*О высоком. — Издание Rambler Media Group. — Режим доступа : http://lenta.ru/articles/2010/10/21/konkurs/.*

*5. Конкурс пианистов имени Шопена [Электронный ресурс] // Википедия : Свободная энциклопедия. — Режим доступа : http://ru.wikipedia.org/wiki/%CA%EE%ED%EA%F3%F0%F1_%EF%E8%E0%ED%E8%F1%F2%EE%E2_%E8%EC%E5%ED%E8_%D8%EE%EF%E5%ED%E0. — Загл. с экрана.*

*6. Николаев В. Шопен-педагог [Текст] / В. Николаев // Как исполнять Шопена. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 10—84.*

*7. Рубинштейн А. О Шопене [Текст] / А. Рубинштейн // Как исполнять Шопена. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2005. — С. 143—147.*

*8. Międzynarodowy Konkurs Pianastyczny im. Fryderyka Chopina [Электронный ресурс] // Narodowy Instytut Fryderyka Chopina : O konkursie. — Режим доступа : http://konkurs.chopin.pl/en/edition/xvi/video/index.*

УДК [78.071 : 786.2] : 78.03 (436+430) “17/18”

***Нина Инюточкина***

## *СТАНОВЛЕНИЕ ПРОФЕССИИ ПИАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА*

Формирование концертмейстерского искусства как особого рода профессионального музыкально-исполнительского творчества непосредственно связано с XIX в., вошедшим в историю музыкальной культуры как «золотой век» романтизма. Однако исторический процесс становления ансамблевой игры и теоретического осмысления её специфики насчитывает около трёх с половиной столетий. Несомненная ***актуальность*** темы статьи обусловлена высокой художественной значимостью концертмейстерского искусства как важнейшей сферы музыкального бытия и, в то же время, недостаточной изученностью истории формирования этого явления в исполнительской практике. ***Цель*** статьи состоит в осмыслении исторического процесса становления концертмейстерства как исполнительской профессии сквозь призму современного понимания значения фортепианной партии в ансамблевом исполнительстве.

Первые труды, в которых была обозначена значимость и множественность функций клавириста как участника ансамбля, появились в середине XVIII ст. Достаточно вспомнить знаменитые трактаты «Совершенный капельмейстер» И. Маттезона (1739) и «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» К. Ф. Э. Баха (1753–1762). Приведём некоторые выдержки из второй части последнего, посвященной аккомпанементу. «Чем меньше исполнителей, тем тоньше должен быть аккомпанемент. Поэтому соло или сольная ария лучше всего дают возможность судить о достоинствах аккомпаниатора. Наибольшее внимание в них следует обратить на то, чтобы совместными усилиями выявить намерения исполнителя ведущей партии. Трудно сказать, чья роль при этом важнее – аккомпаниатора или солиста» [2, с. 53]. «Обычно, когда хотят похвалить хорошего аккомпаниатора, говорят, что он аккомпанирует с тактом … Под этим подразумевают очень многое, а именно: аккомпаниатор умеет хорошо разобраться в содержании произведения, слышит его общее звучание, своих товарищей по исполнению, особенно исполнителя главного голоса … С величайшей скромностью он стремится помочь тем, кому аккомпанирует, добиться желанного успеха, несмотря на то, что сам иногда сильнее их» [2, с. 54]. «При хорошем сопровождении произведение оживает, при бедном – даже наилучший исполнитель теряет очень много; оно губит всю красоту исполнения … Словом, чтобы аккомпанировать с тактом, нужна настоящая музыкальная душа, хорошая голова и доброжелательность» [2, с. 55].

