

УДК - 78.421

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТИНУУМ ИСКУССТВА СОВМЕСТНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Молчанова Татьяна Олеговна

Львовская национальная музыкальная академия им. Н.Лысенко, Львов, Украина

Аннотация:

В статье сделана попытка интегрировать комплексную картину становления совместного исполнительства в контексте музыкально-исторических процессов. В этой связи проанализирована и сконденсирована информация о главных этапах формирования этой разновидности исполнительства, начиная от его истоков и до настоящего времени, обозначен вклад композиторов, музыкантов-исполнителей в искусство совместного музицирования.

Ключевые слова: *совместное исполнительство, исторические эпохи, камерно-вокальная и камерно-инструментальная музыка, аккомпанирование, камерный ансамбль, фортепианный дуэт, классы совместной игры.*

Постижением феномена музыкального искусства в контексте исторического развития, первичности народа и государства, в котором появилась музыка, занимались многие философы, исследователи, музыканты. Ещё до того, как наука выдвинула разные версии её происхождения, возникло множество интересных легенд. В частности, древние греки воспринимали музыку как великий дар богов и отождествляли зарождение «искусства муз» (первое значение греческого слова «музыка») с именем солнечного бога Аполлона – покровителя искусства и, прежде всего, музыки. Традиционно его изображали с музыкальным инструментом – кифарой в руках (другое название «гитара» – древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент, разновидность лиры).

Ещё одним героем греческой мифологии, связанной с музыкой и первыми формами музицирования, считается певец Орфей, напевы которого очаровывали людей, животных и даже скалы, а реки, заслушавшись, останавливали течение. Под звуки лиры Орфея (а певца изображали с инструментом в руках) послушно ложились камни во времена строительства столицы Египта – Фивы.

Интерес для исследования истоков музыкального искусства и в этом контексте и совместного музицирования представляют не только легенды, но и наскальные фрески, античные вазы, изделия из камня, статуэтки, монеты, мозаика; со временем – рисунки и гравюры, сохранившиеся в рукописях, литографиях XII-XVIII вв.; также тексты литературных произведений, легенды и мифы разных народов, трактаты теоретиков музыки, иконы и фрески старинных соборов, картины художников, в которых представлены музыканты, играющие, поющие и танцующие в сопровождении инструментов. История возникновения и развития совместного исполнительства идёт из глубины веков, на протяжении которых была апробирована и закреплена на практике эта разновидность исполнительства.

Целью статьи является анализ культурно-исторического контекста становления совместного музицирования, этапов его формирования от эпохи Античности и до нашего времени.

Совместное музицирование (нем. *musizieren zusammen* – заниматься музыкой вместе) означает исполнение музыки в домашнем окружении, в камерном зале, в кругу друзей. Подобная исполнительская практика всегда была популярной и востребованной, высоко ценилась ещё в давние времена, как часть быта и жизни первобытного человека.

Собственно благодаря такому музицированию формировались и закреплялись определённые музыкальные традиции, впоследствии начали функционировать камерные аристократические салоны и камераты, популяризировалось семейное музицирование. На некоторых клавирных инструментах эпохи Ренессанса даже можно было увидеть надпись: «Музыка лечит душу».

Пройдя длительный путь самоутверждения, эта разновидность исполнительства разделилась на такие направления как: камерный ансамбль, фортепианный дуэт (трио), дуэт в формате «пианист-концертмейстер – солист» с поэтапным утверждением каждого.

Вне сомнения, искусство соединять звуки зарождалось всюду, где появлялся *Homo sapiens* (человек разумный). А в среде «людей разумных» возникало и совместное музицирование. Именно пение и танец, требующие музыкального сопровождения, априори стали толчком для возникновения искусства совместного исполнительства. А инициатива принадлежала человеку, который мог чётко выражаться, владел голосом и телом. В танце он использовал собственные руки, ноги, аккомпанируя ударами ладоней, притопыванием, ударами по телу. Недаром, «петь» и «играть руками» являлись словами-синонимами в древнеегипетском языке.

