары или же первого танцовщика. На первоначальном этапе работы над производением это может быть и счёт (две или три метрические доли, представляемые в соответствии с темпа произведения).

В этом контексте речь должна идти и о 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 берётся во внимание и специфика каждого инструмента или голоса: умение вовремя «потушить» звук – у струнных народных, остановка меха – у баянистов и аккордеонистов, длина смычка – у

¹¹¹ Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / 4-е изд., доп. – М.: Музыка, 1981, с. 30.

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.

Процесс работы над произведением продолжается в непосредственном контакте с исполнительским решением проблемы 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»¹¹². Развивая эту мысль, сошлёмся 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 значительного их расхождению. Зависит оно от многих социальных и индивидуальных факторов <...>. Исполнительские акты должны каждый раз рассматриваться и оцениваться конкретно-исторически»¹¹³.

Логически осознанное сосуществование объективного и субъективного процессов в деятельности концертмейстера и солиста создает убедительную исполнительскую модель совместного музицирования, поэтому работу над произведением можно условно разделить на три этапа, которые зависят от индивидуальности музыкантов, их одарённости и уровня развития. Условность касается и временной длительности этапов.

Первый этап – получение общего представления о произведении, его художественные образы, которые пред-

¹¹² Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. – М.: Музыка,

¹¹³ Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. – 1969. – № 12. –

стают «продуктом творческой обработки музыкальной информации»¹¹⁴.

Второй этап – постепенное углубление в суть произведения, которое изучается, и на котором 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).

Важную роль на этапе формирования музыкального образа играет процесс восприятия произведения. Индивидуальность обоих исполнителей оказывается, прежде всего, в правильном понимании композиторской идеи, которая формирует интонационный строй, агогику, динамику, фразировку, характер штриха и т. д., поэтому в случае совместного исполнительства вопрос интерпретации представляется вдвойне сложным в следствие сотрудничества разных личностей: «Можно вспомнить высказывания по этому вопросу Куперена, Бетховена, Шумана и других авторов. Их можно понять. Они были творцами, гениальными людьми. Они жили в своих произведениях, любили их, делали тщательную редакцию, пытались воплотить в словесных объяснениях и разных знаках свои чувства, свою интерпретацию. Какая большая ответственность перед произведением чувствуется в многочисленных просьбах Бетховена к своему издателю: добавить какое-то обозначение, или лигу, или аппликатуру в точно указанном месте»¹¹⁵.

В высказываниях многих композиторов прослеживается мысль о том, что нотная запись почти всегда воплощает волю автора. А некоторые композиторы предъявляли достаточно жёсткие требования к исполнителям, например, М. Равель: «Я не прошу, чтобы меня интерпретировали»¹¹⁶, усматривая задачу исполнителя только в точном исполнении его указаний. Схожей

¹¹⁴ Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: Композитор, 2008, с. 23.

¹¹⁵ Либерман Е. пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988, с. 15

¹¹⁶ Леонтьев А. А. Психология общения. – М.: Смысл, 1997, с. 75.

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.

Наиболее полное восприятие (понимание) композиторского замысла происходит в контексте художественного осознания музыкальных параметров произведения, которые эту идею воплощают: нотного текста (и литературного – в случае работы с вокалистом), драматургии, формы, стилистических особенностей, эпохи создания произведения.

К процессу восприятия произведения приобщается и информация о творчестве композитора и характерные особенности его стиля. Воплощая эти параметры, охватывая те грани музыкального произведения, которые отражают особенности художественного образа, созданного композитором, музыканты углубляют своё 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, развёрнутые 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 средствами выразительности, необходимыми для реализации его художественного содержания, становится периодом самоанализа для каждого исполнителя. Вот что пишет по этому поводу Я. Зак: «Работа концертирующего 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»¹¹⁷.

Именно на этом этапе работы конструируется целостный музыкально-исполнительский образ, целенаправленно формируются все его компоненты через понимание идейно-эмоционального, звукового и технического содержания произведения. 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 предстаёт успешным актом осуществления замыслов, и только после освоения данного этапа целесообразно переходить к творческому ансамблевому взаимодействию.

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

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*. Данные обозначения не имеют достаточной гибкости для воплощения всего богатства артикуляции в пределах одного штриха¹¹⁸.

¹¹⁷ Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М.: Сов. композитор, 1988. – Кн. 1, с. 52.

¹¹⁸ Подробнее об этом см.: Имханицкий, М. И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 231 с.

Развивая мысль, обратимся к штриху *legato*. Для каждого инструмента или голоса лиги имеют своё индивидуальное значение: у струнных определяют длину смычка, у духовых и вокалистов – градацию дыхания. Это так называемые технические лиги. Существуют случаи, когда композиторы сознательно представляли технические лиги и в фортепианных партиях произведений для совместного исполнения. Другой аспект – 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.

Не меньшее значение имеет тембр как персонификация звука, его окраска, 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 (то есть унисона) – тогда создаётся или качественно новый тембр, или же усиливается общее звучание произведения. Всё это заложено в произведении композитором, а вот полнота этого сочетания зависит от исполнителей.

Культура звукоизвлечения во многом совершенствуется за счёт развития тембрального слуха, который позволяет чётко представить то, что хочешь услышать, как это должно звучать, то есть обладать определёнными звуковыми представлениями. В этом контексте крайне важным является ознакомление концертмейстера с тембрами инструментов симфонического оркестра и спецификацией певческих голосов, каждый из которых должен идентифицироваться в его слуховом воображении. Тогда в совместной работе с любым исполнителем легче будут

преодолеваются 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 идёт не о механической имитации звучания оркестровых инструментов, а о 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, намек на тембр, и это очень важно»¹¹⁹.

Ориентируясь в разнообразных стилевых сферах, специфике различных течений и направлений, активно изучая произведение на уровне его интерпретационного решения, владея средствами звукоизвлечения на своём инструменте, каждый из музыкантов способен воплотить художественный замысел произведения в его уникальном тембровом воплощении.

В творческом процессе исполнителей в составе ансамбля существенную роль играет фактура¹²⁰. Она формируется на уровне горизонтали и вертикали, где любая фактурная вертикаль одновременно предстает составной горизонтали. Свойства фортепианной фактуры с её способностью к звуковому расслоению и мобильности темброво-артикуляционных соотношений позволяют концертмейстеру дифференцировать фон, линии отдельных голосов для заполнения и смыслового согласования партии партнёра(ов) и вместе с его (их) партией образовывать многослойную музыкально-пространственную ткань. Именно такие явления как вертикаль и горизонталь обогащают представление об объёмно-пространственных свойствах

¹¹⁹ Фейнберг С. Пианизм как искусство / 2-е изд., доп.. – М.: Музыка, 1969, с. 335.

¹²⁰ Подробнее об этом см.: Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.

фактуры и становятся основой многоплановости её структуры. Ф. Блуменфельд определял фактуру как различие-переживания её элементов в их одновременности (то есть 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 ещё 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, надо понимать, что она существует и во времени, то есть вертикально – мгновенный динамический контраст: акцент, *sf* и т. д. Направление внимания на развитие фактуры в горизонтальном и вертикальном направлениях, на наиболее полное использование выразительных возможностей каждой партии в общем звучании даёт наиболее полное звучание ансамбля.

Грамотное использования динамики как важного компонента музыкальной выразительности способствует раскрытию общего характера, эмоционального содержания, определяет конструктивные особенности формы произведения. Динамические контрасты применяют и для подчёркивания кульминаций отдельных музыкальных фраз, выравнивания характера нескольких фраз или частей музыкального произведения. В моментах, когда фраза повторяется, обычно, пользуются приёмом динамического противопоставления – одним из исполнительских постулатов в интерпретации старинной музыки. В контексте ансамблевого музицирования следует рассмотреть и синхронизацию динамических оттенков с учётом 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 распространённое 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»¹²¹. 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»¹²².