Как видим, ещё на заре формирования профессии были выработаны представления о специфике деятельности клавириста-аккомпаниатора, иногда более весомой, чем роль солиста-инструменталиста. Тем не менее, «культ» певца, который формировался оперой с XVII в., а в XVIII – начале XIX ст. стал культурной парадигмой, определявшей приоритеты как композиторов, так и слушательской аудитории, не позволял в полной мере оценить мастерство исполнителя клавирной партии. Не последнюю роль в недооценке искусства аккомпаниатора играло несовершенство самого аккомпанирующего инструмента и ограниченность его выразительного потенциала. В фортепианном и песенном творчестве венских классиков Й. Гайдна и В. А. Моцарта ещё прослеживается клавесинное влияние, обусловленное

особенностями механики фортепиано того времени (лёгкой клавиатурой, недостаточной певучестью звучания).

Появившийся в XIX ст. как результат многолетних поисков мастеров – изготовителей клавиров – принципиально новый инструмент получил название «фортепиано» и широчайшие технические, динамические и тембровые возможности. Уже Л. Бетховен играл на роялях фирм Бродвуда (Англия) и Штрейхера (Австрия). Объём их клавиатуры был различен, но со временем он расширялся, и Л. Бетховен, учитывая это обстоятельство, вносил в свои сочинения соответствующие изменения.

Изобретение репетиционной механики, двух педалей – правой демпферной и левой (*una*, *due, tre corde*) в 80-х гг. XVIII в., и (главное!) их широкое использование Л. Бетховеном и композиторами-романтиками вызвали революционные преобразования в фортепианных динамике, тембре, фактуре. Это впоследствии позволило партии фортепиано обрести самостоятельную смыслонесущую роль в образном ряде произведения, определило её активное участие в создании интерпретаторской концепции. «Возможность выдерживания звуков после того, как палец снимается с клавиши, создала предпосылки для одновременного звучания всех регистров, невиданного до той поры насыщения фона фигурациями, аккордами и другими видами фактуры, способствовала полифонизации ткани. Расширение объёма звукового поля, удаления баса от мелодии обогатили её обертонами, что придало ей большую певучесть и одушевленность», – замечает А. Алексеев [3, с. 114]. Преимущества педального фортепиано высоко оценил Р. Шуман: «Прежде всего, оно даёт композитору возможность увеличить силу и полноту звучания, создать множество новых эффектов. <…> Наконец, оно ведёт нас к Баху, к изучению его органных сочинений; ведь не все мы обладаем собственным органом» [9, с. 124][1].

Наряду с сольным исполнительством в эпоху романтизма получают распространение и разнообразные формы камерно-ансамблевого музицирования. Новый тип фортепиано в сочетании с чрезвычайно возросшим техническим уровнем исполнителей-пианистов породил качественно новое отношение к камерным инструментальным жанрам,

[1] Письмо Г. А. Кеферштайну от 26 октября 1845 г. (№ 696).

а в них, прежде всего, к фортепианной партии. Эстетика романтизма, культивировавшая непреодолимый конфликт индивида с окружающим миром, тенденцию к психологизации образов, монологический тип высказывания, инспирировала формирование нового качества собственно музыкального текста. И, как следствие, позволила осмыслить возросшую значимость функции аккомпаниатора, создать предпосылки для становления современной концепции пианиста-концертмейстера как самостоятельного феномена музыкального исполнительства.

Поиск средств музыкально-интонационной индивидуализации и возможности представить субъективный взгляд индивида на мир обусловили жанровые доминанты раннего романтизма: песню и песенный цикл. В свою очередь, огромное воздействие на развитие камерно-вокального жанра оказали открытия К. В. Глюка в области оперы, связанные с особенностями музыкального языка, соотношением вокальной и инструментальной сфер, трактовкой оркестровой партии – приданием ей смысловой роли, использованием её в качестве психологического подтекста. Новации К. В. Глюка в области взаимодействия вокального и инструментального начал трансформировали и сферу камерно-вокального музицирования. Эволюция представлений о роли пианиста в создании художественной целостности прослеживается уже в глюковских «Песнях и одах на стихи Ф. Г. Клопштока» (1773), где композитор, периодически отступая от типичного для того времени инструментального дублирования вокальной мелодии, идёт по пути индивидуализации фактурных формул, привнесения в партию фортепиано элементов изобразительности, введения небольших фортепианных эпизодов.