Истоки совместного исполнительства находим ещё в первобытнообщинном строе. Тем не менее, на протяжении длительного периода оно оставалось синкретическим – музыкант соединял в одном лице актёра, певца, аккомпаниатора, отчасти ещё и циркача, декламатора и танцовщика. Стремление к массовому участию в музыкальных «действиях» уже на первых этапах исторического становления совместного музицирования стало толчком к коллективному импровизационному исполнительству. «Факты свидетельствуют, – пишет Сергей Скребков, – что музыкальное искусство по своему происхождению, по своей коренной природе имеет исполнительскую сущность, ибо музыка родилась из импровизации...» [12, с. 9].

А возникновение древних инструментов, как считают некоторые исследователи, связано с подражанием окружающим звукам. В частности, Андрей Гуменюк утверждает, что «ударные инструменты по времени возникновения самые древние... Движения людей координировались не только с помощью возгласов или коротких фраз, но и ударом палки по звучащему предмету...» [7, с. 9]. Ведь звук полого отверстия дерева создаёт особую громкость, что, видимо, и стало толчком к появлению первых барабанов.

Когда дули в заострённый конец морской ракушки, она издавала протяжный звук. Обычный тростник, очищенный от внутренних перепонки, тоже оживал – так зарождались первые примитивные духовые инструменты.

Родоначальником струнных инструментов стал гибкий прут с отщеплённой с одного конца или только в середине полоской коры, или же охотничий лук: струной служила нить растительного или животного происхождения с резонатором – изделие из тыквы, бамбука, ракушки. Иногда резонатором становился и рот исполнителя. Станислав Савари считает, что «пути развития человечества связаны с изобретением различных подручных инструментов... Известный философ Ф. Энгельс заметил: „Когда древний человек начал как подручный материал использовать палку, он приблизился к цивилизации“. И где на сегодня эта историческая „палка“? В игре на ударных инструментах, в изменённом виде – смычок у струнных» [11, с. 44]. А мы добавим – возможно, и в руках дирижёра?

Таким образом, отбивание ритма руками, ногами, хлопанье в ладоши – движения, которыми, обычно, сопровождалось исполнение песен или танцев, а также использование определённых предметов в качестве звукоритмического сопровождения уже может рассматриваться как одна из форм совместного исполнительства.

Традиции совместного музицирования тянутся корнями в стародавние цивилизации, у которых музыка находилась на высшей ступени развития. Одной из самых давних ячеек музыкальной культуры считается искусство Древнего Египта, формирующееся с исполнительства при дворах правителей, в богатых домах, религиозно-культурного и

народного творчества, сопровождавшего придворные и храмовые ритуалы. «К музыкантам в Древнем Египте относились очень хорошо: считали их близкими родственниками фараонов, а поскольку фараоны были на земле богами для египтян, то и, соответственно, музыканты также были немного богами» [За: 8]. На пирамидах можно увидеть магические танцы, где главная роль принадлежит танцующим женщинам, сопровождающим свой танец хлопаньем в ладоши, а также использующим примитивные ударные инструменты – кротала (*crotala* – прототип кастаньет). Одной из наиболее ярких форм народного творчества были спектакли, посвящённые разным богам, в которых хоровые песни, женские песни-плачи и танцы в сопровождении инструментов соединялись с процессиями и драматическими эпизодами-вставками. А с постепенным усовершенствованием разнообразных исполнительских форм возникали и ансамбли (на египетском барельефе эпохи Древнего Царства изображён большой ансамбль музыкантов).

Ещё одна стародавняя цивилизация – Древняя Греция, чья культура охватывает свыше 20 столетий. Древнегреческая музыка была, прежде всего, вокальной. Слово, пение и игра на инструменте существовали в синкретическом триединстве. Вместе с тем возникали и песни в сопровождении авлоса или кифары. Получил также распространение дуэт кифары и авлоса. В древнегреческой поэме «Илиада» легендарного древнегреческого поэта Гомера, которому приписывают не только авторство «Илиады», но и «Одиссеи», герои-правители исполняли песни, аккомпанируя на струнном инструменте. Вот лишь одно четверостишие из «Илиады»: «... все пировали, сердца услаждая на пиршестве общем / звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона, / пением Муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом» [За: 6].

