



УДК 784+786

Хуан Цзя,
ЮНПУ имени К.Д. Ушинского

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР КАК МУЗЫКАЛЬНАЯ ПРОФЕССИЯ: ПРОШЛОЕ, НАСТОЯЩЕЕ И БУДУЩЕЕ

Стаття присвячена професії, яка виникла в надрах європейської культури багато століть тому, репрезентована в наш час значним прошарком музикантів-практиків і виявляє ознаки активного розвитку. Розглядається комплекс функцій, професійних компетенцій і особистісних властивостей (компетентності) концертмейстера. Окреслюються перспективи розвитку даної професії.

Ключові слова: концертмейстер, функції, компетенції, компетентність концертмейстера, ретроспектива і перспектива професії.

Статья посвящена профессии, которая возникла в недрах европейской культуры много веков тому назад, представлена в настоящее время значительным отрядом музыкантов-практиков и обнаруживает признаки активного развития. Рассматривается комплекс функций, профессиональных компетенций и личностных свойств (компетентности) концертмейстера. Очерчиваются перспективы развития данной профессии.

Ключевые слова: концертмейстер, функции, компетенции, компетентность концертмейстера, ретроспектива и перспектива профессии.

Clause is devoted to a trade, which has arisen in practice of the European culture many centuries ago, which is submitted now by significant group of the musicians and finds out auzegkyi of active development. The author considers a complex of functions, professional competency and личностных of properties (competence) of the "Konzertmeister" in historical prospect. The features of two main branches of Konzertmeister's art - accompaniment and coaching - are characterized. The complete spectrum of functions which are included in the competency of the Konzertmeister's art, namely - artistic, coordinating, conductor's, director's, accompanimental, pedagogical, psychological, organizational functions are established. The good prospects of development of the given trade caused by property of its universality are outlined.

Key words: Konzertmeister's art, Konzertmeister's function, Konzertmeister's competency and competence, Accompaniment, Accompanist.

Цель данной статьи – определить функциональные границы, охарактеризовать компетенции и компетентность, рассмотреть в ретроспективе и перспективе профессию концертмейстера. В специальной литературе, посвященной концертмейстерству, такого рода вопросы неоднократно рассматривались (сошлемся на труды К.

Виноградова, М. Воротного, Л. Живова, Н. Крючкова, Е. Кубанцевой, А. Люблинского, Дж. Мура, Л. Повзун, В. Подольской, О. Филатовой, Е. Шендеровича и др.). Тем не менее, далеко не всегда они рассматривались в системном единстве. Поэтому актуальным представляется их анализ в русле единого методологического подхода. Актуальным

является также осмысление профессии концертмейстера в контексте современной художественной культуры, по отношению к главным ее свойствам и тенденциям развития.

Начнем с самого общего, не детализированного определения термина. Под концертмейстерством условимся понимать деятельность артиста в условиях ансамблевого музицирования, которая не ограничивается собственно музыкально-исполнительскими действиями, а сопряжена с рядом дополнительных задач. В этом смысле концертмейстер – музыкант ансамбля, на которого возложены дополнительные функции, связанные с управлением и организацией ансамблевого музицирования.

Рассмотрим причины и обстоятельства появления профессии концертмейстера и основные этапы ее исторического развития. Заведомо ясно, что концертмейстерство как профессия намного «моложе», чем тот обширный комплекс функций, который лежит в ее основании. Эта профессия складывалась на протяжении длительного исторического периода.

Вполне заметной она стала в Европейской культуре к началу новоисторического периода, то есть – к XVII веку, когда получили распространение оркестры и ансамбли (капеллы), учреждаемые при дворах «просвещенных монархов» и богатых аристократов, в резиденциях высшего духовенства. Такие ансамбли представляли собой, по существу, своеобразные производственные циклы. Они объединяли работу нескольких «цехов»: а) композитора-аранжировщика (иногда на службе находились несколько профессионалов данного профиля); б) инструменталистов-исполнителей; в) певцов; г) переписчиков нот (печатные ноты были в те времена малодоступны, главным подспорьем музицирования были рукописные ноты); д) распорядителей (а современной терминологии – менеджеров) музыкального обихода.

