

УДК 78.421

## КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИИ АККОМПАНИАТОРА В XIX-нач. XX ВВ.

Молчанова Татьяна Олеговна

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

### **Аннотация:**

*В статье сделана попытка проанализировать культурную и историческую среду становления профессии пианиста-аккомпаниатора в XIX-нач. XX вв. В этом контексте исследовать формирование камерных вокальных и инструментальных жанров, очертить вклад композиторов в искусство аккомпанирования, выяснить истоки появления первых классов аккомпанирования.*

**Ключевые слова:** *аккомпаниатор, камерная вокальная и инструментальная музыка, цикл, камерное концертное исполнительство, первые классы аккомпанирования.*

Профессия пианиста-концертмейстера является одной из наиболее востребованных в совместном исполнительском процессе. Однако на сегодня в сфере музыковедения сложилась весьма парадоксальная ситуация: профессия концертмейстера существует, имеет свою специфику, исполнительские, педагогические задачи; получила наиболее широкое распространение, вместе с тем до сих пор не изучена её история и этапы становления, переход в профессиональном тезаурусе с дефиниции „пианист-аккомпаниатор” на „пианист-концертмейстер”. Данную ситуацию можно объяснить, прежде всего, устоявшимся мнением о второстепенности данного вида деятельности – такой, которая не требует выявления собственной индивидуальности пианиста, соответственно не стоит внимания и, по ироническому выражению Дж.Мура, „способствует успеху концерта не больше, чем гардеробщик” [13, с.36].

**Целью статьи** является анализ культурно-исторического контекста становления профессии аккомпаниатора в XIX-начале XX вв., развития и расцвета камерных вокальных и инструментальных жанров, вклада композиторов в пересмотр приоритетов искусства аккомпанирования как формы „музыкального общения” двух исполнителей, появления первых классов обучения этой профессии.

Убежденность во второстепенной роли инструментальной партии формировалась ещё со времён Средневековья, господствовала в эпоху Ренессанса, поскольку была связана с неполной нотацией и практикой *basso ostinato*, и сохранялась даже с появлением гомофонно-гармоничной системы и ведущей роли мелодии в данной иерархической структуре. Процесс обособления аккомпаниаторства-концертмейстерства в самостоятельную разновидность профессиональной деятельности пианиста начался лишь во второй половине XIX в. и завершился в XX. Проанализируем этот период с точки зрения социокультурных условий формирования этой профессии.

XIX век именован эпохой Романтизма, характеризующейся глубокими социально-политическими кризисами, общественными сдвигами, социальными катаклизмами, глубинным духовным изломом. В музыкальном Романтизме стремительно возрастала роль субъективных факторов и катализаторов организации творчества, превращаясь в индивидуализированную форму самовыражения композитора. Субъективность романтической эстетики выдвинула в центр личность Артиста (исполнителя), в которой подчёркивалась неповторимость его индивидуального дарования, профессиональное мастерство, своеобразие художественно-эстетических взглядов. В системе профессионального композиторского творчества происходили существенные жанрово-

стилистические изменения, отражающие мировоззренческие позиции эпохи: тенденцию к камернизации, к приоритетной роли камерной вокальной и инструментальной музыки как сферы для концептуально ёмких эмоций автора. Именно об этом исчерпывающе высказался Б. Асафьев: „При всей естественной склонности композиторов через камерное творчество идти к самоуглублению, к своего рода интроспекции и самопознания, социальная ценность камерной музыки отнюдь ни ничтожна, поскольку нельзя определять эту ценность количеством слушателей, а можно и должно только интенсивностью художественного и эмоционального воздействия. В инструментальной камерной музыке, как высшей сфере сосредоточения музыкального, композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств” [3, с.213]. Исторически складывалось, что именно область камерного творчества композиторов представала своеобразной лабораторией субъективных наблюдений, концентрации философских размышлений, картин природы, эмоциональной изменчивости внутреннего мира человека. Заинтересованность композиторов XIX в. этими жанрами, соответственно, обусловила многовариантность интонационно-синтаксических средств, усилила внимание к формату соединения партий в совместном исполнительском процессе.