Дополняют панораму музыкальной культуры Древней Греции и музыкальные инструментальные соревнования под названием «агонистика», в основу которых был положен принцип соперничества с целью достижения наилучшего результата, признания, славы и награды. К тому же, способность владеть инструментом, аккомпанировать своему пению в Древней Греции считалась критерием благородного происхождения и образованности. На античных вазах того периода можно увидеть изображение сцен из «Гимназии», где учеников обучали не только чтению, письму, фехтованию, верховой езде, гигиене, риторике, математике, но и игре на флейте, лире, пению и декламации, свидетельствующее о том, какое значение имела музыка в обучении молодого поколения.

Ещё одной из самых давних ячеек музыкальной культуры является древняя римская художественная культура (с конца III ст. до н. е. до V ст. н. е.), формировавшаяся под разными влияниями. Древний Рим на свой лад продолжил то, что уже было достигнуто в Греции, вместе с тем создавая новый формат художественной культуры. В литературных источниках находим информацию о первых странствующих музыкантах-исполнителях – гистрионах¹ и мимах², которые формировались из низших слоёв общества. «Я – потешник/я – насмешник, / брожу то один, / то не один, /я гистрион / на все руки силён» [За: 14]. Поэтические произведения пелись под аккомпанирование кифары или авлоса.

Важнейшие черты музыкально-исполнительского искусства античных цивилизаций, их этических и эстетических ценностей нашли свое продолжение в эпоху Средневековья – общепринятого определения исторического периода, следующего за Древними цивилизациями. И хотя основное положение занимала вокальная музыка, «заметное место отводилось игре на музыкальных инструментах. Они звучали в народном быте, при дворцах правителей, во время богослужения в храмах», – считает Георгий Благодатов [3, с. 8]. Во

¹ Гистрион (латин. *histrio* – актер, трагик) – странствующий музыкант в Древнем Риме. Был одновременно поэтом, рассказчиком, певцом, музыкантом-инструменталистом, танцовщиком, гимнастом, дрессировщиком зверей.

² Мимы (древнегреч. *μῖμος* – «подражание») – у античных греков и римлян это название получали сценические спектакли массового характера (выступления акробатов, фокусников, сценки с пением и танцами, реально-бытовой сатирический фарс). Соответственно и актёры этого театра также именовались мимами.

времена Средневековья ещё не возникли фундаментальные для музыкальной культуры понятия «музыкальное произведение» и «музыкальное исполнительство», а существовало лишь совокупное определение музыки и музыканта – человека, который создаёт это искусство в реальном звучании. Совместное исполнительство зарождалось в творчестве странствующих музыкантов, объединивших в одном лице певца и исполнителя-музыканта, а также поэта, рассказчика, танцовщика. Они выступали при дворах, в домах вельмож, в среде воинов, странствовали по городам, будучи единственными представителями светской музыкальной культуры своего времени и тем самым исполняли важную историческую роль в каждом государстве. Среди них: трубадуры, труверы во Франции, в Германии – миннезингеры, шпильманы, в Англии – барды, также их именовали *gleemen* [англ.]. В Скандинавии – скальды, странствующие артисты «легеры» и «комедианты». В Польше (XII ст.) представителями народного музыкального искусства были странствующие семинаристы-йокуляторы. Главными представителями народного музыкального творчества Киевской Руси – скоморохи.

Дальнейшее развитие искусства странствующих музыкантов свидетельствует об усилении процесса расслоения в их среде: одни оставались сугубо музыкантами, вторые – специализировались в качестве актёров, третьи – становились фокусниками. Кто-то из странствующих артистов избрал оседлый образ жизни, поступив на службу в феодальные замки, тем самым пополнив составы королевских и княжеских инструментально-певческих капелл, участвуя в камерных ансамблях, исполнявших произведения для богатых вельмож. Другие – оседали в городах и именно из их среды набирались музыканты для сопровождения разных событий. Со временем они объединялись, создавая профессиональные ассоциации.

Историки того времени активно фиксировали сцены совместного музицирования. Царь Давид, играющий на лире, – одна из наиболее распространённых миниатюр в рукописях Средневековья. Не менее своеобразным было звучание дуэта, состоявшего из виелы и органа-портатива – также достаточно известная средневековая миниатюра.