Выразительные возможности динамики как средства музыкальной фразировки наиболее полно проявляются в тесном сотрудничестве с темпоритмом. Во время сольной игры диапазон допустимых отклонений метроритмического порядка шире, чем в совместном исполнительстве, где свои субъективные ощущения концертмейстер постоянно согласовывает с солистом. Несмотря на то, что существуют авторские указания темпа, надо помнить, что темп, прежде всего, обусловлен содержанием произведения, его стилем и художественно-образной содержательностью. Определённым образом темп зависит от индивидуальности исполнителей, их психической организации.

Значительная роль в совместном исполнительском процессе принадлежит агогике. Отметим, что в любых агогических отклонениях должно сохраняться единство исполнения ансамблистами, поскольку каждый из них может воспринимать эти сдвиги по-разному. Их мера предопределяется пониманием стиля, формы произведения, культурой, вкусом, эмоционально-

¹²¹ Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971, с. 51.

¹²² Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987, с. 88.

стью исполнителей и знаниями специфики агогических отклонений.

В совместном исполнении *rubato* необходимо не только чувство художественной меры и его соответствие стилю произведения, но и единство этих ощущений у обоих 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 скрупулёзной совместной проработке.

2.4 Методологические аспекты психологической работы концертмейстера

В современных условиях функционирования совместного исполнительства психологическая контактность, адаптивность и мобильность концертмейстера является важной и даже обязательной. 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»¹²³.

Отсутствие научно-методологического обеспечения процесса формирования психологических качеств концертмейстера делает возможным утверждение: вопросы психологической совместимости, коммуникативного взаимодействия, взаимообусловленности действий с музыкантом других профессий

¹²³ Могилевская Л. А. «За кулисами оперы: Записки концертмейстера». – М.: Музыка, с. 179.

остаются вне поля зрения педагогического процесса, что, соответственно, усложняет адаптацию будущего концертмейстера в профессиональной среде. Ю. Цагарелли утверждает: «Необходимость коммуникативных умений для музыкантов-исполнителей обуславливается самой спецификой профессии артиста. Во-первых, каждый музыкант в большей или меньшей мере является ансамблистом или оркестрантом. Практика, а также результаты опроса многих профессиональных ансамблистов свидетельствуют о том, что многие высокопрофессиональные музыкальные коллективы распадаются из-за недостаточности коммуникативных умений участников»¹²⁴. По мнению Берты Кременштейн именно «концертмейстер может стать психологической опорой ансамбля»¹²⁵.

Попытаемся очертить и обосновать необходимость проявления личностных качеств в налаживании контакта с солистом, которые формируются в обмене информацией для общей координации намерений и действий; вариативности как психофизиологического состояния концентрации внимания и гибкости реакции; мобильности как способности быстро приспосабливаться к новым обстоятельствам.

Психологическая составляющая работы концертмейстера приобретает признаки обязательного условия, от которой напрямую зависит партнёрское общение музыкантов и качество их художественного сотворчества. Г. Цыпин констатирует: «Если музыкант – неважно занимается ли он композиторской или исполнительской деятельностью, разрабатывает вопросы теории или же преподает – не интересуется психологическими аспектами своей деятельности, он, скорее всего, занимается не своим делом»¹²⁶.

Особым специфическим моментом психологической составляющей работы концертмейстера является сочетание двух ис-

¹²⁴ Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: Композитор, 2008, с. 11-12.

¹²⁵ Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М.: Музыка, 1966, с. 7.

¹²⁶ Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: Проблемы психологии творчества. – М.: Сов. композитор, 1988. – Кн. 1, с. 5.

полнителей, под которой понимается со-общение концертмейстера и солиста как сложный, многоэтапный процесс создания и развития контакта, который включает в себя информационную коммуникацию, определение единой стратегии, тактики отношений и последующих совместных осознанных действий, взаимоподдержки определённых инициатив. Обладать самосознанием – значит ответственно понимать необходимость осознания своего личностного бытия и бытия «другого» в целенаправленном и органично завершённом качестве. При этом в собственном сознании «я» должен осознавать другого, то есть принимать и понимать его как своё. Именно этого требует идея М. М. Бахтина о диалоге как форме сознания и самосознания: «<...> сознание есть там, где есть два сознания, дух есть там, где есть два духа»^{127 128}. В момент психологического сближения с солистом конструируется общий исполнительский образ, создаётся единое психоэмоциональное пространство и формируется психологическое налаживание творческих отношений во взаимодействии с соответствующей коррекцией и согласованием совместных исполнительских действий.

Необходимость приобретения психологических навыков определяется практической потребностью, которая возникает с самого начала овладения профессией концертмейстера, поэтому целью обучения будущего концертмейстера должно стать развитие профессиональной деятельности, которая будет состоять не только из уроков, 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 идёт об определении мотивационного комплекса, который приобретается, прежде всего, путём практической деятельности в формате концер-

¹²⁷ Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979, с. 343.

¹²⁸ Подробнее об этом Калицкий В. В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ): дисс. ... канд. филос. н. / Специальность 24.00.01 «Теория и история культуры». М., 2014. – 164 с.

тмейстерской практики в разных направлениях с включением в предрепетиционный процесс работы и участия в концертном выступлении в качестве конечной цели такого сотрудничества. Данное конструирование иерархической структуры обучения в концертмейстерском классе на основе практического изучения различных направлений деятельности ориентирует не только на усвоение знаний и навыков, но и на обретение психологической контактности с помощью самостоятельной работы – участие в подготовке концертной программы солиста на всех этапах этого процесса (разбор, изучение, репетиции, выступление).

Процесс психологической адаптации в структуре сотрудничества с солистом полностью зависит от интенсивности общения и постепенного накопления опыта. Соответственно, в процессе накопления концертных программ появляются реальные возможности для выстраивания на её основе самостоятельной деятельности, приобретения в новых условиях труда осознания психологической совместимости с солистом, создание 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 не только способность понимать, но и чувствовать партнёра.

Другим очень важным компонентом ансамблевого исполнительства служит слуховое восприятие друг друга, умение слушать и слышать общее звучание произведения. Концертмейстер обязан выйти из сферы восприятия звучания лишь своего инструмента, представить и услышать соотношение с другим (инструментом или голосом), регулировать звуковой баланс и стремиться к детально согласованному исполнению сочинения.

Существенным фактором успешного выступления в ансамбле является воля – способность к сознательной мобилизации как собственных психических свойств, так и солиста с целью преодоления препятствий 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, также такие свойства личности как коммуникабельность, толерантность и антиципация как важная составляющая в структуре концертмейстерской деятельности, которая складывается из восприятия и распознавания информации, прогнозирования результата и скорости реагирования в процессе совместного исполнительства.

Отметим, что в начале взаимодействия двух исполнителей формированию единства препятствуют индивидуальные представления музыкантов об одном и том же произведении. Ведь нотный текст, как воплощение в знаковой системе замысла композитора, наполненного авторскими ремарками, которые помогают его «прочтению», не всегда способен направить творческие поиски музыкантов в одном направлении. Это объясняется отличием человеческой и музыкантской индивидуальности, которая делает такими непохожими и одновременно убедительными различные интерпретации в индивидуальном прочтении исполнителей-солистов. Но в совместном музицировании такие индивидуальные интерпретационные решения способны только разрушить исполнительский ансамбль, поскольку являются субъективными, воплощают зависимость от особенностей отдельной личности, её опыта, а значит разное восприятие музыкального образа каждым участником ансамбля.