В камерной вокальной музыке одну из ключевых позиций заняла лирическая песня-романс, часто идентифицируемая с высказыванием романтического героя. Благодаря идеальному воплощению интимно-лирической образности и концертно-сценической практики песня-романс стимулировала развитие соответствующих форм камерно-вокального исполнительства. Вместе с тем эпоха обозначена и появлением такой камерно-вокальной разновидности как вокально-фортепианный дуэт, создателями которого стали Р.Шуман, Ф.Шуберт, Й.Брамс, Е.Григ, М.Мусоргский, С.Рахманинов, Н.Метнер, М.Глинка. Предельное соответствие эстетическому канону Романтизма превратила его в один из самых любимых в композиторской практике XIX в.

Ещё одним жанровым измерением стал монологический тип камерного цикла вокальных миниатюр как отражение внутреннего мира человека. Логика его содержательных принципов была направлена на реализацию идеи действенности, обострение элементов конфликтности образно-художественного содержания, активизацию процессов переменности функций рельефа и фона в обеих партиях, динамизацию, темповое нарастание контрастных номеров, использование элементов танцевальности – того, что создаёт полифонию художественно-образных настроений. Создавались и камерно-инструментальные циклы, в которых открывались новые перспективы для формирования сферы камерного исполнительства. Композиторов начали интересовать и нераскрытые ранее возможности циклических произведений смешанной формы – дивертисментов, фантазий, каприччио.

Вариантная множественность художественных решений, раскрытие лирико-романтических переживаний разнообразными приёмами композиторского письма и средствами темброво-колористического обогащения укрепили положение камерных вокальных и инструментальных жанров как художественных эталонов эпохи, которые в условиях ощутимой трансформации и обновления музыкально-языковых средств подверглись значительному переосмыслению и структурной реорганизации. Специфическими чертами этих произведений стали изысканность музыкального языка, использование элементов диалога, имитаций, разнообразие сочетания партий в дуэте. Постепенно ускоряющееся движение, ритмическое дробление длительностей, мелодичная изысканность украшений, изобретательные фигурации и орнаментика – все это обогащало фактуру и придавало произведениям характер естественного общения. Это весьма трудно внедрялось в масштабные, многочастные произведения и с легкостью утверждалось именно в небольших камерных вокальных и инструментальных миниатюрах. В партии солистов стали активно внедряться новые инструментально-технические приёмы, неизвестные ранее: флажолеты, тонко дифференцированная штриховая техника, протяжённые гаммаобразные

пассажи вверх и вниз, двойные ноты. Принципиальное значение приобретало равноправие сольной партии и сопровождения, что, соответственно, требовало не только надлежащей технической оснащённости, но и творческих возможностей, способствовавших равноценному исполнительскому партнерству.

Неразрывная связь совместного музицирования с бытовой культурой XIX в. обеспечила дальнейшее развитие не только лирической песни-романса, камерного вокального и инструментального цикла, но и традиционных форм танцевальной и инструментальной миниатюры, обогатив их новыми выразительными элементами.