Решительный шаг в понимании выразительных и драматургических возможностей фортепианной партии в камерно-инструментальном ансамбле сделал Л. Бетховен, чей новаторский подход к её трактовке проявился в переосмыслении функций инструментального сопровождения как неотъемлемого компонента звукообраза, в обогащении фортепианной фактуры, разнообразии динамических решений, гибкой смене интонационно-ритмических формул, завоевании всего звукового регистра инструмента и др.

Качественный скачок в интерпретации вокально-фортепианного ансамбля как дуэта равноправных участников демонстрирует

творчество Ф. Шуберта. Лаконичную простоту песенной формы Ф. Шуберт обогатил многоплановостью поэтических образов. Главное же – аккомпанирующая роль фортепиано была дополнена принципиально новыми функциями: созданием «второго плана» драматургического действия, раскрытием психологического подтекста, детализацией единого по настроению высказывания. Вокальные циклы австрийского романтика как хрестоматийные образцы жанра стали «отправной точкой» для последующих поколений композиторов.

Становление профессии пианиста-концертмейстера осуществлялось в русле эволюции ансамблевого искусства, формировавшегося в многочисленных любительских собраниях: салонах аристократов, кружках, домашних вечерах, особенно типичных для музыкальной жизни Австрии и Германии. Так, музыка Ф. Шуберта рождалась не на концертной эстраде, а в уютном домашнем кругу, где царила атмосфера сердечности, дружеского единения. Шубертовский кружок стал творческим продолжением бытовавшей в Вене традиции вечеринок, пикников, праздников в парках, непринуждённого уличного музицирования, и именно Ф. Шуберт привнёс в эту аматорскую сферу музыкальной деятельности подлинный профессионализм и высокое качество [8]. Благодаря сотворчеству композитора с певцом М. Фоглем камерное пение оформляется в самостоятельный жанр – впервые возникает и амплуа камерного певца.

На основе домашнего музицирования постепенно складывается традиция публичных камерных концертов, и, как следствие – возрастает роль пианиста в вокально-инструментальном ансамбле. К середине XIX ст. публичные концерты стали важнейшей составной частью европейской музыкальной жизни. По сведениям П. Вульфиуса, «концерты организовывались первоначально Обществом друзей музыки, несколько позднее – новым объединением музыкантов-любителей “Concerts spirituals” под управленим Франца Ксавера Гебауэра, регента церкви св. Августина. К 20-м годам XIX века венский музыкальный сезон насчитывал уже до 100 мероприятий. Сюда входили: вечера местных и приезжих солистов, регулярные концерты квартета Йозефа Бёма в Пратере и скрипача Игнаца Шуппанцига в Аугартене, благотворительные “академии” в Бургтеатре и в театре “An der Wein”» [5, с. 41–42].

На втором этапе развития романтизма в Германии (30–40-е гг.), отмеченном утверждением имен Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Р. Вагнера, в музыкальной жизни крупнейших городов страны – Лейпцига, Дрездена, Мюнхена, Берлина – концертная жизнь достигает небывалого размаха. Под руководством Ф. Мендельсона разворачивается деятельность оркестра Гевандхауза (Лейпциг), появляется целая плеяда крупных исполнителей – дирижёров, инструменталистов, певцов. В 1843 г. открывается Лейпцигская консерватория, среди профессоров которой – Ф. Мендельсон и Р. Шуман. В числе преподаваемых дисциплин наряду с композицией, историей музыки, игрой на скрипке, фортепиано и органе, предполагались и «упражнения в совместной игре» [7, с. 42].

Концертмейстерская деятельность, утверждавшаяся через разрастание камерного репертуара, существовала в рамках двух практик.