Сближению позиций способствует совместное осмысление концептуального содержания произведения и поиск общей исполнительской интерпретации. На данном этапе целесообразно опираться на объективные факторы общего интерпретационного прочтения (культурный контекст эпохи и соответствующие исполнительские традиции, композиторские средства объективации содержания произведения).

В процессе психологической адаптации (на стадии совместной проработки произведения) происходит взаимообмен и сближение исполнительских эмоциональных сфер через: выявление содержательного подтекста эмоционального состояния произведения с помощью анализа выразительных музыкаль-

ных элементов, определяющих его характер; присутствие соответствующего художественно-творческого уровня содействия и «общение» двух исполнителей с музыкальным произведением; обращение к художественным эмоциям, ассоциациям, которые придают соответствующее обобщение трактовке. При этом индивидуальная творческая инициатива не нивелируется, что может привести к полной безынициативности и искоренению высокохудожественного результата. Именно поэтому творческая инициативность должна быть свойственна всем участникам ансамбля, а совместный анализ может определить степень активности каждого исполнителя. Дж. Мур по этому поводу пишет: «Камерная музыка (струнный квартет, скрипичная соната, песенный цикл) предполагает идеальный ансамбль и полное взаимопонимание между исполнителями»¹²⁹. Одним из самых важных аспектов проявления психологической мобильности и адаптивности концертмейстера является поведение и реакции в условиях сценических выступлений, где он не только ментально реагирует на появление проблемы, но и выступает в роли психолога, помогает снять психологическое напряжение перед ответственным выступлением, отгородиться от негативного фона. Концертмейстер обязан найти точную модель для создания соответствующего настроения выступления, а при необходимости – помочь пережить неудачи и выяснить причины с целью избежания ошибок в будущем. Е. Шендерович, рассматривая психологическую составляющую концертмейстера и используя меткие ассоциации, на первое место ставит способность быть «музыкальным лоцманом», уметь провести «исполнительский корабль через все возможные рифы»¹³⁰.

Уверенность концертмейстера передаётся солисту, помогая ему обрести «твёрдую исполнительскую почву», а, следовательно, физическую и эмоциональную свободу. Отметим, что каждый музыкант с практикой находит самостоятельный спо-

¹²⁹ Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987, с. 94.

¹³⁰ Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996, с. 5.

соб борьбы с волнением (существуют и такие артисты, которые вообще не волнуются). Одним из действенных методов борьбы со сценическим волнением являются искусственное моделирование ситуации, близкой к сценической – предварительные апробации программы на публике (выступления перед друзьями, студентами класса преподавателя и т. д.), предконцертные репетиции. Е. Шендерович добавляет: «Известны случаи, когда исполнители накануне концерта, занимаясь у себя дома, надевали концертные костюмы, кланялись воображаемой аудитории и исполняли всю программу в том состоянии, которое напоминало атмосферу будущего выступления»¹³¹. Так создаётся искусственная стрессовая ситуация, которая закаляет волю исполнителей.

¹³¹ Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996, с. 5

ГЛАВА 3. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВОКАЛЬНОГО КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

3.1. Методические аспекты концертмейстерской работы в области академического пения

Для построения чёткой 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 – её связь со словом;
- звукоизвлечение из собственного «живого» инструмента;
- в некоторых случаях отсутствие основательной музыкальной подготовки.

Если пианист или скрипач знаком с музыкальной грамотой с детских лет, то певцы в своём большинстве начинают заниматься музыкой лишь в юношеском возрасте, а иногда только начав своё обучение в высшем учебном музыкального заведения. Данное положение оправдывается мутацией голоса, пройдя которую можно начинать заниматься академическим пением профессионально.

Е. Нестеренко называет концертмейстера «ближайшим помощником певца» и убеждён, что «работа концертмейстера с вокалистом требует от пианиста знакомства с певческой технологией, вниманию 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»¹³².

¹³² Шендерович Е. М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996, с. 70.

В данном контексте определим структурный алгоритм работы концертмейстера и вокалиста, который основывается на соответствующих знаниях и составляет следующий профессиональный комплекс:

- осведомлённость 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 tessitурных возможностях, диапазоне, подвижности, тембровому 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).

Прежде всего, обозначим классификацию голосов, которая традиционно сложилась в вокальном пространстве: 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, 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 её звучание на том или ином промежутке фактуры или, наоборот, прозрачности, лёгкости.

Реализация главных координат работы концертмейстера и ориентирует на знакомство с такими профессиональными понятиями, как диапазон и tessitura, а также классификации форм вокальной музыки: речитатив, ария, ариетта, ариозо, монолог, песня, романс и т. д.

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. По вопросу, должен ли концертмейстер брать на себя функцию вокального педагога, многие годы идёт оживлённая дискуссия. Безусловно, вокальной педагогикой (то есть давать чисто технические советы) заниматься не следует – прежде всего в силу того, что концертмейстер не является певцом и не может профессионально точно понять, что и как нужно делать технологически (скорее, концертмейстер в этом плане выступает как наблюдатель и аналитик). В то же время помочь, подсказать вокалисту моменты текстовые и художественные концертмейстер обязан.

В пользу этого аргумента приведём 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»¹³³.

В работе с вокалистом концертмейстер обязан чётко придерживаться «зон свободы» корректировки исполнительских недостатков певца, в которую входят: контроль точного интонирования, соблюдения ритмического рисунка, пауз, фермат, чёткости дикции, неправильные ударения в словах, фразах, верная фразировка и, соответственно, распределение дыхания внутри фразировки и между фразами, стилистику сочинения. Другие компоненты вокально-исполнительской технологии (принципы звукоизвлечения, техника дыхания и т. д.) должны находиться либо под контролем преподавателя по вокалу, либо самого студента.

¹³³ Голубев П. В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – М.: Госуд. муз. изд-во, 1956, с. 49.

Художественно-персонализированный подход в работе вокального концертмейстера детерминируется необходимостью избрания им правильного темпа, который во многом сочетается с физическими свойствами певца и, по мнению Дж. Мура, «определяется способностью певца уместить фразу в одно дыхание»¹³⁴.

Большой проблемой многих вокалистов является ритмическая точность исполнения. По мнению некоторых вокалистов, такая точность пагубна 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 чёткая 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 чётко артикулировать согласные.

Работу над вокальным произведением концертмейстер начинает с детальной проработки фортепианной партии, которая включает 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.

Ещё в XVI в. в трактате итальянского музыканта Дж. Царлино даются непосредственные указания клавиристу, рабо-

¹³⁴ Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М: Радуга, 1987, с. 86.

тающему с вокалистом, которые соотносятся с современными требованиями к вокальному концертмейстеру: «Главными выразительными средствами, 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 тому подобное и гармония была соответствующей, то есть 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»¹³⁵.

В фортепианной партии большей части романсов происходит сквозное развитие музыкального действия, сосредоточены важные содержательные детали. Довольно часто она достигает концертного размаха, а сольные инструментальные коды становятся апофеозом общего динамического нагнетания (например, в романсе П.И. Чайковского «День ли царит» или романсе С.В. Рахманинова «Эти летние ночи»). Порой именно в инструментальном вступлении заложен основной замысел целого произведения, эмоционально-личностная семантика, которая задает тон дальнейшему совместному исполнению, эмоционально настраивает солиста на воплощение авторского замысла.

Для успешной совместной проработки романса или арии необходимо, чтобы вокалист знал содержательное наполнение фортепианной партии, понимал, что она не является фоном, а важной частью исполняемого произведения. И очень многое в данном случае зависит от концертмейстера, от его работы не только с вокалистом, но и предварительное самостоятельное изучение 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.

¹³⁵ Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций. – Харьков, 1993, с. 9.