Такая дифференциация была обусловлена практикой «потребления» музыкальных «продуктов» в высших культурных слоях общества, а также и жанровым устройством профессиональной европейской музыки. Следует принять во внимание, что в эпоху Просвещения, при всем заметном

различии перечисленных выше функций, музыканты преимущественно обладали качествами универсальной подготовки, готовности к любому виду деятельности. Эта ситуация может быть хорошо прояснена с помощью категорий «компетенция» и «компетентность».

Эти понятия получили терминологическое значение и широкое применение в 70-ых годах прошлого века (влиятельную роль сыграла публикация труда Дэвида Макклелланда "Testing for Competence Rather Than for Intelligence" (1973 г.), где был предложен плодотворный принцип оценивания работника по признакам его способности выполнять определенную работу, вместо оценки интеллекта и других качеств личности) или, говоря по-другому – соответствовать определенной компетенции.

Под компетенцией в данном случае понимается некий комплекс функций работника (конкретных физических и умственных действий), который отвечает принятым в данном обществе представлениям о данном виде деятельности. Следовательно, компетентность – это комплекс навыков, умений и знаний человека, который позволяет ему эффективно выполнять действия в соответствии с определенной компетенцией.

Подобное толкование терминов помогает нам уяснить следующее: компетенции участников музыкального производства в европейских придворных оркестрах и хорах периода Просвещения были разграничены со всей определенностью (они обычно пунктуально фиксировались в указах, предписаниях, уставах, грамотах и прочих документах). Они должны были выполняться неукоснительно. Вместе с тем, большинство музыкантов обладали компетентностью, которая позволяла им занимать разные рабочие позиции, то есть, соответствовать разным компетенциям.

Данное положение подтверждается многочисленными примерами из жизни знаменитых музыкантов тех времен. Достаточно указать на жизненный и профессиональный путь И.С. Баха, высочайшая музыкантская компетентность которого позволяла ему заниматься самыми разными видами музыкальной деятельности. Он начи-



нал свой путь как «смотритель церковного органа» в Арнштадте, был «устроителем концертов», и органистом в Веймаре, капельмейстером и концертмейстером в Кётене, органистом, кантором и «музыкальным директором» всех церквей в Лейпциге (с 1723 г.), обучал детей-хористов лейпцигской школы Св. Фомы, выступал перед публикой как клавирист-импровизатор, был экспертом качества музыкальных инструментов (органов, клавикордов, клавесинов, фортепиано). Приходилось ему быть и переписчиком нот. Некоторые из этих профессиональных функций он выполнял без желания, тяготился ими. Но не может быть сомнения в том, что Баху недоставало компетентности для какой-либо из этих работ.

Что же представляла собой возникшая около 400 лет тому назад компетенция концертмейстера, и какой именно компетентности она требовала от музыканта?

В старинных музыкальных лексиконах и литературных трудах слово «концертмейстер» характеризует музыканта, ведущего главную партию в ансамблевом звучании. Под главной партией подразумевается в данном случае та партия ансамбля, которая устойчиво выходит на первый план слушательского восприятия и которая воспринимается как основная благодаря своему фактурному и композиционному значению.

Роль ведущего музыканта оркестра чаще всего поручалась, как правило, скрипачу. На это указывает в своем определении термина концертмейстер Гуго Риманн: «Концертмейстер – первый скрипач оркестра, который при случае являлся капельмейстером» [5, с. 599]. Заметим, что концертмейстер не только был наиболее мастеровитым участником ансамбля, выполнял также «при случае» также функцию капельмейстера, то есть – дирижера в современном смысле этого слова.

Положение ведущего артиста и, при необходимости руководителя ансамбля обязывало концертмейстера к исполнению ряда дополнительных функций. Как правило, ему приходилось разучивать инструментальные партии с музыкантами ансамбля (очень редко их состав был однородным по качеству исполнителей) и проводить репетиции. Данная компетенция в

германоязычных странах обозначалась словом «репетитор» (Der Korrepetitor). Существует также термин «солист-репетитор» (Der Solorepetitor), значение которого, хоть и не вполне четко очерчено, но удачно фиксирует бифункциональную компетенцию музыканта [6, с. 693].

