**Филиал ГПОУ «Саратовский областной**

**колледж искусств» в г. Марксе**

**Доклад на тему**

**«Зарождение концертмейстерской деятельности в условиях формирования светской музыкальной культуры»**

**Подготовил:**

***Галатинова Светлана Григорьевна,***

преподаватель филиала ГПОУ «Саратовский областной

колледж искусств» в г. Марксе

Французский композитор, клавесинист, органист Франсуа Куперон, прозванный Купереном великим, писал: «Я согласен, что нет ничего более привлекательного для самого себя и ничто нас так не сближает с другими, как умение быть хорошим аккомпаниатором. Однако какая несправедливость! Аккомпаниатор последним получает похвалы публики. Во время концерта аккомпанемент на клавесине можно сравнить с фундаментом, который поддерживает все здание и о котором, однако, почти никогда не говорят».

Более трех веков назад началась история развития аккомпанемента в России, но исследований, посвященных этому искусству недостаточно. Эта область музыкального искусства малоизученна до сих пор. Это объяснялось тем, что аккомпанемент долгое время занимал второстепенную позицию, он как бы являлся сопутствующим видом деятельности. Но роль аккомпанемента трудно переоценить, поэтому с конца XIX века аккомпанемент выделяют в самостоятельную профессиональную работу пианиста и начинается расцвет искусства концертмейстерства, появляется интерес к изучению его истоков, этапов формирования, значения для исполнителей. Сегодня очевидна важная роль концертмейстера не только в исполнительстве, но и насколько важно само искусство аккомпанемента.

XVIII век - это, прежде всего, Петровские реформы, которые изменили не только в общественный быт, государственное устройство, но и внесли огромный вклад в развитие русской культуры в целом. Россия твердо взяла направление на европейское развитие и, соответственно, европейское музицирование и соответствующие музыкальные жанры. В это время идет взаимопроникновение западноевропейских и русских культурных традиций, что вело к рождению нового, светского, музыкального искусства. Именно светское искусство в российском обществе связано с появлением и развитием концертмейстерства, которое тогда проявилось сначала в виде репетиторских занятий в оперном театре (разучивание партий с вокалистами) и аккомпанирование на клавишных инструментах (главным образом голосу).

Чтобы сложилась достаточно ясное представление о формировании концертмейстерства – труды исторического профиля, проблемного и обзорного характера, такие как – «Старый Петербург. Музыка и музицирование в старом Петербурге» П. Столыпинского(1925г.), «Очерки по истории музыки России»(1929г.), «Музыка и музыкальный быт старой России» Н.Финдейзена(1927), «Русская музыка» Б. Асафьева, «Русская музыкальная культура XVIII века» Т.Ливановой, «История фортепьянного искусства», «Музыкально-исполнительское искусство конца XIX – первой половины XX века» А. Алексеева, «Русская вокальная школа. Исторический очерк развития от истоков до XIX столетия» А.Яковлевой и др. В совокупности своей труды этой группы представляют многообразие взглядов на историю русской музыки. Они не лишены субъективности, что обусловлено разными обстоятельствами, одним из которых было появление и развитие театра. Искусством увлекались первые лица государства, что способствовало укреплению театрального искусства.

Театр на Руси возник в 1672 году по Указу царя Алексея Михайловича. Под Москвой, в селе Преображенском были выстроены деревянные «хоромины». Тогда же для участия в постановках из Стокгольма и их Курляндии полковник Николай фон Стаден привез в Россию «полного трубача цесарской земли Яна Валдона» и «нанял бывших придворных музыкантов его княжеской светлости герцога Курляндского…, которые умеют играть на разных инструментах, как-то: на органах, трубах, морских трубах, флейтах, кларнетах, тромбонах, скрипках, вместе с вокальным исполнением, а так же на других инструментах». Позднее театр перешел во владение дочери Алексея Михайловича, Натальи Алексеевны, и был перенесен в Петербург (1714г), став, по сути, первым домашним театром. В постановках пьес на библейские сюжеты, наряду с профессиональными актерами и музыкантами, участвовали приближенные царевны разных рангов. Позже мода на домашние театры и представления распространилась не только среди первых лиц государства, вельмож, но и среди просто состоятельных горожан. В начале XVIII века на работу по контракту были приглашены первые иностранные труппы И.Кунста и О.Фюрста (1702-1707гг.). Примечательно, что у них обучались, а в дальнейшем и играли в спектаклях русские актеры.