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 другой. Если это будет сделано невнятно, то целостность произведения будет разрушена»¹³⁶.

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 подчёркнуты 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 приведём в пример романсы «Ночной зефир» М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского и Н. К. Метнера. Абсолютно различное прочтение стихотворения А. С. Пушкина!

Работа вокального концертмейстера носит определённый педагогический характер, поэтому от концертмейстера в процессе работы требуется не только проявлять чуткость, но и определённую требовательность с целью достижения желаемого художественного результата.

¹³⁶ Майкапар А. «Вокалист нуждается в руководителе» // Цикл радиопередач «Концертмейстер. Мастер концерта»: передача радио «Орфей», эфир от 8 ноября 2013 года. – Режим электронного доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315->

3.2 Специфика работы концертмейстера в оперном театре

Концертмейстер оперного театра – фигура достаточно значимая хотя бы по той причине, что большая часть времени работы с вокалистом проводит именно концертмейстер как на начальном этапе разучивания музыкального материала (так называемые уроки с концертмейстером), так и во время работы над партией с дирижёром (спевки) и на сценических репетициях с режиссёром. Как отмечал Борис Покровский: «Дирижёр режиссирует в рамках и в интересах своих задач, в интересах своей профессии. А режиссёру 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»¹³⁷. Кроме знания музыкального материала, который готовится к постановке, оперный концертмейстер должен ориентироваться в элементах вокальной и дирижёрской техники, специфике работы с вокальным ансамблем, хором, в вопросах певческой дикции, орфоэпии – во всём, что составляет предмет и сущность вокального и дирижёрского искусства. Во многих моментах именно работа концертмейстера определяет качество подготовки той или иной партии солиста, а, соответственно, и уровень спектаклей.

Почему именно рояль стал основным инструментом в деле переложения оперно-симфонической музыки? Роль фортепиано определяется своими уникальными возможностями, поскольку гибкость и свобода инструментального языка этого инструмента не имеет себе равных. Недаром в своё время А. Рубинштейн утверждал, что рояль – это сто инструментов. Без сомнения, фортепиано обладает достаточным запасом технических и вы-

¹³⁷ Могилевская Л. А. «За кулисами оперы: Записки концертмейстера». – М.: Музыка, 2010, с. 64.

разительных ресурсов для передачи различных настроений и характера звучания музыки, что позволяет определить такие параметры исполнения оперного и балетного клавиров как переосмысление средств воплощения музыкального образа через смену:

- темброво-инструментальных условий, приспособления фактурных потенций фортепиано к фактуре и характеру звукоизвлечения оркестрового произведения;
- индивидуальных технических умений концертмейстера с использованием пространственных фактурных, артикуляционных и штриховых средств для нахождения соотношения с тембровым звучанием оркестровых инструментов;
- сопоставление различной силы звука фортепиано в соответствии с звуковыми возможностями каждого инструмента оркестра;
- полифоничность музыкальной ткани.

Именно на этом основан эмоционально-содержательная эквивалентность музыкального языка и технические приёмы прочтения клавира. В частности, достижения фактурными средствами необходимых динамических эффектов (плотность музыкальной ткани), нахождение адекватных форм воспроизведения звука путём имитации инструментальных штрихов, подчёркивание важных голосов, переосмысление некоторых компонентов фактуры, которые не соответствуют специфике фортепиано и тому подобное.

Введение того или иного приёма предстаёт результатом основательного анализа, наличия знаний индивидуальных особенностей оркестровых инструментов, накопления ассоциативных аналогов.

Одним из важных условий профессионального изучения оперного клавира является детальное ознакомление с историей развития этого жанра, понимание стиля и исполнительских традиций. Такой подход способен предостеречь концертмейстера от формального прочтения произведения и предоставить в его распоряжение наблюдения, касающиеся жанровых и стилистических закономерностей, тем самым помогая сделать

убедительной исполнительскую интерпретацию произведения. Анализируя соответствующие тенденции и изучая каждый стилевой ряд, концертмейстер, а через него – оперные певцы, получают возможность ориентироваться в сложных соотношениях различных компонентов оперного клавира, с помощью которых реализуется его содержательный потенциал.

Также работа оперного концертмейстера предполагает знакомство с оркестровой партитурой, характерными особенностями различных оркестровых групп и отдельных инструментов, владение образно-слуховыми представлениями относительно их темброво-динамических свойств, понимание роли каждого в структурно-иерархическом звучании.

Теперь обратим внимание на «относительность» абсолютно любого клавира.

Композиторы, создавшие партитуру сочинения, в работе над клавиром 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 её 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.

С другой стороны, композиторы не всегда самостоятельно занимались транскрипцией своих оркестровых произведений для фортепиано, доверяя такую работу другим музыкантам (чаще всего композиторам, дирижёрам или пианистам), преследуя цель практического использования клавира 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 клавира, максимально оркестрово насыщенного и рассчитанного на концертное выступление.

Практика профессиональной работы подсказывает, что обычная работа концертмейстера в театре, а также в вокальных и ин-

струментальных классах вынуждает использовать различные варианты трансформации фактуры с целью её облегчения. Этот метод получил название редукция (лат. *reductio* – упрощать). Такая работа имеет практический смысл и приносит большую пользу на первых этапах разбора произведения (особенно с вокалистами). Такой формат работы рассматривается не как техническая проработка, а как разновидность творческой интерпретации оркестровой музыки, который фиксирует нахождение концертмейстером наиболее целесообразных в художественно-техническом направлении форм и методов рационализации фактуры – «фортепианной инструментовки» (термин Д. Благого), 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 левую 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 (то есть, преимущественно, 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, что предполагает не только свободное владение основными приёмами игры на фортепиано, но также развитым слухом, гармонией и импровизацией.

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»¹³⁸.

¹³⁸ Благой Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. – 1973. – № 10, с. 59.

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»¹³⁹. 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»¹⁴⁰. К тому же в этом труде автор очерчивает важные, по нашему мнению, советы по аппликатурной изобретательности солиста-пианиста, которые можно с успехом использовать и концертмейстеру. В частности:

- исполнение виртуозных пассажей поочередно двумя руками;
- 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 эпизоды, которые требуют упрощений, не вызывают трудностей у оркестрантов, так как в оркестровых партитурах музыкальный материал распределён между группами инструментов.

Ниже предложим перечень возможных упрощений фактуры клавиров:

- 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 клавир в соответствии с записью в партитуре;

¹³⁹ Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. – Л.: Музыка, 1972, с. 5.

¹⁴⁰ Коган Г. М. О фортепьянной фактуре. К вопросу пианистичности изложения / Григорий Михайлович Коган. – 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 идёт 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, оставляя при этом неизменным бас.

Через строении рук, исполнительско-технические возможности концертмейстера могут возникать и другие варианты 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 необходимой насыщенности звучания.

В повседневной работе концертмейстер постоянно трансформирует фактуру произведения, иногда упрощая её 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:

1. Концертмейстер должен элементарно успеть «выиграть» произведение, забыв о том, что существовал рабочий упрощённый материал;

2. Вокалист должен привыкнуть с такой фактурной насыщенности и соответствующим образом регулировать динамику, агогику и специфические технологические приёмы звукоизвлечения.

Есть и ещё один момент необходимости исполнения концертмейстером в репетиционном процессе (после выучки материа-

ла с певцом) полноценной фортепианной фактуры – вокалист должен привыкать к объёмному оркестровому звучанию, а, учитывая специфику постановочной работы спектакля, 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 дирижёра, работа с партнёрами 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, когда и приёмы 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»»¹⁴¹.