В контексте указанных выше новых художественных решений и интонационно-синтаксических изменений данного исторического периода следует рассматривать и эстетическую переоценку старинного инструментария – прежде всего, клавишных инструментов (клавесина, клавикорда), которые перестали отвечать требованиям звукового идеала новой эпохи. Стремление к наполненности звучания и насыщенному тону, к напевности и протяжённости во времени, как существенных критериев музыкальной эстетики XIX в., привело к стремительному утверждению нового клавишного инструмента – фортепиано, отмеченного почти неограниченными возможностями инструментальной технологии, богатством динамических градаций и темброво-колористических оттенков звучания, которые усилились с внедрением в его конструкцию правой и левой педалей. Универсальные возможности фортепиано привели к активной переориентации камерного инструментального и вокального жанров на произведения со значимой ролью фортепиано. В фортепианной партии использовалась разнообразная нюансировка образа, достигающаяся, прежде всего, средствами гармонии и фактуры. Новаторством стали и большие инструментальные вступления и послесловия. Композиторы внедряли в фортепианную партию достижения оперного искусства и сольной музыки для фортепиано (яркие кульминации *tutti*, развёрнутые интерлюдии). Она демонстрировала достаточно плотную и полновзвучную фактуру с преобладанием многоголосных созвучий, расширение динамической шкалы и регистра инструмента. Большое значение приобретали сквозные композиции. Композиторы мыслили оркестрово, иногда даже симфонизируя произведение – фактурное развитие материала, взаимодействие голосов между собой происходили как в партитуре. Порой фортепианная партия содержала в себе элементы звукоизобразительности, звукоподражания, обусловленные и оправданные содержанием текста. Часто в ней одновременно сочетались простота и изобретательность, элементарные приемы и тонкие находки тематических подголосков, гибкие модуляции и различные тональные сопоставления. Широко применялись элементы танцевальных жанров: вальса, полонеза, мазурки, менуэта. Активное распространение, в частности в вокальной музыке, получили традиции „портретности” и характеричности – за использованием ритмических, мелодических оборотов скрывалось стремление воплотить движение персонажа, манеру разговора, жестикуляцию.

Но главное: XIX в. стал периодом глобальной переоценки роли пианиста-аккомпаниатора. Камерная вокальная и инструментальная музыка опровергла взгляд на аккомпаниатора, как на малозаметный, вспомогательный элемент дуэта. Концертная и театральная жизнь активно нуждалась в профессионально подготовленных аккомпаниаторах во всех сферах музыкального исполнительства. Возникла насущная потребность в этих музыкантах в оперных театрах с целью изучения певцами оперных партий – таким образом, широкое распространение получило коррепетиторство (концертмейстер в оперном театре). Активизировались выступления представителей этой профессии с певцами на концертной эстраде, в камерных домашних вечерах. Популярными становились и более открытые концертные формы – создавались филармонические общества. Вместе с тем, как утверждает Б. Асафьев, в истории музыки „почти немислимо резко расчленилась область домашнего музицирования и обусловленное этим музицированием творчество от концертно-камерной культуры, поскольку так называемая салонная музыка и музыка домашняя в лучших своих

образцах легко и часто выходили за узкие свои пределы и перемещалась в концертный зал, особенно если композитор сам являлся и исполнителем, как было со многими пианистами-виртуозами (Фильд, Гензельт, Рубинштейн)» [3, с.209-210]. Поэтому становление профессии аккомпаниатора проходило с эволюцией концертной жизни в крупных и провинциальных городах. Формируясь в кружках камерной музыки, домашних вечерах, совместное музицирование становилось толчком для развития традиций публичных камерных концертов, в которых устоявшейся практикой была исполнительская деятельность композиторов в качестве аккомпаниаторов. Как отмечает А.Алексеев: „Характерной фигурой того времени является уже не композитор-импровизатор, а композитор-виртуоз, даже виртуоз-композитор”[2, с.114-115]. Ведь с фиксацией в нотном тексте своих творческих намерений исчезла потребность в наличии у исполнителя навыков как композитора, так и импровизатора.