Дальнейшее формирование искусства совместного исполнительства связываем с эпохой Ренессанса (Возрождение) – периода в культурном развитии стран Западной и Центральной Европы, ставшего переходным от средневековой культуры к искусству Нового времени. В его основе – обращение к культурному наследию античности, его возрождение (оттуда ведёт своё происхождение название эпохи). Шло разделение музыкально-поэтического искусства на новое искусство (*ars nova*) и старое (*ars antiqua*). Наиболее ярким представителем, в частности, итальянского *Ars nova* стал слепой органист-виртуоз Франческо Ландини – талантливый органист и певец, исполнявший свои балаты (итал. *balata*) и мадригалы, сопровождая их игрой на органе, дублируя голоса иногда даже импровизируя аккомпанемент. Таким образом, важнейшими жанрами эпохи Возрождения стали баллата и мадригал. Изначально мадригал был литературным жанром, со временем – вокальным двух-трёхголосным произведением (иногда с участием инструментов). Становление мадригала продолжилось и в период Высокого и Позднего Ренессанса. В XVI ст. уже формировались традиции исполнения мадригалов в переложении для голоса-соло и сопровождающих инструментов – именно тогда отдельные голоса мадригала начали заменяться инструментами.

Имели место и такие разновидности импровизационной практики, как чтение вслух лирических стихов на фоне инструментальной импровизации. Были и поэты, владеющие инструментальной импровизацией, и, декламируя поэзию, создавали музыкальный фон, играя на лютне. К примеру, Микеланджело создавал или импровизировал мелодии и пел свои стихи, аккомпанируя себе на лютне. А Леонардо да Винчи пел терцины Данте и строфы Петрарки.

Одним из прогрессивных достижений эпохи Высокого Ренессанса считают появление инструментального сопровождения *ad libitum* (латын. – по желанию).

В этот период широкое распространение получили разнообразные формы вокально-инструментальных коллективов: певческие хоры, инструментальные и вокальные ансамбли, оркестры, деятельность которых проходила, преимущественно, при дворах королей, князей и других аристократов, часто становившихся меценатами этих культурных обществ, собирая вокруг себя образованных деятелей искусств и формируя своеобразные кружки («камераты»). Наиболее известная – «Флорентийская камерата», объединившая в конце XVI в. группу энтузиастов искусства, мечтавших о возрождении древнегреческого театра. Они собирались в салоне (камерате) литератора и любителя музыки Джованни Барди. В качестве «нового стиля» провозглашали монодию с сопровождением. К примеру, член Флорентийской камераты певец и композитор Джулио Каччини (*Giulio Caccini*) создал сборник своих мадригалов и арий для одного голоса с аккомпанементом, издав его в 1602 году под претенциозным названием «*Le nuove musiche*» («Новая музыка»). В обращении к исполнителям он написал: «Во время исполнения этих мадригалов и арий они были встречены аплодисментами и уговорами продолжить мои исследования до конца... Они сказали, что до сих пор им не приходилось слушать музыку для одного голоса с инструментом, который бы действовал на душу с такой силой, как эти мадригалы» [9, с. 20].

Деятельность Флорентийской камераты подготовила переход от полифоничного стиля к гомофонному; от неё берет начало и опера, а также кантата и оратория. И как уже отмечалось выше, здесь формировался и новый музыкально-декламационный стиль (*Stile rappresentativo* – монодия с гармоническим аккомпанементом).

В атмосфере общего подъема художественной культуры этого периода интенсивно развивалось и народное творчество. Его центрами становились церковные капеллы, ремесленные объединения, кружки любителей музыки. Игра музыкантов сопровождала праздники в городах и деревенских провинциях.

В эпоху Возрождения исполнительство, к которому, безусловно, принадлежали и формы совместного музицирования, стали неременным атрибутом светской культуры, особенно в кругах вельможной знати. Состоятельные семьи проявляли заинтересованность к музыке, звучавшей во время разных торжеств, они активно посещали эти мероприятия, учили своих детей игре на разных музыкальных инструментах, пению, хорошим манерам.

Подъем одних государств, упадок других, порабощение третьих; формирование капиталистических отношений в передовых странах, феодальная реакция в отсталых; буржуазные революции, закрепощение крестьян – такой сложной и противоречивой предстаёт эпоха XVII ст., контрасты и противоречие которой, без сомнения, воплотили искусство и литература. В истории европейской культуры этот период получил название Барокко (итал. *barocco* – странный). Именно тогда начала функционировать точная запись музыки. В культовой и светской культуре доминировало совместное исполнительство, о чем свидетельствуют музыкальные сюжеты картин художников XVII в., фресок, гравюр, книг, семейных альбомов.