Причем увлечение театром проявлялось не только в форме пассивного созерцания. Например, Екатерина II написала пять оперных либретто на сказочный сюжет («Февей», «Новгородский богатырь Косметович», «Федул с детьми»), озвученных В.Пашкевичем, Е. Фоминым, Э. Ванжурой, Мартин-и-Солерой. Она стремилась придать операм национальный колорит, поэтому персонажами зачастую были герои русских сказок и былин, народных песен и элементы обрядов.

Любовь к театру была ориентирована, прежде всего, на европейское искусство и часто для участия в спектаклях приглашались иностранные артисты. Иногда для участия в дворцовых спектаклях приглашались иностранные артисты, и тогда профессиональное исполнение соседствовало с любительским, которое по уровню не уступало профессиональному. Данный симбиоз можно считать достаточно распространенным явлением для постановок такого рода, главной целью которых была возможность самовыражения в искусстве первых лиц государства. Предпочтение отдавалось при дворе Итальянской оперной труппе, которая долгие годы была идеалом российских аристократов.

Можно с уверенностью сказать, что развитие сети профессиональных и любительских театров, привел к расширению музыкального репертуара, необходимости хорошей подготовки музыкантов. Основная нагрузка в подготовке артистов к выступлениям ложилась на плечи капельмейстеров.

Изначально это были только композиторы, которых приглашали в Россию на работу по контракту, но в последствии на этой должности уже работали и русские композиторы: С. Дегтярев, В. Пашкевич, Д.Бортнянский, Е. Фомин.

Что же входило в обязанности капельместера в XVIII веке? Эти обязанности включали в себя: сочинение музыки, обучение актеров пению и игре на клавишных инструментах, репетиторская (концертмейстерская) работа с актерами над оперными партиями, разучивание нотного текста, работа с голосом, совершенствование художественного образа. Капельмейстер должен был прекрасно владеть инструментом, знать специфику вокального исполнительства, обладать незаурядными педагогическими способностями.

Репетиторская работа профессии капельмейстера, явившаяся важнейшей отправной точкой в формировании профессии концертмейстера, была исключительно напряженной. Ей отдавали много сил и времени. Об этом можно судить, познакомившись с тем, как протекал обычный рабочий день Катерино Кавоса. В 1799 он был приглашен на должность дирижера и капельмейстера императорских театров, в которой проработал приблизительно до 30-х годов XIX столетия. Вспоминает современник музыканта вокальный педагог Ю.Арнольд: «…в 9 часов утра ровно он (Катерино Кавос В.Б.) уже сидел за фортепиано в репетиционном зале, чтобы проходить партии с солистами, а в первом часу стоял уже за дирижерским пюпитром для оркестровых репетиций. Когда последние оканчивались раньше обыкновенного, то хоть на полчаса, а он непременно занимался с кем-нибудь еще из солистов или солисток. В те же вечера, когда не было оперных представлений, он занимался часа три с солистами». К сожалению, до нас не дошли сведения о содержании репетиционных занятий капельмейстеров, но результат – быстрый рост вокального профессионализма и исполнительской культуры русских актеров к концу XVIII века – позволяет сделать вывод об их высоком уровне.

Профессионалами высокого уровня являлись такие замечательные музыканты как Ф. Арайя, С. Дектярев, В.Пашкевич, Д.Бортнянский, Е.Фомин, Ф.Сартори, К.Кавос, которые заложили фундамент русского концертмейстерского искусства.

Начиная с XVII века придворные формы досуга, куртаги и эрмитажи, стали той основой, на которой сформировались основные области клавирного аккомпанемента – домашнее, салонное и концертное музицирование.

На куртагах и эрмитажах, предполагавших узкий круг приближенных, звучала камерная музыка, сочиненная придворными капельмейстерами. В выступлениях участвовали и профессионалы (специально приглашенные для этого иностранные музыканты), и любители. Исполнительский уровень любителей, членов царской семьи и придворных, нередко не уступал профессиональному.

Концерт был предназначен для прослушивания музыки. Обычно это были произведения итальянских или французских композиторов. Программа включала преимущественно произведения итальянских или французских композиторов, причем сольные выступления сменялись ансамблевыми, вокальная музыка – инструментальной, хоровая – симфонической.

По примеру двора светская камерная музыка утверждалась и в быту российского дворянства. Прикладная поначалу, она скрашивала досуг, создавала особую атмосферу домашних праздников, застолий, под нее учились танцевать.