Именно оперный концертмейстер, предварительно обсудив сценическую концепцию спектакля с дирижёром и режиссёром, во время изучения партий с солистами на уроках помогает осознанию ими развития драматургии сцен, характера взаимодействия действующих лиц, пониманию специфических

¹⁴¹ Майкапар А. «Вокалист нуждается в руководителе» // Цикл радиопередач «Концертмейстер. Мастер концерта»: передача радио «Орфей», эфир от 8 ноября 2013 года. – Режим электронного доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315->

особенностей музыкального языка каждой вокальной партии с обращением внимания на значение вербального текста, музыкальных фраз (интонационный склад мелодики, метроритмическую структуру, штриховую определённую, логику развития, кульминационные вершины) – все составляющие, характеризующие каждый персонаж оперы.

С целью интонационно точного изучения, соответствующего 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. В овладении ансамблей и диалогических сцен с одним вокалистом концертмейстер подаёт голосом реплики его партнёров или же играет несколько вокальных партий, если изучается ансамблевый эпизод.

В своей повседневной работе концертмейстер может встретиться и с другой, противоположной проблемой, когда часть оркестровой партитуры не совсем полно и точно изложена в клавише. С подобными случаями концертмейстер сталкивается достаточно часто. Иногда в клавишах теряются некоторые голоса, порой даже ведущие темы, опустошаются аккорды – материал в клавише при 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, существуют и фортепианные варианты неизвестных «транскрипторов» балетов Л. Минкуса, Ц. Пуньи 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) суще-

ствуют в виде нескольких оркестровых версий – авторских, что сохранились, многократно изменённых в процессе сценической жизни спектакля, и современных, что созданы заново с клавира, который существует»¹⁴².

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 (лат. *amplifico* – увеличивать), что является противоположностью редукции и предусматривает изучение партитуры оперы и проведение её сравнительного анализа с клавиром. В результате такой работы концертмейстер часто вписывает в клавиру недостающие мелодические голоса, интервалы, аккорды, частым случаем является отсутствие октавных басовых удвоений, иногда даже приходится приводить в порядок и соответствие с партитурой гармонической структуры отдельных эпизодов.

Необходимость в амплификации возникает и тогда, когда оркестровая партитура в переложении для фортепиано звучит бледно. В основном, 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 клавиру. 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.

Кроме преодоления некоторых технических трудностей при исполнении оперно-симфонического произведения, перед

¹⁴² Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром [уч. пособие]. – СПб.: Академия русского балета им. А. Вагановой, 2005, с. 154-155.

концертмейстером встаёт и задача приблизить фортепианное звучание к оркестровому. Прежде всего, это умение строить динамику каждой оркестровой группы, имитировать игру определённых инструментов оркестра или его групп. Ведущая роль здесь принадлежит образно-тембральным, артикуляционно-динамическим формантам относительно звучания различных оркестровых инструментов и групп.

Вышеупомянутые вопросы затрагиваются в трудах Е. Шендеровича¹⁴³, А. Готлиба¹⁴⁴, в которых имеются советы относительно технологии приближения звучания фортепиано к тембрам инструментов симфонического оркестра. И хотя достаточно сложно обобщить систему воспроизведения средствами фортепиано определённых оркестровых групп и инструментов, такая работа должна проводиться в обязательном порядке.

Принцип взаимообусловленности художественного и исполнительско-технического ракурсов ориентирует концертмейстера на создание рельефного звучания, которое допускает не только дифференцирование различных оркестровых групп, но и установление определённой 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 определено деревянная духовая группа выполняет и различные акценты в пассажах. А вот группой медных духовых инструментов всё это исполняется чётче и выразительнее.

В исполнении партии деревянных духовых инструментов рекомендуется фиксация пальцев и кисти руки, поскольку именно

¹⁴³ Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. – Л.: Музыка, 1972, с. 46-47.

¹⁴⁴ Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971, с. 78-82.

мягкая атака и равенство пальцев в игре аккорда или интервала создаёт иллюзию аналоговой звучности.

Имитация исполнения на флейте происходит за счёт игры лёгкими пальцами с напряжёнными кончиками, с движением руки, которая скользит и будто «ведёт» пальцы, что создаёт эффект воздушного, лёгкого звучания («жемчужная игра»). Кларнет обладает «тёплым» тембром и воспроизводится похожим приёмом, однако более активными пальцами, которые имитируют его светлое, блестящее звучание, 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 чёткость 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 создаёт 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 токкатная артикуляция, как исполнительский приём в игре на фортепиано помогает воспроизводству 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 приёмов является *staccato*.

Staccato не требует подчёркнутого акцента каждого звука, если он специально не указан композитором. Имитации этого штриха различными инструментами происходит таким образом: органные *staccato* исполняются с помощью кисти и небольшой нагрузки руки; *staccato* деревянных духовых похоже на исполняемое на фортепиано *non legato* и играется лёгкими, упругими движениями пальцев и кисти руки; *staccato* медных духовых приближается к *marcato* и имитируется с помощью активных, крепких пальцев; приём 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* (франц. – «прыгающий») скрипок воспроизводятся на фортепиано лёгкими, активными пальцами, без педали. *Staccato*, *pizzicato* виолончели и контрабаса имитируется на фортепиано не столь остро и подчёркнуто, как у скрипок.

Штрих *portamento* (итал. *portamento* – перенос), который широко используется в игре на различных инструментах, указывает на перетекание одного звука в другой (как будто короткое хроматическое *glissando*). В имитации на фортепиано максимально придерживается предыдущий звук к постановке следующего.

Martellato (франц. – 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, подчёркнутого, несколько вязкого *staccato*, без использования педали.

Штрих *detache* (франц. – 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*, то у деревянных духовых инструментов этот штрих прозрачный, лёгкий 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 счёт 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 протяжённостью самого штриха.

Также аккуратно нужно относиться к таким звуко сочетаниям (как правило, аккордовым), в набор которого входят различные инструменты. Не следует пытаться каждый звук играть особым приёмом, предназначенным для каждого инструмента – такой подход может достаточно негативно сказаться на технологии игры на рояле. В подобных случаях целесообразно использовать приёмы, 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 освещения проблемы рационализации фортепианной фактуры целесообразно сделать ещё один важный акцент. Тремоло в оркестре обычно используется как разновидность тембра – ровное звучание меняется волнообразным. Имитируя

оркестровое тремоло, сперва 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 приём 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, оставляя неизменным бас.

Отметим, что в оркестре не существует педали как технического устройства. Её 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 нескольких значений: в партии каждого инструмента оркестра, в каждой группе, общее. Такое несовпадение динамических уровней создаёт 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 «*riano*» 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 «*riano*»).

Отметим, что вся описанная выше работа проводится в период предварительного ознакомления с клавиром и партит. Обычной работой для оперного концертмейстера стало исполнение спектаклей под рояль.

Выходя на концертную эстраду, концертмейстеру необходимо учитывать специфические особенности конкретного рояля (и не ссылаться на то, что инструмент плохой: «Никогда не жаловаться на инструмент, но стараться во чтобы то ни стало овладеть им. На все плохие рояли – не наплачешься. Стараться давать наилучшее, что можно извлечь из каждого данного инструмента и не рыпаться!»¹⁴⁵), на котором предстоит исполнять произведения, а также акустику помещения, в соответствии с чем должны регулироваться технические приёмы игры (например, использование меньшего количества педали в «гулких» залах) сообразно предлагаемым концертным обстоятельствам.

Работа оперного концертмейстера включает эти принципы и дополняется следующими компонентами: знание истории оперного жанра, стилей и исполнительских традиций, умение ориентироваться в элементах дирижёрской техники, знакомство с оркестровой партитурой, характерными особенностями различных оркестровых групп и отдельных инструментов, владение образно-слуховым представлением относительно их темброво-динамических свойств, способность разобраться в музыкальной драматургии.