Традиционное исполнение композиторами собственных сочинений получило логическое продолжение в исполнительской практике композиторов-романтиков, нередко выступавших в качестве концертмейстеров при публичном показе созданных ими опусов. В частности, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс были хорошими ансамблистами и сами исполняли свои произведения. В истории музыкальной культуры таких примеров немало. Назовем некоторые из известных дуэтов: Ф. Шуберт – М. Фогль, И. Брамс – Ю. Штокхаузен, С. Рахманинов – Ф. Шаляпин, М. Мусоргский – Д. Леонова, Н. Метнер – Э. Шварцкопф. Супружеский союз Роберта и Клары Шуман явил собою интересный пример артистического содружества композитора и прекрасной пианистки – первой исполнительницы его произведений, в том числе и в качестве концертмейстера. Так, Р. Шуман пишет Г. Хертелю: «Мы хотим в одну из последних недель марта дать (в Лейпциге) большой концерт с оркестром. В нём я хотел бы помимо всего прочего исполнить заключительную сцену из “Фауста”, <…> а, может быть, и сцену из “Геновевы”. Будет, естественно, играть моя жена и петь м-м Шредер-Девриент, если только у неё не будет собственного концерта…» [9, с. 206][2]. В то же время, долгая спаянность

[2] Письмо Г. Хертелю в Лейпциг. Дрезден, 27 февраля 1849 г. (№ 807).

в одном лице композитора и исполнителя тормозила процесс формирования профессии концертмейстера, функция которого пока совмещалась с иными формами деятельности – сольными выступлениями или сочинением музыки. Ведь любое исполнительство предполагает контакт с чужим сознанием: играющий интерпретирует исполняемую музыку как нечто новое, существующее вовне. Будучи же одновременно автором и исполнителем, музыкант исходит из внутреннего слышания собственного сочинения.

Другой постепенно складывавшейся и к началу XX ст. окончательно устоявшейся практикой явилось участие солистов-инструменталистов в камерных ансамблях различного состава. Примеры такого рода даёт исполнительская деятельность многих выдающихся артистов – А. Корто, А. Шнабеля, Д. Энеску, Б. Вальтера, К. Игумнова, Г. Нейгауза, С. Рихтера, П. Серебрякова, М. Ростроповича.

В 20–30-е гг. XX в. появляются и профессиональные концертмейстеры, сознательно направившие все свои творческие устремления в область ансамблевой игры, предполагающую наличие одного или нескольких партнёров. Интересен тот факт, что выпускники российских дореволюционных (до 1917 г.) консерваторий – Москвы и Санкт-Петербурга – уже получали диплом «свободного художника», который предполагал владение всеми видами исполнительской деятельности (сольное и ансамблевое исполнение, чтение с листа хоровых и оркестровых партитур, транспонирование). Массовое открытие в 30-х гг. XX ст. концертмейстерских классов в музыкальных училищах и консерваториях и введение квалификации «концертмейстер» окончательно оформило автономию профессии. XX ст. выдвинуло блестящую плеяду профессиональных пианистов-концертмейстеров, среди которых – Дж. Мур, А. Ньютон, М. Бихтер, Е. Шендерович, К. Виноградов, В. Чачава.

Учитывая кардинальные изменения, происшедшие в ходе музыкальной практики в понимании роли пианиста в ансамбле, выразительных ресурсов фортепиано и его функций при создании и реализации исполнительского замысла, необходимо разграничить наиболее устоявшиеся наименования этого рода деятельности: «аккомпаниатор» и «концертмейстер». В научной литературе встречаются и другие определения – «партия сопровождения», «партия фортепиано» и т. п.