Подготовка и проведение концертов сопряжено с рядом организационных задач, возлагавшихся обычно на концертмейстера, а именно: подготовкой необходимого инвентаря (нот, пультов, осветительных средств) и помещения, контроля дисциплины и регламента работы, заботой о нуждах музыкантов. Не занимающим много времени, но очень важным профессиональным заданием концертмейстера была настройка инструментов оркестра, не обладающих фиксированным звуковысотным строем: струнных инструментов, кларнета, литавр и др.

Во второй половине XVIII века в обиходе закрепляется термин «аккомпаниатор», также понимаемый как обозначение определенной компетенции музыканта. Это слово не всегда совпадает по значению, но всегда по существу соотнесено с термином «концертмейстер». Очевидно, что основная функция аккомпаниатора, также как и концертмейстера – обеспечивать качество ансамблевого звучания. Однако действия аккомпаниатора должны соответствовать важному специфическому условию. А именно: аккомпаниатор исполняет уже не ведущую партию в ансамбле, а вспомогательную. Он «сопровождает» (французский глагол «accompagner» буквально – сопровождать) исполнение партии музыканта-солиста. Собственно только в этом и заключается принципиальное различие компетенций, а следовательно и различие соответствующей компетентности.

Рассмотрим, как об этом сказано в трактате Карла Филиппа Эммануила Баха «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» (1 часть – 1753 г., 2 часть – 1762 г.). «Чем меньше исполнителей – пишет знаменитый потомок великого Иоганна Себастьяна Баха – 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 [курсив наш – Х. Ц.] [1, с. 204]. Несколько далее автор разрабатывает этот тезис: «...он [клавирист-аккомпаниатор – Х. Ц.] все время соотносится с намерениями автора и исполнителей, старается помочь выявить и осуществить их. Он использует вообще все тонкости исполнения и аккомпанемента, которых требует содержание произведения, стараясь, однако, ни для кого не быть помехой. С этой целью он применяет свое искусство бережно, не ежеминутно, а скорей как исключение, там, где оно уместно. Он не должен слишком мудрить, не должен никогда забывать, что у него не ведущая партия, а только аккомпанемент» [там же, с. 205].

Обратим внимание на два момента в высказывании Ф. Э. Баха. Во-первых, функции аккомпаниатора не противопоставлены функциям ансамблиста-концертмейстера, они не выделены резко. Автор лишь говорит о том, что наилучшим образом клавирист может продемонстрировать достоинство аккомпаниатора во взаимодействии с сольной партией. Но то, что клавиристу нужно согласовывать свои действия с намерениями композитора и исполнителей (то есть, музыкантов ансамбля), что он не должен «ни для кого» быть помехой, свидетельствует о том, что концертмейстерская компетентность клавириста является основой его деятельности, а компетентность аккомпаниатора необходима лишь для исполнения специфической дополнительной функции. Во-вторых, Ф. Э. Бах рекомендует клавиристу выявлять свои достоинства музыканта-исполнителя (и музыканта-импровизатора, поскольку его замечания высказаны в контексте обсуждения проблемы мелодических украшений) только тогда, когда это уместно, когда это не вредит ансамблю с солистом, и не идет вразрез с «содержанием произведения». Специфика действий аккомпаниатора охарактеризована Ф. Э. Бахом столь четко и полно, что все известные нам последующие труды об этом виде музыкальной практики (К. Виноградова, Л. Живова, Дж. Мура, Л. Повзун и др.) воспринимаются как продолжение, развитие и дополнение положений баховского трактата.