В заключение этой главы отметим ещё одну базовую характеристику концертмейстера-практика, о которой мы сознательно не говорили ранее – концертмейстер должен уметь играть на рояле, т.е. владеть полным комплексом знаний, умений и владений пианиста-солиста, без которого не имеет смысла заниматься этой деятельностью. Полагаем, что этот вывод напрашивается сам собой ввиду изложения предыдущего материала.

¹⁴⁵ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. – М.: Музыка, 2011, с. 34.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Аберт Г.В. А. Моцарт / пер. с нем., вступ. статья, коммент. К.К. Саквы. – Ч. 1, кн. 1 (1756–1774). – 2-е изд. – М.: Музыка, 1987. – 544 с.
2. Аккомпанемент как профессия и искусство: тексты лекций / сост. С. Савари. – Харьков, 1993. – 60 с.
3. Алексеев А.Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия / А.Д. Алексеев. – Киев: Музична Украина, 1974. – 163 с.
4. Алексеев А. Русские пианисты. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2 / под ред. А. Николаева. – М.: Госмузизд, 1948. – 314 с.
5. Алексеев А.Д. Творчество музыканта-исполнителя: на материале интерпретации выдающихся пианистов прошлого и настоящего. – М.: Музыка, 1991. – 104 с.
6. Асафьев Б. Избранные труды. В 5 т. / ред. кол. акад. И.Э. Грабарь и др. – М.: АН СССР Ин-т истории искусств, 1952-1957.
7. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. – СПб.: Композитор, 2004. – 120 с.
8. Бабюк В.Л. Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII-XX веков (фортепианно-вокальный аспект): дисс. ... канд. иск. – Магнитогорск, 2003. – 183 с.
9. 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.
10. Баренбойм Л.А. Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность. В 2 т. / Л. А. Баренбойм. – Л.: Музыка, 1957-1962.
11. Бах, К.-Ф.-Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753–1762) / Ф.Э. Бах // Алексеев, А.Д. Из истории фортепианной педагогики. – М., Классика–XXI, 2013. – с. 41-57.

12. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. – 424.
13. 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, [2] с.
14. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром.– СПб.: Академия русского балета им. А. Вагановой, 2005. – 220 с.
15. Благой Д. Неотъемлемо от развития музыканта-исполнителя // Советская музыка. – 1973. – № 10, с. 58–62.
16. Бошук Г. А. Педагогические основы творческой самореализации личности студента в концертмейстерской практике в вузе: дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». – Краснодар, 2004. – 196 с.
17. Бутова И.А. Формирование профессиональной мобильности музыканта-концертмейстера в процессе обучения в музыкальном колледже: дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Ирина Алексеевна Бутова. – Екатеринбург, 2011. – 217 с.
18. Вагнер Р. Моя жизнь. Мемуары в четырех томах. Том 4. Письма. Дневники. Обращение к друзьям.– СПб.: Грядущий День, 1911. – 554 с.
19. Вопросы музыкально-исполнительского искусства: сб. ст. Вып. 1-11. – М.: Музыка 1955-1983.
20. Вопросы музыкальной педагогики: сб. ст. Вып. 1 / ред.-сост. В.А. Натансон. – М.: Музыка, 1979. – 159 с.
21. Воспоминания о Рахманинове. В 2 т. / сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. Апетян. – 5-е изд., доп. – М.: Музыка, 1988.
22. Гайдамович, Т. Инструментальные ансамбли.– М.: Государственное музыкальное издательство, 1960. – 56 с.
23. Герасимова Т.Н. Формирование профессионального мастерства концертмейстеров военно-музыкальных учебных заведений: дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания». – М., 2010. – 268 с.

24. Гесс де Кальве Г.Г. Теория музыки или рассуждения о сем искусстве, заключающее в себе историю, цель, действие музыки, Генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все что относится к ней в подробности. В 2 т. / Г. де Кальве; пер. Разумника Гонорского. – Харьков, 1818.
25. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением / 4-е изд., доп. – М.: Музыка, 1981. – 143 с.
26. Глинка М.И. Записки; подгот. и предисл. А. С. Розанов. – М.: Музыка, 1988. – 222 с.
27. Голубев П.В. Советы молодым педагогам-вокалистам. – М.: Госуд. муз. изд-во, 1956. – 104 с.
28. Голубовская Н. Искусство исполнителя: [сборник] / Н. Голубовская; ред.-сост. Т. Зайцева, С. Закарян-Рутстайн, В. Смирнов; Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 488 с.
29. Гольденвейзер А. Об исполнительстве // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки, статьи, воспоминания / сост. М. Г. Соколов. – М.: Музыка, 1965. – Вып. 1. – с. 35–71.
30. Горошко Н.Н. Формирование художественных критериев исполнительского мастерства пианиста в концертмейстерском классе: на примере камерно-вокального творчества русских композиторов XIX века : дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». – Магнитогорск, 2009. – 179 с.
31. Готлиб А. Основы ансамблевой техники. – М.: Музыка, 1971. – 96 с.
32. Готлиб А. Фактура и тембр в ансамблевом произведении //Музыкальное исполнительство. Вып. 9. – М.: Музыка, 1976. – с. 106-139.
33. Григорьев А.Ф. Формирование концертмейстерского мастерства учителя музыки в системе непрерывного педагогического образования: дисс. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – Краснодар, 2004. – 194 с.

34. Гринченко Н. Украинский романс // Гринченко Н. Избранное. Киев: Гос. изд-во искусства и музыкальной литературы УССР, 1959. – 342 с.
35. Грум-Гржимайло Т. Н. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижёры прошлых и наших дней). - М.: Знание, 1984. – 160 с.
36. Гуренко Е.Г. Исполнительское искусство: методологические проблемы: уч. пособие. – Новосибирск: изд-во НГК, 1985. – 88 с.
37. Даргомыжский А.С. Автобиография. Письма. Воспоминания современников / ред. Н. Финдейзен. СПб.: Государственная академическая филармония, 1922. – 182 с.
38. Друскин М.С. Собрание сочинений. В 7 т. Т.1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков / М. С. Друскин ; редкол.: И. В. Розанов и [др.] ; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 752 с.
39. Из истории Ленинградской консерватории: материалы и документы 1862–1917 гг. / [ред.-сост. А. Л. Биркенгоф, С.М. Вильскер и др.]. – Л.: Музыка, 1964. – 328 с.
40. Из прошлого советской музыкальной культуры : сб. ст. Вып. 2 / сост. и ред. Т. Н. Ливанова. – М.: Сов. композитор, 1976. – 296 с.
41. Имханицкий М.И. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании.– М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 231 с.
42. Интервью Л. Орфёновой интернет-порталу operanews.ru: <http://www.operanews.ru/13102002.html>
43. Исупова Л. С. Мастер-класс. Записки концертмейстера балета.– М.: АСТ, 2015. – 415 с.
44. Калицкий В.В. Ансамблевое исполнительство как социокультурный феномен // «Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики», №4, 2015, с. 81-83, ISSN 1997-292X, 0,35 п.л., режим электронного доступа: http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_4-2_20.pdf