В эпоху Барокко окончательно сформировался аккомпанемент как гармоническая опора мелодии – генерал-бас (нем. *Generalbaß*). Известен также под названием «цифрованный бас». Генерал-бас сопровождал мелодию или же речитатив, дополнял оркестровое или ансамблевое звучание. Как метод композиции, просуществовал более двух веков.

Типичным камерным ансамблем XVII ст. стала трио-соната (для двух скрипок и баса). Иногда скрипки заменялись флейтами или гобоями, а бас исполнялся «аккордовым» инструментом (клавир, орган), часто поддерживаясь «мелодическим» инструментом низкого звучания (виолончель, фагот).

В соответствии с ситуацией с сонатой происходило перераспределение и в вокально-инструментальном исполнительстве, когда один или несколько хоровых голосов могли передаваться органу или другому гармоническому инструменту, сопровождавшему пение.

Постепенно возникала такая форма публичного исполнительства как концерты – в перерывах между религиозными службами в церквях проходили выступления исполнителей на разных инструментах. Концерты проникали и в светскую культурную среду, были, чаще всего, камерными, рассчитанными на ограниченное количество слушателей и исполнение камерных произведений.

XVIII век, вошедший в музыкальную историю как эпоха венского Классицизма, стал переходным этапом между поздним Барокко и Романтизмом. В этот период проявилось всё многообразие музыки как самостоятельного искусства: шло её распределение на направления, школы, жанры. Симптоматической тенденцией стала кристаллизация жанровой специфики исполнения: камерное пение отмежевывалось от оперного, инструментальные ансамбли начали автономно существовать вне оркестра. В опере произошло чёткое разделение на арию и речитатив, ставшим фоном к арии. В разных странах создавались музыкальные театры, формируясь из народных представлений-мистерий. Активное развитие получила именно вокальная музыка, чему способствовал, в первую очередь, интенсивный расцвет поэзии. А в партии сопровождения это проявлялось в расширении диапазона мелодии до двух-трёх октав, применении широких прыжков, хроматизмов, разложенных гармонических аккордов.

В этот период в произведениях для совместного исполнительства проявилась ведущая роль *obligato* (название партии инструмента, обязательной для исполнения), окончательно исключившая из сопровождения модель *ad libitum* и очертившая главную роль в этом формате музицирования клавесина, а со временем и фортепиано. Активное развитие получили именно камерные концерты, в которых акцент постепенно сместился на детализацию формотворческого фактора и утверждение роли клавириста как обязательного участника совместного исполнительского процесса.

Начало XVIII в. было ознаменовано и довольно знаменательным событием – изобретением итальянским клавесинистом из Падуи Бартоломео Кристофори в 1709-1711 гг. первого молоточкового инструмента «*gravicembalo col piano e forte*» – клавесина с тихим и громким звуком, владевшим возможностью постепенного ослабления и усиления звука. Очень быстро за этим инструментом закрепилось название «фортепиано». Однако фортепиано не сразу достигло совершенства и мощи – для этого понадобилось ещё около 100 лет.

Во второй половине XVIII ст. во всех странах активизировалось музыкальное обучение, молодёжь всё больше времени проводила за клавирами или арфой: игрались пьесы, модные танцы, пелись песни или исполнялись пьесы на скрипке, которые сопровождалась аккомпанированием, создавались камерные ансамбли. Вместе с иностранными языками и танцами, музыка входила в обязательный «культурный набор» образованного дворянина. Музыку начали преподавать и в учебных заведениях. Центрами профессионального музыкального образования становились консерватории – учебные музыкальные заведения, готовившие музыкантов-исполнителей, теоретиков-композиторов.