Аккомпаниаторство развивалось и благодаря гастрольной деятельности многих солистов. К тому же было связано и с доступностью билетов на такие концерты. Вместе с тем следует отметить: хотя и формировалась чёткая дифференциация между пианистом-солистом и пианистом-аккомпаниатором, основной функцией последнего и дальше оставалась обязанность лишь подчёркивать преимущества своего солиста. В довершении всего – ещё не существовало обучения этой профессии: ни в практике частных уроков, ни в академических музыкальных учреждениях. И заинтересованность аккомпанированием у пианистов обычно была связана с возможностью дополнительного заработка. Да и в области балетной музыки во время балетных репетиций в качестве сопровождающего инструмента большей частью использовалась скрипка. „Балетные репетиции обыкновенно производятся, как встарь, под игру двух скрипок, долженствующих передавать весь оркестр”, – отмечал Н.Римский-Корсаков [15, с.236]. И довольно часто сами преподаватели-хореографы аккомпанировали балетным упражнениям: „Он (Иогансон) приходил в класс со скрипкой у плеча и при экзерсисных эволюциях, усложнявшихся всё более и более, наигрывал старинные, мало кому известные балетные танцы – наивные, мелодичные, певучие отголоски какого-то фракийского Орфея” [5, с.137]. С этим высказыванием перекликается и утверждение выдающегося педагога классического танца Н.Тарасова: „В конце XIX в. в России и за рубежом российские и иностранные мастера балета, давая уроки танцев, одновременно играли на скрипке. Думается, что это не случайно, не только потому, что смычком было легче наказывать своих питомцев, но и потому, что скрипка «поёт» тему лучше, чем любой другой инструмент” [17, с.24]. А вот как это объясняет Л.Ладыгин: „Администрация театральных училищ Петербурга и Москвы выделяло средства на содержание аккомпаниаторов в каждом классе. Но педагоги танца, имея право присовокупить эти деньги к своему основному заработку, охотно отказывались от услуг музыкантов” [10, с.101]. Но существовала ещё одна причина для сопровождения балетных экзерсисов именно скрипкой – разнообразие средств звукоизвлечения на скрипке весьма близко к артикуляционным свойствам элементов балетного экзерсиса: legato соответствует медленному *develope*, *staccato* – балетному элементу *jete frappe spiccato*, *adagio pizzicato* – медленному движению на пальцах.

Вместе с тем фортепиано постепенно завоёвывало свои позиции в балетном пространстве – его все чаще использовали в сопровождении уроков классического танца, а также во время концертных выступлений. И даже некоторые композиторы занимались этим видом исполнительства. В частности, французский композитор К.Ф.Л.Делиб [1836-1891] некоторое время работал балетным аккомпаниатором в „Театре лирик”, участвовал в балетных представлениях. Однако художественные формы профессионального хореографического аккомпанирования с фортепиано начали формироваться только в начале XX в.

Безусловно, увлечение выдающимися композиторами совместным музицированием способствовали его подъёму на высшую ступень, постепенному изменению приоритетов в

отношении к искусству аккомпанирования как к второстепенной формы „музыкального общения” двух исполнителей. Среди композиторов, деятельность которых способствовали пересмотру традиционных представлений об аккомпанировании, – Ф. Шуберт, Ф.Шопен, И.Пиксис, И.Брамс, К. и Р.Шуман, Э. Григ, М.Глинка, М.Мусоргский, С.Рахманинов, Н.Метнер, Ф.Блуменфельд и др. К слову, реформа, сделавшая аккомпаниатора равноправным партнёром певца, принадлежит Ф. Шуберту (1797-1828). Именно он стал инициатором проведения музыкальных вечеров (т.н. „Шубертиады”), обязательно включавших камерное вокальное и инструментальное музицирование, способствовавшее „созданию неповторимой атмосферы душевности, взаимного переживания и сочувствия” [14, с.7]. В этих вечерах принимали участие не только Ф.Шуберт, но и его многочисленные друзья, один из которых так определил особую атмосферу таких камерных музицирований: „Его песни так же не годятся для концертных залов, для (публичных) исполнений. Слушатель должен разбираться и в стихотворении и наслаждаться прекрасной музыкой в соединении с ним, одним словом, публика должна быть совсем иной, чем та, которая наполняет театры и концертные залы” [6, с.201]. Сам композитор выступал в качестве аккомпаниатора с известным баритоном И.М.Фоглем (1768-1840). Песни Ф. Шуберта в исполнении этого певца пользовались большой популярностью в венских салонах. Однако в то время имела место порочная практика ситуаций, когда аккомпаниатор перед выступлением на сцене не имел репетиций с солистом. В подтверждение этой мысли С.Савари приводит воспоминания современников Ф. Шуберта, где, в частности, упоминается И.Фогль и его аккомпаниатор, получивший от автора ноты песен только перед выходом на сцену.

Камерное музицирование играло важную роль в жизни и творчестве Ф. Шопена (1810-1849), который выступал в фортепианном дуэте с Ф.Листом, в камерно-инструментальном дуэте с виолончелистом О.Франкоммом. Именно этот вид исполнительства способствовал и появлению в творчестве композитора ряда произведений камерно-инструментального жанра.