К концу XVIII века в музыкальный быт русского общества наряду с клавесином и клавикордом прочно входит фортепьяно. Эти инструменты используются как аккомпанирующие пению, участвуют в инструментальном ансамбле, в музыкальном сопровождении спектаклей. Со временем они становятся модными и в качестве солирующих.

Так как русская музыкальная культура XVIII века тяготела к европейской музыке, то в ней преобладали немецкие Lied, французские romance, итальянские canzone. Эти произведения переписывались от руки, издавались в сборниках, предназначенных для домашнего музицирования, что способствовало их широкому распространению. Широкое распространение получили и итальянские канцоны.

Это была изящная, изысканная музыка, достаточно виртуозная, которая исполнялась не только в быту, но и на концертах в сопровождении камерного оркестра или клавира. И только в конце XVIII века появилась «российская песня с аккомпанементом», к которой просвещенные круги аристократического общества проявляли большой интерес. Первыми авторами в XVIII веке, обратившимися к названному жанру, были Г. Теплов, Ф. Дубянский, О. Козловский, Д. Кашин, а в начале XIX века А. Жилин, и др. Салонная культура определяла не только репертуарные пристрастия, но также исполнительский стиль.

Начиная с 40-х годов XVIII века, формируется исключительно важная для самоопределения клавирного аккомпанемента форма исполнительства – публичный концерт, который предполагал участие только профессиональных музыкантов. Начиная с 90-х годов XVIII века, в репертуаре публичных концертов появляются произведения русских авторов и народные песни. Но, несмотря на повышенный интерес к посещению концертов, разнообразию концертных программ, ни в одном объявлении аккомпаниатор не называется. Т.е. в этот период статус аккомпаниатора пока недооценивается в качестве участника исполнительского процесса.

XX век – удивительное по исторической динамике время. Его внешняя, событийная сторона – восстание декабристов, две бесславные войны – крымская и японская, революция 1905 года. А за ней – стремительно изменявшийся уклад общественной жизни, неизбежные в этих условиях столкновения мнений о судьбе России, путях развития ее культуры, сосуществование и противопоставление эстетических установок, смена и наложение типов общества (романтического, реалистического и снова романтического, но в новом обличье), направлений, имевших в своей основе принципиальное различие взглядов на решение кардинального вопроса «искусство и жизнь».

В этой противоречивой обстановке художественная жизнь становится все более активной, а творчество поразительно результативным. Русское искусство, впитавшее европейские влияния, переосмыслившее их в соответствии с национальными традициями, за предельно короткий исторический срок (всего два века!) не только достигает того уровня развития на каком пребывал Запад, но и устремляется к новым берегам, поражая Европу художественными открытиями в литературе, музыке, театре. Известный искусствовед XX века Д. Сарабьянов писал: «То, что во Франции или какой-либо другой европейской стране следовало в более или менее определенном логическом порядке, в России перепутывалось, становилось одновременным и параллельным, смыкалось и размыкалось... Русское искусство как бы спешило догнать и одновременно уйти вперед».

И тогда Европу «накрывает» ответная волна влияний, последствия которых ощущается на протяжении всего XX века. Художественную культуру составляют пласты, всегда взаимодействующие с разной скоростью. В рассматриваемое время в творчестве композиторов приоритетные позиции занимали опера и камерно-вокальные жанры. Камерно-инструментальные же, которые в последней четверти века только стали набирать силу, были представлены скромнее (оценка справедлива, если исходить из количества музыкальных произведений и не учитывать фортепьянную литературу, границы которой основательно раздвинулись на рубеже веков). Описанному состоянию жанровой системы в целом соответствовало положение в исполнительском искусстве: его главными репрезентантами были певцы и пианисты. С их творческой жизнью тесно связано концертмейстерство, для становления которого данный период времени явился определяющим.

Оперно-театральный подъем, начавшийся в последней трети XVIII века, увенчался в XIX расцветом национальной оперы. Почти столетний период ученичества, накопления и усвоения знаний закончился качественным скачком в развитии русского музыкального искусства, и в первую очередь в оперно-театральной области- - это было слияние профессионализма, национальной самобытности и образной достоверности. Мало было реализовать эти устремления в музыке, следовало найти адекватные средства для постановки опер. Чтобы реализовать замысел, композиторы приходилось брать на себя дирижерские и концертмейстерские функции. Изданный в 1783 году указ Екатерины II, фактически монополизировал государством театральное дело, и полностью контролируемая театральная политика подчинилась западническим вкусам императорского двора. Боязнь показаться в глазах Европы провинциальными, подхлестывала «итальяноманию», подталкивала театральное руководство к постановкам новых и новых зарубежных, не всегда отличавшихся высокими художественными достоинствами.