Суммируя разъяснения в энциклопедических изданиях [1, 6], отметим, что понятие «***аккомпаниатор***» предполагает такое качество самого музыкального текста, когда функция пианиста сведена к сопровождению, то есть ограничено акцентированием этого объективного фактора. Определение «***концертмейстер***» – полифункционально, вскрывает разновекторность деятельности музыканта в ансамбле, также обусловленной качеством музыкального текста, но в нём акцент переносится на участника ансамбля и определяется следующими основными параметрами:

- родом специализации исполнителя (пианист или струнник);
- спецификой его деятельности (концертная, учебно-концертная);
- качественным составом ансамбля, в котором он работает (пианист-концертмейстер вокально-фортепианного ансамбля, пианист-концертмейстер инструментального ансамбля, концертмейстер хора и т. д.);
- количественным составом ансамбля (дуэт, трио и т. д.);
- функциями партии фортепиано (аккомпанирующая, ансамблевая).

В отличие от западноевропейской традиции, где термин «концертмейстер» не используется по отношению к аккомпаниатору, а подразумевает первого скрипача в симфоническом оркестре либо руководителя группы струнных инструментов, в русской и украинской исполнительской и исследовательской литературе между этими понятиями чёткого водораздела нет. Показательно, что в опубликованных на русском языке письмах Р. Шумана слово «концертмейстер» употребляется для обозначения исполнителя фортепианной партии в вокально-фортепианном дуэте: «Тщетно я искал в своей памяти концертмейстера» [9, с. 232][3]. В то время как в немецком музыкальном словаре для обозначения функции аккомпаниатора используются слова: *korrepetitor* (пианист в оперном театре, концертмейстер-репетитор), *solorepetitor* (концертмейстер в оперном театре, работающий с певцами), *begläiter* (буквально – «провожатый, спутник», в музыке – аккомпаниатор) [4, сс. 132, 202, 50].

[3] Письмо к Ф. Бренделю в Лейпциг от 16 октября 1849 г. (№ 843).

Среди многих определений деятельности пианиста в камерно-инструментальном ансамбле его суть наиболее полно отражает понятие «концертмейстер», предполагающее высший уровень владения конкретным видом исполнительского профессионализма в сочетании с мастерством руководства коллективной интерпретацией. Показателен семантический ряд французской версии словосочетания «исполнять фортепианную партию» – tenir le piano. Глагол tenir – «держать» – связан и с утвердившимся ещё со времен Средневековья в западноевропейском музыкальном словаре термином, обозначающем приоритетный смыслонесущий голос (тенор) полифонического музыкального произведения. Можно предположить, что использование этого термина с устоявшейся смысловой нагрузкой в отношении исполнителя фортепианной партии проецирует на него весь этот понятийный, а, следовательно, и функциональный комплекс, определяя доминирующую функцию пианиста в ансамбле. Концертмейстером стали называть пианиста, который, заменив за роялем автора-композитора, был призван обеспечить идейно-образную целостность интерпретации произведения, и, следовательно, руководство в период его разучивания. Именно педагогический аспект является принципиальным для применения названия «концертмейстер» к обозначению профессии, в то время как термин «аккомпаниатор» определяет более узкую сферу деятельности. Таким образом, в слове «концертмейстер» высвечивается *синтетическая природа* функций пианиста в ансамблевом искусстве: с одной стороны, лидера, мастера, с другой – сопровождающего, настраивающего, поддерживающего.

Лидирующая, *педагогическая* роль концертмейстера наиболее ярко проявляется в процессе профессиональной подготовки студентов, формирования их ансамблевых качеств. В данном случае налицо преимущество концертмейстера, обладающего известным запасом знаний, опытом, которого у начинающего ансамблиста ещё нет. Следовательно, влияние в таком союзе в большинстве своём односторонне – студент подчиняется воле более профессионального концертмейстера. Совсем другое дело, когда и солист, и концертмейстер обладают равноценным профессиональным опытом и находятся на высшем уровне ансамблевого мастерства. Тогда становится возможным их

творческое взаимодействие, иными словами, *сотворчество*, обеспечивающее высокий художественный результат.