45. Калицкий В.В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры (философско-культурологический анализ): дисс. ... канд. филос. н. / спец. 24.00.01 «Теория и история культуры». М., 2014. – 164 с.
46. Калицкий В.В. Об эстетической природе музыкального ансамбля // «Дискуссия», №2, 2015, с. 34-40, ISSN 2077-7639, 0,4 п.л., режим электронного доступа: <http://www.journal-discussion.ru/issue.php?id=54>
47. Калицкий В.В. Функциональная дифференциация профессий «концертмейстер» и «аккомпаниатор» // «Обсерватория культуры», № 4, 2016, ISSN 2072-3156, 0,5 п.л.
48. Камерный ансамбль: педагогика и исполнительство/ Под ред. К. Аджемова. М.: Музыка, 1979. – 326 с.
49. Келнер Д. Верное наставление в сочинении генерал-баса при чем 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.
50. Коган Г.М. О фортепианной фактуре. К вопросу о пианистичности изложения. – М.: Сов. композитор, 1961. – 193 с.
51. Коган Г.М. Об интонационной содержательности фортепианного исполнения // Советская музыка. – 1975, № 11, с. 93-95.
52. Коннов В. П. Песни Гуго Вольфа. – М.: Музыка, 1988. – 96 с.
53. Коробова О.Я. Антиципация в структуре художественно-творческой деятельности концертмейстера: дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.09 «Теория и история искусства». – Саратов, 2011. – 175 с.
54. Кочнев Ю. Музыкальное произведение и интерпретация // Советская музыка. – 1969. – № 12. – с. 56–60.
55. Кременштейн Б. Воспитание самостоятельности учащегося в классе специального фортепиано. – М.: Музыка, 1966. – 120 с.

56. Крючков Н. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. – Л.: Музгиз, 1961. – 72 с.
57. Кубанцева Е.И. Концертмейстерский класс: Учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений. – М.: Академия, 2002. – 192 с.
58. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине / Ф. Куперен // Алексеев, А.Д. Из истории фортепианной педагогики. – М., Классика–XXI, 2013. – 325 с.
59. Кюи Ц. Избранные статьи об исполнителях / сост., ред., вступ. ст. и примеч. И. Л. Гусина. – М.: Музгиз, 1957. – 222 с.
60. Ладыгин Л.А. Музыкальное оформление уроков танца. – М.: Музыка, 1980. – 88 с.
61. 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. – 258 с.
62. Леонтьев А.А. Психология общения. – М.: Смысл, 1997. – 365 с.
63. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом. – М.: Музыка, 1988. – 234 с.
64. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Том IV.– М.: Искусство, 1975.– 776 с.
65. 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. – 137с.
66. Лысцова Л.А. Деятельность концертмейстера балета: исполнительский и педагогический аспекты: дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». – Пермь, 2015. – 245 с.
67. Люблинский А. Теория и практика аккомпанемента: методологические основы. – Л.: Музыка, 1972. – 82 с.

68. Майкапар А. «Вокалист нуждается в руководителе» // Цикл радиопередач «Концертмейстер. Мастер концерта»: передача радио «Орфей», эфир от 8 ноября 2013 года. – Режим электронного доступа: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programsarchive/concertmaster/14315->
69. Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики. Классики русской музыки и музыкальной критики об искусстве: учеб. пособие для вузов. Т. 2: В. В. Стасов, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П.И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков / сост., общ. ред., введ. и примеч. А. С. Оголевец. – М.: Музгиз, 1956. – 684 с.
70. Метнер Н. К. Воспоминания, статьи, материалы// Составитель-редактор Апетян З.А. – М.: Советский композитор, 1981. – 351 с.
71. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. – М.: Музыка, 2011. – 64 с.
72. Мирлас Ю. Г. Педагогические условия профессиональной подготовки студентов музыкальных училищ к концертмейстерской работе в музыкальном театре: дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – Екатеринбург, 2002. – 183 с.
73. Могилевская Л.А. «За кулисами оперы: Записки концертмейстера». – М.: Музыка, 2010. – 288 с.
74. Московская консерватория 1866-1966. Консерватория до 1917 года. Глава I. Часть 4. <http://www.mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=131310&page=131356>
75. Мострас К. Ритмическая дисциплина скрипача.– М., Л.: Музгиз, 1951. – 304 с.
76. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти тт. / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973-1982.
77. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII вв. / сост. и вступ. ст. В. П. Шестакова; ред. Н. Г. Шахназарова. – М.: Музыка, 1971. – 688 с.
78. Музыкальная эстетика стран Востока / Общая редакция В.П. Шестакова. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
79. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке. – М.: Радуга, 1987. – 428 с.

80. На уроках Антона Рубинштейна / ред.-сост. и автор вступ. ст. Л. А. Баренбойм. – М.; Л.: Музыка, 1964. – 100 с.
81. Натансон В. Прошлое русского пианизма (XVIII – начало XIX века). Очерки и материалы. – М.: Музгиз, 1960. – 290 с.
82. Науказ Д.А. Совершенствование концертмейстерской подготовки учителя: теоретические и методические аспекты: дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения». – М., 1998. – 142 с.
83. О мастерстве ансамблиста: сб. науч. трудов / отв. ред. Т.А. Воронина, науч. ред. И. Тайманов. – Л.: ЛГК им. Н. Римского-Корсакова, 1986. – 143 с.
84. О музыкальном исполнительстве: сборник статей под ред. Л.С. Гинзбурга, А.А. Соловцова. – М.: Музгиз, 1954. – 309 с.
85. О работе концертмейстера / ред. сост. М. Смирнов. – М.: Музыка, 1974. – 160 с.
86. 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.
87. Островская Е.А. Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства : дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». – Тамбов, 2006. – 233 с.
88. Панаева-Карцова А.В. Воспоминания о П.И. Чайковском // Воспоминания о П. И. Чайковском: Сб. статей / Сост. Е.Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина. – М., 1973, с. 140-161.
89. Повесть о Фоме и Ерёме [Электронный ресурс] /Режим электронного доступа: <http://www.old-ru.ru/08-22.html>
90. Равчеева Н.А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)». – СПб., 2014. – 277 с.
91. Рахманинов С.В. Сборник статей и материалов //Яковлев В. Рахманинов – дирижер / Под ред. Т. Э. Цытович. – М., Л.: Музгиз 1947. – 269 с.

92. Римский-Корсаков Н.А. Летопись моей музыкальной жизни / 9-е изд. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.
93. Розанов И. От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов / И. Розанов. – СПб.: Лань, 2001. – 448 с.
94. Русская музыкальная газета. Ежемесячное издание (с иллюстрациями) / ред.-изд. Н. Финдейзен. – СПб.: Типография Н. Финдейзена. – 1896. – № 1-12. – 1674 ст.
95. С.В. Рахманинов и русская опера // Сб. статей под ред. И.Ф. Бэлзы. – М.: «Всероссийское театральное общество», 1947. – 199 с.
96. Сибирякова Г.Г. Профессиональное развитие будущего педагога-музыканта в условиях исполнительской подготовки: на материале дисциплины «Концертмейстерский класс»: дисс. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования». – Волгоград, 2005. – 230 с.
97. Скребкова-Филатова, М. С. Фактура в музыке. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
98. Стасов В.В. Собрание статей о М. Мусоргском и его произведениях / В. В. Стасов. – М., Л.: Музгиз, 1952. – 235 с.
99. Ступель А. В мире камерной музыки / 2-е изд. – Л.: Музыка, 1970. – 89 с.
100. Тенюкова Г.Г. Содержание и методы подготовки студентов к концертмейстерской работе в классе хорового дирижирования: дисс. на соискание уч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.01 «Теория и история педагогики». – М., 1993. – 180 с.
101. Фейнберг С. Пианизм как искусство / 2-е изд., доп. – М.: Музыка, 1969. – 599 с.
102. Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. М.: Путь, 1914. – 814 с.
103. Фрид С.Б. А.С. Даргомыжский. Краткий биографический очерк с предисловием Цезаря Кюи. – СПб., 1913. – 60 с.
104. Хазанзун М. Пианист-концертмейстер: из истории аккомпаниаторского искусства: учеб.-метод. пособие. – Чебоксары: Изд-во ЧГУ, 2008. – 63 с.
105. Хентова С. Ростропович. – СПб.: Культинформпресс, 1993. – 303 с.

