

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Калицкий В.В. Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73620 EDN: MVGSDL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73620

Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы

Калицкий Виталий Валерьевич

кандидат философских наук

профессор, кафедра инструментального исполнительства, Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Российская государственная специализированная академия искусств»

121165, Россия, г. Москва, пр-д Резервный, 12

✉ kalitzky@yandex.ru



[Статья из рубрики "История и теория исполнительского искусства"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.5.73620

EDN:

MVGSDL

Дата направления статьи в редакцию:

06-03-2025

Дата публикации:

13-03-2025

Аннотация: Актуальность предлагаемого исследования заключается в нераскрытой до настоящего времени в отечественном и зарубежном музыкознании процессе формирования, становления, развития и спецификации концертмейстерских школ разных стран. В предлагаемой статье автор обращается к начальному этапу кристаллизации немецко-австрийского концертмейстерского искусства. Объект исследования – концертмейстерская школа Германии и Австрии. Предмет исследования – практические формы бытования клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*. Задачи исследования: раскрыть специфику клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в связи со становлением немецко-австрийского концертмейстерского искусства;

проанализировать доступные в открытых источниках манускрипты мастеров-клавиристов, специально изучавших этот вид исполнительства; ввести в отечественный музыковедческий оборот новые сведения из немецкоязычных трактатов, табулатур и архивных источников о творческой и педагогической деятельности клавиристов-ансамблистов XV-XVII вв. Основными методами исследования стали: антропологический, историко-архивный, сравнительно-аналитический, комплекс методов исполнительского анализа в их взаимодействии согласно поставленным задачам исследования. Впервые в отечественном музыкознании вводятся в научный оборот ряд имен немецких и австрийских музыкантов, внесших существенный вклад в развитие концертмейстерского искусства на начальном этапе его становления. Автором найден и проанализирован ряд трактатов и табулатур, раскрывающих специфику клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*. В процессе изложения материала доказывается, что сопровождение *ad libitum*, в основе которого лежит импровизационный характер, для своего успешного воплощения предъявляло клавиристу ряд дополнительных «условий»: такой музыкант должен был уметь искусно выстраивать полифоническую фактуру в процессе совместного музицирования, владеть средствами динамики и агогики в зависимости от того, с какими голосами и/или инструментами он музицирует; уметь транспонировать и бегло читать с листа. Определена специфика сопровождения *General-Baß*, его отличия от *basso continuo* и *basso numerato*. Выводы исследования позволяют лучше понять суть, содержание и национальные особенности немецко-австрийской концертмейстерской школы, фундамент которой был заложен в XV-XVII вв.

Ключевые слова:

школа, концертмейстер, *ad libitum*, генерал-бас, Германия, Австрия, исполнительство, музыкальная педагогика, трактат, табулатура

Реконструировать начальный этап формирования концертмейстерской школы Германии и Австрии – задача весьма непростая. Немцы, несмотря на свою генетическую склонность к сохранению, систематизации и бережному отношению к любого рода информации, имеющей хоть какое-то отношение к их истории и культуре, долгое время весьма пренебрежительно относились к представителям профессий, занимающихся совместным музицированием в той или иной форме. Об этом говорит не только практически полное отсутствие имен немецких клавиристов, сосредоточивших свое внимание на ансамблевой работе искусства генерал-баса в XVII – середине XVIII веков, но и пианистов-концертмейстеров XIX века. Причины этого феномена будут рассмотрены ниже.

Историю формирования концертмейстерской школы Германии и Австрии можно проследить с XV века. Искусство совместного музицирования эпохи Ренессанса отличалось от средневековой культуры, прежде всего, в коммуникативно-функциональном аспекте, о чем пишет М. А. Сапонов: «Новым идеалам голосоведения ("строгий стиль"), текучей ритмики способствует и новый идеал целостности, мотивного единства (имитационная техника), пространственно-регистровой полноты и замкнутости. А иерархический принцип соотношения голосов заменяется пространственным, о чем свидетельствуют и обозначения: *bassus*, *altus*, *supeirus* (*sopranus*), то есть низкий, высокий, верхний, – это уже пространственные категории, которые характеризуют музыкальные представления Ренессанса» [\[1, с. 22-23\]](#). В этом ключе развивалось и совместное музицирование в Германии, основываясь на принципах свободы творчества

– как в выборе тематики композиций, так и в формах ее исполнительского бытования.