В те времена любой исполнитель или композитор имел эстетическую потребность в занятиях совместным исполнительством. В частности, во второй половине XVIII века при дворе известного любителя музыки короля Фридриха II Великого (учредившего в 1742 году Королевскую оперу, дружившего с Й. С. Бахом), в Берлине собрались выдающиеся музыканты – и композиторы, и исполнители, – была создана Берлинская школа. В ней ставились оперы, регулярно устраивались концерты, где королю, который играл на флейте, аккомпанировали или Карл Филипп Эммануил Бах, или Карл Фридрих Кристиан Фаш (сын известного чешского скрипача Иоганна Фридриха Фаша). Была создана капелла, которую возглавил Иоганн Фридрих Райхардт, а первую скрипку играл достаточно известный Франтишек Бенда.

Отцом современного камерного ансамбля считается австрийский композитор, представитель венской классической школы Йозеф Гайдн. В своих 83 струнных квартетах

он кристаллизовал принцип «музыкального разговора» голосов и четырёхчастной формы квартета или инструментального концерта. К тому же Й. Гайдн на протяжении жизни работал аккомпаниатором в классе знаменитого композитора, певца и вокального педагога Никола Антонио Джачинто Порпоры (Nicola Antonio Giacinto Porpora). В период 1766-1790 гг. состоял в должности капельмейстера в доме князя Пала Антала Эстерхази, где в его обязанности входило не только создание музыки, управление оркестром, но и камерное музицирование.

Известно, что ещё один представитель венской классической школы Вольфганг Амадей Моцарт в детстве выступал вместе со своей сестрой Марией-Анной (в семье её называли Наннерль). И как отмечает Герман Аберт, «в концертах и светских мероприятиях он не только играл с листа итальянские и французские арии, но и транспонировал их *prima vista* (с листа). Он мог также экспромтом и аккомпанировать итальянскую каватину...» [1, с. 86]. Фундаментальным является и вклад Моцарта в процесс становления камерного исполнительства, где он развил музыкальный язык квартетов и других камерно-инструментальных форм.

Если композицией по заказу влиятельных лиц или обязанностями капельмейстера и порою капельдинера (как Й. Гайдн) композиторы обеспечивали материальную сторону жизни, то увлечение совместным музицированием у них было занятием для души, потребностью в общении.

Историко-культурная ситуация XIX в. озаменована духом Романтизма – художественного течения, сформировавшегося в конце XVIII-нач. XIX ст. сначала в литературе, в дальнейшем в музыке и других искусствах, одновременно поддерживая постоянную связь с классицизмом. Одной из приоритетных жанровых ориентаций этого периода, способной послужить воплощением культурной ситуации эпохи Романтизма, стала область камерной вокальной и инструментальной музыки с фортепиано, где одну из ключевых позиций заняла лирическая песня-романс. Ещё одним жанровым ориентиром стал цикл вокальных миниатюр как воплощение внутреннего мира героя, основателем которого считают Людвиг ван Бетховена (вокальный цикл «К далёкой возлюбленной»). Этот период озаменован и появлением такой разновидности камерно-вокального жанра как вокально-фортепианный дуэт, предусматривающий полное равноправие обеих партий. Его творцами стали Р. Шуман, Ф. Шуберт, И. Брамс, Э. Григ, М. Глинка, А. Даргомыжский, М. Мусоргский, М. Метнер, С. Рахманинов и др.

В XIX ст. также появилось большое количество концертных произведений – переложений для двух фортепиано (вариаций, сюит, увертюр и даже симфоний) – активно развивался фортепианный дуэт. Хотя наиболее ранние произведения для такого состава находим ещё в эпоху Возрождения – в частности, сонаты и дуэты Иоганна Кристиана Баха. Эпоха венского классицизма в этом жанре подарила нам произведения Й. Гайдна – соната «Ученик и учитель», партия F-dur; а также четырёхручные сонаты, фуги, темы с вариациями Allegro, Adagio В. А. Моцарта. А завершение XVIII ст. – произведения Л. ван Бетховена (вариации, небольшая соната).

В этот же период появилось и большое количество произведений для камерного ансамбля. Формирование камерного исполнительства, в первую очередь, было озаменовано ведущей ролью фортепиано. С этим инструментом связывают и последующие достижения искусства совместного исполнительства.