106. Хиндемит П. Сборник статей и исследований / Редактор-составитель И. Прудникова.– М.: Советский композитор, 1979.– 422 с.
107. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. – СПб.: Композитор, 2008. – 368 с.
108. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа: проблемы психологии творчества. – М.: Сов. композитор, 1988. – Кн. 1. – 384 с.
109. Чачава В. Искусство концертмейстера. Основные репертуарные произведения пианиста-концертмейстера: Вып. 1-7» . – СПб.: Композитор, 2003-2007.
110. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе. Размышления педагога. – М.: Музыка, 1996. – 207 с.
111. Шендерович Е. М. О преодолении пианистических трудностей в клавирах: советы аккомпаниатора. – Л.: Музыка, 1972. – 48 с.
112. Шендерович Е. Об искусстве аккомпанемента / Евгений Шендерович // Советская музыка. – 1969. – № 4. – С. 84–88.
113. Шендерович Е. 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. 118-131.
114. Шендерович Е. Полувековой юбилей профессии / Евгений Шендерович // Музыкальная жизнь. – 1983. – № 21. – с. 9.
115. Шендерович Е. Рождение концертной программы певца // Музыка и жизнь: Музыка и музыканты Ленинграда / общ. ред. А. Сохора.– Л.: Музыка, 1972. – с. 141-160.
116. Шендерович Е. С певцом на концертной эстраде.– Иерусалим: Иерусалимский издательский центр, 1997.– 252 с.
117. Шендерович Е. Фортепианная партия в вокальном цикле (О работе над вокальными циклами Шостаковича и Свиридова) // Музыкальное исполнительство: сб. статей / сост. и общ. ред. В. Ю. Григорьева и В. А. Натансона. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 11. – с. 181–202.
118. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII века.– СПб.: Союз художников, 2002. – 320 с.

119. Юдин А.Н. Концертмейстерская практика русских композиторов XIX – начала XX вв.: дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство». – СПб., 2010. – 169 с.
120. Юдин А. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства. – СПб.: Невская нота, 2008. – 124 с.
121. Яковлев В.И. Избранные труды о музыке. Музыкальная культура Москвы. Т. 3. – М.: Советский композитор, 1983. – 479 с.
122. Adler Kurt. The art of accompanying and coaching. – New York, Da Capo Press, 1965, 260 p.
123. Arnold F. T. The Art of Accompaniment from a Thorough Bass. – London: Oxford University Press, 1931, reprint 2003, 512 p.
124. Bos Coenraad V. The Well-Tempered Accompanist. – P.: Theodore Presser Co., 1949, 263 p.
125. Catz Martin. The Complete Collaborator: the Pianist as Partner. – Oxford: Oxford University Press, 2009, 283 p.
126. Chaciński Jarosław. Pomiar osiągnięć muzycznych na przykładzie akompaniamentu fortepianowego do piosenki. – Głos Słupski. – Kwiecień, 1997, 167 s.
127. Fucito Salvatore Barnet and J. Beyer. Caruso and the Art of Singing: Including Caruso's Vocal Exercises and His Practical Advice to Students and Teachers of Singing: – London, The Bookman, 1922, 256 p.
128. Lindo Algernon H. The Art of Accompanying. – New York: G. Schirmer, Inc., 1916, 130 p.
129. Migliorini Bruno. Pronunzia Fiorentina e pronunzia Romana. Florence: Sansoni, 1945, 175 p.
130. Moore Gerald. Am I too Loud? : – London: Hamish Hamilton Ltd, 1962, 304 p.
131. Moore Gerald. Farewell Recital: – London: Taplinger, 1978, 178 p.
132. Moore Gerald. Furthermoore – Interludes in an Accompanist's Life: – London: Hamish Hamilton Ltd, 1983, 254 p.
133. Moore Gerald. «Poet's Love» and Other Schumann Songs: – London: Hamish Hamilton, 1981, 256 p.

134. Moore Gerald. *Singer and Accompanist – The Performance of Fifty Songs: –* London: Macmillan, 1953, 250 p.
135. Moore Gerald. *The Schubert Song Cycles: with thoughts on performance.–* London: Hamish Hamilton, 1975, 240 p.
136. Moore Gerald. *The Unashamed Accompanist: –* London: Ascherberg, 1943, 125 p.
137. *Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Fünfte vollständig umgearbeitete Auflage. –* Leipzig: Max Besse's Verlag, 1900, 1598 s.
138. Nelson Price Deon. *Accompanying Skills For Pianists: Including Sight Play with Skillful Eyes. –* Culver City: Culver Crest Publications, 2005, 202 p.
139. Newton Ivor. *At the Piano – Ivor Newton: The World of an Accompanist.–* London: Hamish Hamilton, 1966, 309 p.
140. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. In 20 volumes. Ed. by S. Sadie. –* London, 1972-1980.
141. *Terminorum musicae index septem linguis redactus. –* Budapest: Akademiai kiado; Kassel, Basel, Tours, London: Baerenreiter. 1978. – 805 p.
142. Torchi, Luigi. *L'accompagnamento degli strumenti nei melodrama Italiani nella prima meta del seicento. Rivista Musicale Italiana. Vol. I. –* Turin: Frate Ui Bocca Editori, 1894, 278 p.



Уважаемые читатели!

**Издательство «Спутник+»
предлагает:**

- 📖 **ИЗДАНИЕ И ПЕЧАТЬ МОНОГРАФИЙ, КНИГ** любыми тиражами (от 50 экз.).
 - ✓ Срок - от 3-х дней в полноцветной и простой обложке или твердом переплете.
 - ✓ Присвоение ISBN, рассылка по библиотекам и регистрация в Книжной палате.
 - ✓ Оказываем помощь в реализации книжной продукции.
 - 📖 **ПУБЛИКАЦИЯ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ** для защиты диссертаций в журналах по гуманитарным, естественным и техническим наукам.
 - ✓ Журнал «Естественные и технические науки» входит в перечень ВАК.
 - 📖 **ПРОВЕДЕНИЕ МЕЖДУНАРОДНЫХ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАОЧНЫХ КОНФЕРЕНЦИЙ** по всем научным направлениям для аспирантов, соискателей, докторантов и научных работников.
 - 📖 **ПУБЛИКАЦИЯ СТИХОВ И ПРОЗЫ** в журналах «Российская литература», «Литературный альманах «Спутник» и «Литературная столица».
 - + **Набор, верстка, корректура и редакция текстов.**
 - + **Печать авторефератов, переплет диссертаций (от 1 часа).**
-
- Переплетные работы, тиснение, полноцветная цифровая печать.

Наш адрес: Москва, 109428, Рязанский проспект, д. 8 А
тел. (495) 730-47-74, 778-45-60, 730-48-71 с 9 до 18 (обед с 14 до 15)
<http://www.sputnikplus.ru> e-mail: print@sputnikplus.ru

Учебное пособие

Калицкий Виталий Валерьевич

ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ И МЕТОДОЛОГИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Учебно-методическое пособие

Издательство «Спутник +»

109428, Москва, Рязанский проспект, д. 8А.

Тел.: (495) 730-47-74, 778-45-60 (с 9 до 18)

Подписано в печать 09.11.2016. Формат 60×90/16.

Бумага офсетная. Усл. печ. л. 11,19. Тираж 500 экз. Заказ 971.

Отпечатано в ООО «Издательство «Спутник +»