Этой формой музицирования увлекался и Й.Пиксис (1788-1874), долгое время выступавший в дуэте со своим братом – Вильгельмом Пиксисом (скрипка).

Камерное музицирование занимало значительное место в творческой жизни Й.Брамса (1833-1897), которому „вкус к ансамблевому музицированию... был привит с раннего детства” [18, с.21]. В 1853 году вместе с венгерским скрипачом Э.Ременьи он совершил концертное турне по городам Германии. Благодаря этому сотрудничеству в творчестве Й.Брамса появились „Венгерские танцы” для скрипки и фортепиано. Также Брамс выступал в дуэте со скрипачом Й.Иоахимом, с которым гастролировал по городам Венгрии, в фортепианном дуэте с К.Вик-Шуман.

Приверженцами совместного музицирования была и семья Роберта (1810-1856) и Клары Вик-Шуман (1819-1896) – они вместе выступали в фортепианного дуэте, Клара в своё время концертировала со скрипачом Й.Иоахимом, Н. Паганини (правда из-за вспышки холеры в тот период эти концерты были мало посещаемы) [За: 19].

А Э. Григ (1843-1907) был знаменит не только как композитор, но и прекрасный аккомпаниатор, выступавший со своей женой Ниной Хагеруп – известной норвежской певицей, получившей признание благодаря исполнению романсов своего мужа. Они гастролировали не только в городах Норвегии, но и Европы – Париже, Вене, Лондоне, Праге, Варшаве. Сам композитор признавался: „Не думаю, что к созданию песен у меня было больше таланта, чем к другим жанрам музыки. Как же случилось, что именно песням принадлежит столь важная роль в моем творчестве? Да просто потому, что я, как и все другие смертные, хоть раз в жизни ... был гениальным. Моим гением была любовь. Я полюбил молодую девушку с прекрасным голосом и таким же замечательным исполнительским талантом. Эта девушка стала моей женой ... Она стала для меня ... единственной настоящей исполнительницей моих песен” [11, с.18].

Акомпаниаторство было широко распространено и в среде русских композиторов. В исторических материалах упоминается российский композитор, аккомпаниатор, пианист и дирижёр Д.Кашин (1769-1841), бывший аккомпаниатором известной российской певицы Е.Сандуновой. В 1840 году он открыл в Москве „музыкальные классы” и учредил в них пение по итальянской методике, игру на фортепиано и генерал-бас, что на то время было редким явлением.

Совместное камерное музицирование в доме русского композитора М. Глинки (1804-1857) „приобретало значение центра, где формировалась русская музыкальная классика – её творческие принципы, исполнительский стиль, критическая мысль” [16, с.74]. Согласно воспоминаниям современников, М.Глинка „оживал, когда добирался до фортепиано”, сам пел и аккомпанировал всем. Существуют воспоминания о его отношениях с украинским певцом (басом) и композитором С. Гулаком-Артемовским, удостоверяющие тот факт, что в 1838 году М.Глинка во время богослужения в Михайловском монастыре обратил внимание на С. Гулака-Артемовского, предложив ему переехать в Петербург. До 1839 года обучал его музыке и вокалу, подготовил к оперной сцене, организовал несколько концертов, в которых вместе с ним выступал, а на собранные деньги отправил учиться за границу [За: 7].

Как аккомпаниатор славился и М.Мусоргский (1839-1881), который в 1879 году выступал с певицей Д.Леоновой во время концертного турне по России, а в 1880-1881 гг. работал в этом качестве на её частных вокальных курсах. Певица вспоминала: «Аккомпанировать после Мусоргского стало трудным, серьёзным делом. Как аккомпаниатор, и при том изумительный, равного которому у нас нет и не было, ...Мусоргский известен уже давно. Он довёл аккомпанемент до такой степени художественного совершенства, до той виртуозности, о которых до него не имел представления ни один музыкант, выступавший на концертной эстраде. Мусоргский своим аккомпанементом сказал «новое слово» и показал, как велико его значение в отношении целостности художественного исполнения» [2, с.16].