В частности, развитие камерного исполнительства принадлежит Францу Шуберту, ставшего инициатором проведения музыкальных вечеров – т.н. «Шубертиад», непременно содержащих такую разновидность камерного исполнительства как четырёхручный ансамбль, а также вокальное и инструментальное музицирование. В музыкальных вечерах принимали участие и многочисленные друзья Франца Шуберта, один из которых так определил атмосферу подобных музицирований: «Его песни так же не подходят для концертных залов, как и для публичных исполнений. Слушатель должен ориентироваться и в стихе и

наслаждаться прекрасной музыкой в соединении с ним. Одним словом публика должна быть совершенно иной, нежели та, которая наполняет театры и концертные залы» [4, с. 201].

Камерное исполнительство сыграло важную роль в жизни и творчестве Фридерика Шопена, который выступал в фортепианном дуэте с Ференцем Листом, в камерно-инструментальном дуэте с известным французским виолончелистом Огюстом Жозефом Франкоммом (*Franchomme*). Именно эта разновидность исполнительства способствовала появлению ряда произведений камерно-инструментального жанра в творчестве композитора: Трио g-moll op. 8 для фортепиано, скрипки и виолончели, Интродукции и Полонеза C-dur op. 3 (Блестящий полонез, для фортепиано и виолончели); Гранд Duo Concertant для фортепиано и виолончели – поппури на темы из оперы «Роберт Дьявол» Джакомо Мейербера (последнее произведение написано в соавторстве с Франкоммом).

Совместным исполнительством увлекался и немецкий пианист и композитор Иоганн Петер Пиксис, на протяжении длительного времени выступавший в дуэте со своим братом – Вильгельмом Пиксисом (скрипка).

Совместное музицирование занимало важное место и в творческой жизни Иоганнеса Брамса, которому вкус «к ансамблевому музицированию... был привит с раннего детства» [15, с. 21]. В 1853 году Й. Брамс вместе с венгерским скрипачом Э. Ременьи (*Remenyi*, настоящая фамилия Гофман [*Hofmann*]) осуществил концертное турне городами Германии. Благодаря этому сотрудничеству в творческом багаже И. Брамса появились «Венгерские танцы» для скрипки и фортепиано. Также Брамс выступал в дуэте со скрипачом И. Иоахимом (*Joseph Joachim*), с которым гастролировал городами Венгрии, в фортепианном дуэте с Klarой-Жозефиной Вик-Шуман.

Совместным исполнительством увлекалась и семья Роберта и Клары Шуман, вместе выступавших в фортепианном дуэте. А Клара в своё время концертировала со скрипачами Иозефом Иоахимом, а также Николо Паганини (правда из-за вспышки холеры в тот период концерты с Николо Паганини были малопосещаемыми) [За: 16].

Эдвард Григ был не только известным норвежским композитором, но и прекрасным аккомпаниатором, выступая со своей женой Ниной Хагеруп – известной норвежской певицей, которая получила признание благодаря исполнению романсов своего мужа. Они вместе гастролировали не только в городах Норвегии, но и Европы – Париже, Вене, Лондоне, Праге, Варшаве. Сам композитор признавался: «Не думаю, чтобы к сочинению песен у меня было больше таланта, чем в других жанрах музыки. Как же случилось, что именно песням принадлежит такая важная роль в моём творчестве? Да просто потому, что я, как и все другие смертные, однажды в жизни ... был гениальным. Моим гением была любовь. Я полюбил молодую девушку с чудесным голосом и таким же чудесным исполнительским талантом. Эта девушка стала моей женой... Она стала для меня... единственной настоящей исполнительницей моих песен» [За: 10, с. 18].

Совместное музицирование в доме Михаила Глинки «приобретало значение центра, где формировалась русская музыкальная классика – её творческие принципы, исполнительский стиль, критическая мысль» [13, с. 74]. По воспоминаниям современников, М. Глинка «оживал, когда добирался до фортепиано», сам пел и аккомпанировал всем. А В. Серов вспоминал: «Глинка аккомпанировал мастерски... В каждой ригурнели он делал маленькие изменения: то добавляя орнаменту, а то вплетая простые аккорды в изгибах моментального, грациозного контрапункта; и все это свободно, неожиданно, по-настоящему артистично...» [5, с. 69, 71].

Совместным музицированием увлекались Александр Даргомыжский, Модест Мусоргский, Феликс Blumenфельд, Александр Зилоти, Сергей Рахманинов и многие другие.