Русским композиторам, отстаивавшим интересы национального искусства, приходилось преодолевать инертность не только руководства театров, но и будущих исполнителей. Хорошо справляясь с привычными партиями западного репертуара, певцы обычно испытывали затруднение, приступая к работе над ролью в русской опере. Поэтому уже в процессе сочинения композиторы старались установить тесную творческую связь с певцами. Разучивание арий, отдельных фрагментов будущего произведения позволяло уточнить композиторский замысел, учесть вокальные возможности предполагаемых солистов и т.д. Известны факты работы в опере А. Верстовского, А. Варламова, М. Глинки, А. Даргомыжского. Позднее эта традиция была продолжена М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым, П. Чайковским, С. Рахманиновым и другими композиторами. Например, А. Верстовский, занимавший высокие посты в руководстве Большого театра, сам учил с певцами партии. «Мне приходилось слышать, как он, сидя за фортепиано, проходил с некоторыми певцами партии из опер его сочинения – какая могучая сила чувств, какая страстная выразительность, и какой огонь в каждой ноте!» - писал одни из его современников.

Не мало времени уделял занятиям с певцами М. Глинка. На этих уроках его блестящее концертмейстерское дарование счастливо сочеталось с прекрасным собственным вокальным показом, что помогало певцу безошибочно понять замысел композитора. А. Воробьева-Петрова вспоминала: «Глинка сел за рояль и провел романс Антониды «Не о том скорблю подруженьки» и этим с первого раза меня покорил...». Концертмейстерско-педагогическая работа с певцами не прекращалась и после оперных премьер.

Много работал в качестве оперного концертмейстера А. Варламов. Сохранились свидетельства о его тесном творческом сотрудничестве с выдающимся русским певцом А. Бантышевым: «Некоторые трудные партии в том или ином предстоящем спектакле Большого театра Бантышев проходил и с Верстовским, и с Варламовым. Варламов мог часами аккомпанировать ему на фортепиано, повторять неудачные места, совершенно не обращая внимания на время».

Совмещение одним композитором разных функций сыграло весьма важную роль на данном историческом этапе. Справедливо утверждать, что благодаря сложной и кропотливой работе композиторов в опере складывались национальные традиции пения.

В заключении можно подвести итог, что становление и развитие концертмейстерской деятельности в России – исторически обусловленный, имеющий внутреннюю логику процесс, который развивается в тесной связи с вокальным и фортепьянным исполнительским искусством, зависит от состояния жанров, связанных с клавирным аккомпанементом, а так же уровня развития и интенсивности концертно-исполнительской практики.

Начавшееся в конце XIX века вычленение концертмейстерства в самостоятельную область творческо-исполнительской деятельности, завершилось в XX столетии появлением профессии «концертмейстер». Сама же деятельность приобрела вполне четкие очертания.

Изучение истории становления концертмейстерства и его жизни сегодня приводит к выводу: существует национальная концертмейстерская школа как совокупность сохраняемых и передаваемых знаний и традиций. Одной из основных отличительных черт отечественной школы является тесное, партнерское сотрудничество концертмейстера с солистом, активное участие в создании интерпретации сочинения. В учебном процессе концертмейстер является, по сути, вторым педагогом – наставником, способствующим формированию будущего музыканта-профессионала.

### **Список литературы**

1. Алексеев А.Д. Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма.- М.; Л:Музгиз, 1952.-252с.
2. Алексеев А.Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX- первой половины XX века. – М., 1995.-328с.
3. Асафьев Б.В. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортнянского // Асафьев Б.В. Избранные труды. – М., 1955. – Т.4. – С. 25-35
4. Гордеева Е. Из истории русской музыкальной критики XIX века. – М; Л.: Музгиз, 1950. -73с.
5. Доливо А. Заметки об истоках русской классической и советской вокальной школы // О музыкальном исполнительстве: Сб.ст. / Под ред: Л.С. Гинзбурга и А.А. Соловцова. – М., 1954. – С. 171-186.
6. Долинская Е. О русской музыке последней трети XX века. – Магнитогорск, 2000. – 158 с.