***Выводы***. Пересечение в XIX ст. двух векторов музыкальной культуры – фортепианного исполнительства, революционные процессы в котором были связаны с появлением и совершенствованием универсального солирующего клавишного инструмента, открывшего многообразные возможности развития клавирного искусства, и формирование практики концертного камерно-ансамблевого исполнительства со временем превратило деятельность пианиста-концертмейстера в самостоятельную профессию. В сфере исполнительской пианистической деятельности сформировался феномен пианиста-концертмейстера камерно-инструментального ансамбля с определённым комплексом профессиональных функций и навыков, активно востребованный современной музыкальной культурой.

## *СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ*


1. *Аккомпанемент [Текст] // Музыкальный словарь Гроува ; пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. — М. : Практика, 2001. — С. 24.*
2. *Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики [Текст] : хрестоматия / А. Д. Алексеев. — К. : Музична Україна, 1974. — С. 53—55.*
3. *Алексеев А. Д. История фортепианного искусства [Текст] : учеб. для студ. муз. вузов. Ч. 1 и 2 / А. Д. Алексеев. — 2-е изд., доп. — М. : Музыка, 1988. — 415 с.*
4. *Балтер Г. А. Музыкальный словарь специальных терминов и выражений немецко-русский и русско-немецкий [Текст] / Г. Балтер. — М. : Сов. композитор, 1976. — 485 с.*
5. *Вульфиус П. А. Музыкальная культура Вены и Франц Шуберт [Текст] / П. А. Вульфиус // Музыка Австрии и Германии. — Кн. 1 ; под общ. ред. Т. Э. Цытович. — М. : Музыка, 1975. — Кн. 1. — С. 36—333.*
6. *Корыхалова Н. П. Аккомпанемент [Текст] / Н. П. Корыхалова // Музыкальная энциклопедия : [в 6 т.] ; гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Сов. энциклопедия, 1973. — Т. 1. — С. 80—81.*
7. *Музыка Австрии и Германии XIX века [Текст] : учеб. пособие / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. ист. зарубежной музыки ; под ред. Т. Э. Цытович. — Кн. 2. — М. : Музыка, 1990. — 527 с. — (История зарубежной музыки).*

*8. Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика [Текст] : монография / И. И. Польская. — Харьков : Харьк. гос. акад. культуры, 2001. — 396 с.*

*9. Шуман Р. Письма [Текст] : [в 2 т.] / Роберт Шуман ; [пер. с нем. Е. М. Закс]. — Т. 2. (1840–1856). — М. : Музыка, 1977. — 455 с.*

УДК 784.5

***Максим Сидоров***

# ФОРМИРОВАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ПЛАНА МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (на материале кантаты С. И. Танеева «Иоанн Дамаскин»)

Исполнительский анализ музыкального произведения – задача непростая и одновременно увлекательная. Однако при её решении нередко возникает опасность отрыва от нужд исполнительской практики. Так, с оформлением результатов анализа связана одна из весьма существенных для дирижера-хормейстера проблем, которая, на первый взгляд, относится исключительно к методике преподавания хорового дирижирования, то есть к учебной деятельности. Студент-хормейстер должен предварить исполнение произведений на академических концертах аннотацией, написанной по определённому плану. Составление аннотаций подробно рассматривается как в учебно-методической, так и в научной литературе – например, в «Методике преподавания хорового дирижирования» Л. М. Андреевой [1, с. 7–10] и «Теоретических основах дирижерской техники» К. А. Ольхова [3, с. 144–156].

При анализе названных источников и целого ряда других, где с незначительными изменениями и дополнениями воспроизводятся рекомендации авторитетных специалистов, обнаруживается, что план составления аннотации может быть воспринят как своего рода модель музыкально-исполнительской деятельности. Это происходит, если последовательность изложения материала в аннотации считать тождественной последовательности этапов подготовки дирижера-хормейстера к исполнению произведения.