До конца XVIII века концертмейстерство оставалось в большей степени функцией и в своем общем виде не вполне определенной компетенцией, нежели четко очерченной профессией. В XIX веке положение по существу не изменилось, хотя музыкальная практика придала старым формам деятельности новое наполнение. Композиторы романтической эпохи – Л.-В. Бетховен, Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, Ф. Лист, Р. Шуман, И. Брамс, А. Дюпарк, П. Чайковский и др. – создали новый тип камерной инструментальной и вокально-инструментальной музыки, в которой партия солиста (голоса, скрипки, виолончели, флейты, кларнета или другого инструмента) сочеталась на равных правах с партией клавира. Этому в значительной мере способствовало совершенствование конструкции фортепиано, стремительное развитие произведений для этого инструмента и его «демократизация», распространение в бытовом музицировании городского населения Европы. Второй фактор изменений – поэтика романтической музыки, способствовавшая преобразованию дуэта, составленного из солиста и аккомпанирующего музыканта в ансамбль равноправных артистов, где функция сопровождения не закреплена за пианистом, но переходит от одного музыканта к другому, или вообще не выявляется. Правда, музыкант-пианист и в таких случаях (видимо, по привычке) часто назывался и называется сегодня аккомпаниатором.

Разумеется, в тех случаях, когда пианист и солист-певец, исполняют вместе старинный романс, массовую песню, обработку фольклорного напева, функция аккомпанемента обозначается довольно ясно. Это дает основание говорить о компетенции аккомпаниатора для тех специалистов, кто действует преимущественно в подобной жанровой области музыкально-исполнительской практики. И все-таки, граница между аккомпаниаторством и концертмейстерством не может быть даже в подобных случаях оговорена однозначно. Это хорошо видно на примере деятельности музыканта, озвучивающего демонстрацию фильма эпохи «немое кино». С одной стороны, такую функцию выполняли пианисты самой низкой квалификации, играющие во время сеанса какую угодно тан-



цевальную или песенную музыку. Очевидно, что они – аккомпаниаторы. С другой стороны, работу тапёра иной раз выполнял музыкант самой высокой квалификации. Например – Дмитрий Шостакович. Его импровизации, должно быть, воспринимались слушателями как аккомпанемент, но при перемене «фокуса внимания» они могли становиться основной «партией» образующейся синтетической формы.

Композиторы XX века уверенно продолжили романтическую традицию трактовки партий камерных произведений как равноценных составляющих единого ансамблевого звучания, практически пренебрегая провозглашенным в XVIII веке принципом «скромного сопровождения» ведущей сольной партии. Поэтому закономерно, что исполнитель на клавишном инструменте в камерном составе (дуэте, трио, квартете, квинтете) сохранил за собой старинное наименование «концертмейстер». Закрепление данной функции осуществилось в музыкально-образовательных учреждениях, где появились кафедры концертмейстерства, должность педагога-концертмейстера, концертмейстерская специализация студентов и концертмейстерский класс как учебный предмет.

Несмотря на очевидность того, что компетенции концертмейстера включают в себя компетенции аккомпаниатора как частность, в учебниках, пособиях, программах нередко концертмейстерство и аккомпаниаторство неправомерно и нецелесообразно отождествляются. Например, такое отождествление мы находим в программе занятий по концертмейстерскому классу, составленному преподавателем ГМУ имени Гнесиных Л. Алексеевой [2]. В англоязычной литературе термин концертмейстер соотносится лишь с деятельностью оркестровых музыкантов: с помощью этого слова характеризуется позиция первого скрипача оркестра. А деятельность, которую в Европе называют концертмейстерской, обозначается как аккомпанирование [Дж. Мур, М. Маррэй и др.]

Что же касается компетентности специалиста (то есть – личностных свойств, нужных для успешного решения соответственных практических задач), то и в этом отношении компетентность концертмей-

стера – более широкий комплекс способностей, навыков, знаний и умений индивида. Можно сказать еще более категорично: исторический путь развития функций ведущего музыканта в ансамбле привел к формированию во второй половине прошлого столетия музыкальной профессии, которая отличается от прочих музыкально-исполнительских профессий наиболее широким кругом функций и, соответственно, комплексом компетентности. Иначе говоря, концертмейстер – музыкант предельно широкого профессионального профиля. Сформировались также и две основные ветви данной профессии: концертмейстер оркестра и концертмейстер камерного ансамбля (чаще всего – ансамбля голоса и фортепиано).