Одной из приоритетных композиторских ориентаций и совместного камерного исполнительства XX-XXI ст. оказалась область камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыки – произведения этих жанров стали основной почвой для поисков композиторов. Камерная музыка оказалась наиболее чувствительной к запросам

времени. Однако активизацию этих отраслей исполнительского и композиторского творчества можно объяснить не только структурной минимизацией и жанровой мобильностью экспериментирования, но и активным слушательским спросом, а также сжатыми сроками исполнительской реализации.

Акцентирование важной роли совместного исполнительства стало базисом и музыкальной педагогики XX-XXI ст. Процессы, проходящие в указанных выше жанровых разновидностях, обусловили тенденцию узкой специализации. В средних и высших учебных музыкальных заведениях открывались классы совместной игры (камерный ансамбль, концертмейстерский класс, фортепианный дуэт), реализующиеся в чётком разделении структуры обучения на сольное и совместное камерное исполнительство.

ВЫВОДЫ.

Становление искусства совместного исполнительства прошло сложный и длительный эволюционный путь: от универсализации музыканта-исполнителя, отсутствия собственного «я» как проявления индивидуальности, несформированных исполнительских составов и свободной иерархии внутри каждого, пестроты тембровых сочетаний разных инструментов и импровизации как ведущего исполнительского принципа – до формирования константных составов, распределения исполнительского партнёрства, постепенного утверждения весомой роли пианиста-аккомпаниатора-концертмейстера, каждого участника фортепианного дуэта, камерного ансамбля с проявлением собственного «я» и паритетными функциями. И каждая историческая эпоха давала толчок к формированию этой разновидности исполнительства.

Использованная литература:

1. Аберт Г. В. А. Моцарт / [пер. с нем., вст. статья, коммент. К. К. Саквы]. – Ч. 1, кн. 1 (1756–1774). – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1987. – 544 с. : нот.
2. Аккомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций. – [Сост. С.Савари]. – Харьков, 1993. – 60 с.
3. Благодатов Г. История симфонического оркестра /; [ред. А. Н. Крюков]. – Л. : ЛГИТМИК, 1969. – 312 с.
4. Воспоминания о Шуберте. – [сост. Ю.Хохлов]. – Москва: Музыка, 1964. – 412 с.
5. Глинка в воспоминаниях современников / [под общ. ред. А. А. Орловой]. – М. : Музгиз, 1955. – 432 с.
6. Гомер. Песня первая. Язва. Гнев: Иллиада. – [пер. Н.И. Гнедича; изд. подг. А.И. Зайцев]. – М.: Наука, 1990.– [Электронный ресурс]. – Режим доступа к информации: <https://ancientrome.ru/antlitr/t.htm?a=1344000001>
7. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. – К. : Наукова думка, 1967. – 244 с.
8. Зарождение и развитие древнеегипетской музыки [Электронный ресурс]. – Режим доступа к информации : setadra.ru > Древнеегипетская музыка
9. Иванов-Борецкий М. Музыкально-историческая хрестоматия : [пособие] / [ред. А. Острецов]. – М. : Музгиз, 1936. – Вып. II. – 212 с.
10. Лейтес Р. Песни Грига. – Москва: Музыка, 1967. – 192 с.
11. Савари С. Азбука аккомпанемента : [уч. пособие] / [ред. А. Я. Гросов]. – Донецк : ООО «Юго-Восток, Лтд», 2005. – 72 с.

12. Скребков С. Композитор и исполнитель // Избранные статьи / [ред.-сост. Д. А. Арутюнов]. – М. : Музыка, 1980. – С. 9–16.
13. Ступель А. В мире камерной музыки. – Изд.2-е. – Ленинград: Музыка, 1970. – 80 с.
14. Хаецкая Е. Жизнь и смерть Арнаута Каталана: Лангедокский цикл [фэнтези]. – 2002. – 190 с. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа к книге: <https://www.e-reading.club/book.php?book=61136>
15. Царёва Е. Иоганнес Брамс: [монография]. – Москва: Музыка, 1986. – 383 с.
16. Шуман Клара [Электронный ресурс]. – Режим доступа к информации: <https://www.ru.wikipedia.org/wiki>

Article received: 2017-09-27