В конце XIX в. концерты камерной музыки начали широко культивироваться не только в салонах дворянства, придворной знати, но и в домах образованного среднего сословия, в домашних кружках (в частности, в России, на еженедельных музыкальных собраниях в доме А.Рубинштейна). Важное культурное значение постепенно приобретало музицирование, внедрявшееся в закрытые учебные заведения – институты, пансионы. К примеру, в России это было училище правоведения, где в свое время учились В.Стасов, О.Серов, П.Чайковский. Доминирующее значение аккомпаниаторской деятельности в исполнительской практике пианистов отмечали и русский писатель, философ и музыковед В.Одоевский, музыкальный критик и композитор Ц.Кюи.

Поднимался вопрос обучения этому виду исполнительства. Хотя некоторые мысли и советы уже можно было найти в трактатах Ф.Е.Баха («Опыт изложения правильного способа игры на клавикорде», ч.2, 1780) и Ф.Куперена („Искусство игры на клавесине”, 1696) – музыкантов, понимающих, что в деле подготовки аккомпаниаторов первостепенное значение приобретает методика обучения. В 1823 году был написан и трактат об аккомпанементе Ф.Фетиса „Методика сокращения гармоний в аккомпанементе” (*Méthode lé mentale et abrégée d'harmonie et d'accompagnement*).

В то время предмета „аккомпаниаторство” не было, и аккомпаниаторы были вынуждены самостоятельно выискивать средства овладения этим искусством. Существовало определённое ученичество, заключающееся в том, чтобы наиболее опытные и популярные аккомпаниаторы-профессионалы поощряли т.н. „ассистентов”, которым передавали менее ответственные выступления и помогали советами. Вместе с тем большую часть опыта аккомпаниаторы были вынуждены получать чисто эмпирическим путем – с помощью самостоятельно найденных средств. Таким образом, сложный, подготовительный период оставался незаметным: создавалось впечатление (и достаточно распространённое), что умение аккомпанировать – природный дар, развивающийся только с практикой и научиться

этому невозможно. Это убеждение стало категорическим императивом, и когда стали появляться первые классы аккомпанирования, вопросами методики не занимались, рассчитывая на то, что сугубо эмпирические занятия аккомпанированием сами по себе обнаружат тех, кто владеет этим навыком. После нескольких репетиций пианист достигал определённой согласованности с партией солиста. Однако здесь скорее срабатывал метод копирования – видимость профессионализма. Да и такой специализации как концертмейстер тоже не существовало.

С открытием консерваторий были созданы курсы аккомпанирования, обусловленные интенсивным развитием музыкальной жизни, написанием большого количества произведений для совместного исполнения. Именно это усилило потребность в высококвалифицированных аккомпаниаторах и остро поставило вопрос относительно целевого направления в воспитании музыкантов данного профиля. Достойным подражания примером в этом направлении послужила деятельность братьев Антона и Николая Рубинштейнов. Именно в Петербургской консерватории в классе Антона Рубинштейна зародилась методика обучения аккомпаниаторов в условиях музыкального заведения, хотя в первом уставе консерватории аккомпанирование как предмет ещё не был включён в программу обучения. Вместе с тем в инструкции Петербургской консерватории были определены задачи преподавателей по обучению учащихся аккомпаниаторству. Отмечалось, что „обязанностью педагога считается развить механизм обучения настолько, чтобы он (ученик) был в состоянии исполнять удовлетворительно соло, мог удовлетворительно читать с листа по нотам и хорошо аккомпанировать пению или инструменту...”[8, с.31]. Кроме того, было предусмотрено: обучать ученика „выступать против других инструментов или голосов, или подчиняться им, насколько этого требует музыкальное содержание”[8, с.30]. К тому же А.Рубинштейн обязывал учеников петь вокальные произведения. Как записала в дневнике одна из его учениц (Логинова): „Наш Антон мудрит – приказал до завтра петь романсы Шумана и Алябьева. С. начала петь только напев без слов, мы закрыли лицо, чтобы не смеяться. Он приказал петь со словами. Спутала. Тогда заставил Л. и при этом сказал: «Пианисты не умеют играть со словами, а надо будто со словами»” [Цит. за: 1, с.17]. А в 1885 году в учебные планы Петербургской консерватории занятия по аккомпанированию были введены уже официально. Безусловно, в этих консерваториях в то время еще не было штатных должностей аккомпаниатора, поэтому весьма часто эту роль выполняли ученики-пианисты, а также преподаватели вокальных и инструментальных классов.