В современной музыкальной культуре функции (или компоненты компетенции) профессионального концертмейстера-пианиста таковы:

1. Художественно полноценное исполнение своей партии, воплощение в звучании конкретного устно заданного или зафиксированного в нотах композиторского «проекта» (артистическая функция);
2. Интонационное согласование звучания своей партии с партией голоса или ансамблирующего инструмента (координирующая функция);
3. Управление исполнением непосредственно в процессе интонирования (дирижерская функция);
4. Создание вместе с другими ансамблистами исполнительской концепции конкретного произведения (режиссерская функция);
5. «Деликатное сопровождение» солирующей партии инструмента или голоса, если такое функциональное разделение партий обусловлено характером исполняемого произведения (аккомпаниаторская функция);
6. Разучивание музыкального произведения с участниками ансамбля или солистом (педагогическая функция);
7. Контроль и коррекция психофизического состояния и психологического поведения участников ансамбля, особенно в ансамбле с вокалистами (психологическая функция)

8. Подготовка инструмента, нот, прочих аксессуаров репетиционного процесса и концертных выступлений, участие в менеджменте концертной деятельности ансамбля (организационная функция).

Благодаря столь широкому полю возможностей, профессия концертмейстера является сегодня одной из самых динамичных в своем развитии музыкантских специальностей. Отметим одно из наиболее перспективных ее направлений, определяемое соединением традиционных функций с функциями консультанта-репетитора. В США такого рода деятельность называется «коучингом» (от английского coaching — обучение, тренировки). Она чрезвычайно востребована. Ее особенность можно передать цитатой из статьи М. Маррей: «В отсутствие дирижера, аккомпаниатор помогает начинающим музыкантам интерпретировать музыку. ... Когда концертмейстер работает с артистами над интерпретацией произведения, над тем – какие звуки они хотят подчеркнуть, какие эмоции они хотят передать, он помогает им сформировать и воплотить свое представление о произведении. Я не думаю, что какая-либо иная цель аккомпанемента более существенна, чем эта: способствовать созданию и выражению художественного смысла музыки» [4].

В принципе, при условии соединения с другими возможными направлениями деятельности музыканта (аранжировка музыки, редактирование произведений, импровизация, композиция, исследовательская работа и др.), профессия концертмейстера становится непревзойденной по сво-

ей универсальности и широте практического применения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып. первый. – М.-Л.: Гос.муз. издательство, 1952. – 252 с.
2. Алексеева . Концертмейстерский класс и концертмейстерская практика / Программа для муз. училищ и училищ искусств по специальности 0501 - «инструментальное исполнительство», специализации 0501.01 «Фортепиано». – М. 2000. Эл. ресурс. Код доступа: http://www.gnesin.ru/mediateka/metodicheskie_materialy/uchebnye_programmy/konklass_2000
3. Мур Джеральд. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке. / Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы. – М.: «Радуга», 1987. – 432 с.
4. Murray Michele C., Ph.D. The Art of Accompaniment: Unexpected Lessons Learned in Student Affairs. The Vermont Connection • 2009 • Volume 30. p. 115-118. Код доступа: <http://www.uvm.edu/~vtconn/v30/Murray.pdf>
5. Musik-Lexikon von Dr. Hugo Riemann. Fünfte vollständig umgearbeitete Auflage. – Leipzig: Max Besse's Verlag, 1900.
6. Terminorum musicae index septem linguis redactus. – Budapest: Akademiai kiado; Kassel, Basel, Tours, London: Baerenreiter. 1978. – 805 S.

Підписано до друку 25.12.2014 р.

Формат 60x84/8. Папір Офс.

Ум. арк. 11,63. Наклад 300 примірників.

Видання та друк: ФОП Грінь Д.С.,

73033, м. Херсон, а/с 15

e-mail: dimg@meta.ua

Свід. ДК № 4094 від 17.06.2011