В Москве примеру старшего брата Антона Рубинштейна или „петербургского” Рубинштейна (как его стали называть) последовал Николай Рубинштейн („московский” Рубинштейн). По его инициативе сразу после создания РМО (Российское Музыкальное Общество) открылось московское отделение этой организации, которое он возглавил. Впоследствии при московском отделении РМО были созданы музыкальные классы (на базе которых в дальнейшем – Московская консерватория [1866]), где изучалась теория музыки, хоровое пение, проходили занятия по сольному пению и обучению игре на музыкальных инструментах. Также педагоги обязывали студентов старших курсов аккомпанировать в инструментальных и вокальных классах, а к концертам допускались пианисты, обнаружившие „в этой области способности, определённые навыки и понимание задач аккомпанемента”[9,с.29]. Вышесказанное позволяет утверждать, что обучение аккомпанированию постепенно завоёвывало учебное пространство музыкальных заведений. А когда в Московской консерватории шла подготовка к постановке оперы П.Чайковского "Евгений Онегин" (1878-1879), возникла потребность в пианистах-концертмейстерах, владеющих навыками работы коррепетитора. В их обязанности входило изучение партий с певцами – то есть пианист должен был уметь не только аккомпанировать, но и выучивать с солистами их партии, помогая в случае появления определённых проблем. „А на заседании Совета профессоров 14 апреля 1880 года были установлены и введены в действие типы выпускных программ учеников консерватории... Пианисты, кроме того, должны были

показать умение читать с листа и играть партитуру” [12, с.107]. Осенью 1886 года в обучение учеников фортепианных классов уже был включён курс транспонирования и чтения партитур.

Следует отметить активную работу по внедрению аккомпаниаторства как предмета в учебные программы музыкальных заведений и известных российских пианисток, педагогов и общественных деятелей, сестёр Гнесиных: Елены Фабиановны (1874-1967), Евгении Фабиановны (Савиной, 1870-1940), Марии Фабиановны (1871-1918), Ольги Фабиановны (Александровой, 1881-1963), Елизаветы Фабиановны (Витачек, 1879-1953), которые стали инициаторами создания музыкальной школы, музыкального училища (техникума), а со временем – музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Началом долгой истории создания и становления большого комплекса учебных заведений стало 15 февраля 1895 года. Музыкальное училище (которое учредили сестры Елена и Евгения Гнесиных), а в будущем – музыкально-педагогический институт, открывшийся в 1944 году и во главе которого встала Елена Гнесина. В музыкальном училище она основала отдел камерного ансамбля и возглавила его. Открытие отделов, требующих концертмейстеров, послужило толчком к введению и класса концертмейстерства, который возглавил К.Виноградов. Со временем он стал известным оперным концертмейстером, много лет проработавшим в Большом академическом театре оперы и балета в Москве. В музыкально-педагогическом институте во главе кафедры камерного ансамбля стал М.Готлиб, а концертмейстерства – М.Краморёв. Образование носило профессиональный характер и в таких частных школах, какими были в то время школы Е.Рапгофа и С.Шлезингера в Петербурге, С.Майкапара в Твери.

**Выводы.** В музыкальном искусстве XIX в. под влиянием социально-психологических и философско-эстетических факторов эпохи Романтизма в системе профессиональных жанров произошли существенные жанрово-стилистические изменения: ключевые позиции заняли лирическая песня-романс, камерный вокальный и инструментальный циклы. Принципиально новый инструмент – фортепиано, усовершенствованный в конце XIX-нач.XX вв. в результате многолетних поисков производителей клавиров и первого „*gravicembalo col piano e forte*” (клавесина с тихим и громким звуком), – пьянофорте, приобрёл широкие технические, динамические и тембровые возможности, коренным образом изменил европейскую концертную практику, став символом этой эпохи. Выразительные средства фортепиано новых конструкций способствовали качественному переосмыслению инструментальной партии и функций пианиста-аккомпаниатора. Именно этим был предопределён и пересмотр композиторами устоявшихся взглядов на роль партии фортепиано в совместном процессе исполнения в направлении кардинального изменения её функций, очертивших активное участие в создании интерпретационной концепции не только солиста, но и пианиста-аккомпаниатора.

Заинтересованность такой формой совместного музицирования как аккомпанирование выдающимися композиторами способствовала подъёму этой исполнительской разновидности на высшую ступень. Во второй половине XIX в., с активизацией гастрольной жизни, появилась потребность в пианистах, которые владеют искусством совместной игры и способностью в короткий срок усвоить большой объём нотного текста. Вместе с тем его функции всё ещё не предусматривали педагогической помощи, и довольно часто аккомпаниатор исполнял второстепенную роль.

С открытием первых консерваторий, введением в программы обучения курса аккомпанирования, аккомпаниаторство была выделено в самостоятельную специальность, постепенно менялось и отношение к представителю этой профессии.

**Использованная литература:**

1. Аккомпанемент как профессия и искусство: Тексты лекций. – [Сост. С.Савари]. – Харьков, 1993. – 60 с.(Харьковское обл.управление культуры. Обл.метод.кабинет учебных заведений искусств и культуры).
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. – [2-е изд., доп.]. – Москва : Музыка, 1988. – Ч.1 и 2. – 414 с.: ил., нот.
3. Асафьев Б. Русская музыка XIX-начала XX века. – [Общ.ред. и прим. Е.М.Орловой]. – Ленинград: Музыка, 1968. – 324 с.
4. Безуглая Г. Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учебное пособие. – Санкт-Петербург: Академия русского балета им. А.Вагановой, 2005. – 218 с.
5. Волынский А. Л. Книга ликований. – Москва: Искусство, 1992. – 300с., ил.
6. Воспоминания о Шуберте. – [Сост. Ю.Хохлов]. – Москва: Музыка, 1964. – 412 с.
7. Гулак-Артемовский С. [Электронный ресурс]. Режим доступа к информации: <https://www.ru.wikipedia.org/wiki>
8. Из истории Ленинградской консерватории: Материалы и документы 1862-1917 гг. – [ред.-сост. А. Л. Биркенгоф, С. М. Вильскер и др.]. – Ленинград: Музыка, 1964. – 328 с.
9. Калугіна Т. Зародження концертмейстерської спеціальності у вітчизняних музичних закладах дожовтневого періоду //Укр.музикознавство: Республ. міжвідомч. наук.-метод. збірник. – [Ред.кол.: Котляревський І. та ін.]. – Київ: Муз.Україна,1990. – Вип.25. – С.27–33.
10. Ладыгин Л. А. О музыкальном содержании учебных форм танца: метод.пособие. – Москва : МГК, 1994. – 144 с.
11. Лейтес Р. Песни Грига. – Москва: Музыка, 1967. – 192 с.
12. Московская консерватория 1866-1966. – [ред.колл. : Л. Гинзбург, А. Кандинский и др.]. – Москва: Музыка, 1966. – 726 с.
13. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор. Воспоминания, размышления о музыке. – [Пер. с англ. В. Чачавы]. – Москва: Радуга, 1987. – 432 с.
14. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика: Монография. – Харьков: ХГАК, 2001. – 396 с: ил.
15. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. – [9-е изд.]. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.
16. Ступель А. В мире камерной музыки. – Изд.2-е. – Ленинград: Музыка, 1970. – 80 с.
17. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. – Москва: Искусство, 1981. – 479 с.
18. Царёва Е. Иоганнес Брамс: Монография. – Москва: Музыка, 1986. – 383 с.
19. Шуман Клара [Электронный ресурс]. – Режим доступа к информации: <https://www.ru.wikipedia.org/wiki>

---

**Article received: 2014-03-20**