Погрузиться в мир свободного музицирования эпохи Возрождения позволяет изданная в 1518 году «Книга о придворном» Б. Кастильоне, который жил при дворе герцога Урбинского. Это издание представляет собой зарисовки придворной атмосферы того времени, где немаловажное место занимают рассуждения о светской музыке того времени. Рассуждая на тему наличия тех или иных качеств, которым должен обладать вельможа, автор сообщает следующее: «Знайте, что человек не может быть придворным, если он не музыкант, не умеет читать музыку с листа и ничего не знает о различных инструментах <...>» [цит. по: 2, с. 27]. Более того, В. П. Шестаков утверждает, что в Германии XV века существовали представления о различии в подходах к исполнению сольных и ансамблевых произведений, опираясь на следующее высказывание Б. Кастильоне о том, что «во время совместного пения <...> один помогает другому» [\[3, с. 524\]](#).

Весьма важным явлением стало и постепенное формирование восприятия композиторского творчества и исполнительства, а также рождение слушательской аудитории как отдельного компонента музыкального искусства. С периода Ренессанса вызревала модель существования музыкального произведения: создание (композитор) – исполнение (исполнитель) – восприятие (слушательская аудитория).

В опоре на архивные документы, трактаты и манускрипта выдающихся мастеров того времени осуществим попытку снять «завесу тайны» с вопроса о ее «геноме» – сутевых положениях, сформированных в зарождении профессионального совместного исполнительства с участием клавишных инструментов в Германии и Австрии. Его развитие непосредственно связано с появлением в XV веке нового типа инструментальной фактуры – *ad libitum* (лат. – по желанию, по вкусу). Немаловажную роль в этом процессе сыграла формирующаяся светская культура, которая, среди прочих жанров, интенсифицировала появление разнообразных форм инструментальной музыки. Одним из самых популярных видов музицирования стали ансамбли, в которых музыкальные инструменты могли в достаточной степени свободно заменяться один другим. Объясняется это следующими причинами. Во-первых, сам инструментарий в эпоху Возрождения интенсивно развивался; менялись не только его конструктивные возможности, но и способы игры. Во-вторых, тембральные характеристики инструментов еще не имели такого принципиального значения, как в последующие периоды европейской музыки. В-третьих, не существовало четкого разделение на «композитора» и «исполнителя». Музыка сочинялась и игралась одними музыкантами, которые, к тому же, нередко были и первыми теоретиками, фиксирующими свой личный опыт в табулатурах и трактатах (речь об этом пойдет ниже).

Аналогичный подход применялся и в инструментальном сопровождении одного конкретно взятого сочинения. Его могли исполнять на разных инструментах, в вариантных фактурных и темброво-колористических решениях. Таким образом, в музыкальном творчестве царила атмосфера свободы и импровизации, результаты которой в абсолютном большинстве случаев не фиксировались нотацией на бумаге. Соответственно, уходили в лету и имена музыкантов, которые были мастерами сопровождения *ad libitum*. Во многом этим объясняется отсутствие сведений о них.

Однако, в немецких архивных источниках нам удалось обнаружить некоторые сведения о них, а также особенностях их творчества. Рассмотрение отдельных имен позволит нам выделить основные характеристики их творческих методов в процессе совместного исполнительства, а также сделать выводы об особенностях клавирного сопровождения

ad libitum в Германии и Австрии, которое, вопреки устоявшегося мнения, не было исключительно свободной импровизацией.

Конрад Пауман (ок. 1415–1473) – композитор, выдающийся органист и клавирист, педагог, либреттист, один из первых теоретиков клавирного и органного искусства. Будучи незрячим от рождения, не мог самостоятельно записывать свои сложные полифонические сочинения, среди которых более двухсот – инструментальные ансамбли и всего один вокальный ансамбль. Ввиду своего физического недуга достиг совершенства в искусстве органной и клавирной импровизации, о чем свидетельствуют воспоминания его современника, сохранившиеся в мюнхенском городском архиве: «<...> Конрад Пауман после завершения воскресной службы радовал своей виртуозной импровизацией прихожан, коих набился полный собор. Более того, несколько сотен человек не смогли попасть внутрь [собора – В. К.] и слушали его с улицы <...> Как и раньше, в его импровизациях участвовали другие музыканты, которых он искусно сопровождал своей игрой – блестящей и в то же время, не перебивающей, а помогающей выразить другим музыкантам свои чувства <...> Наверное, нет в наше время другого такого импровизатора и руководителя ансамбля <...>» [4]. По словам других музыкантов, в искусстве сопровождения Пауман всегда придерживается способов выразительной импровизационной игры <...> которая при этом метрически точна и продумана. Он не играет сам по себе, не остается в стороне, просто слушая партнеров» [там же]. Остается только поражаться целеустремленности К. Паумана в достижении совершенства своего мастерства.

Арнольд Шлик (1460–1525) – композитор, клавирист, органист и органостроитель. Продолжатель исполнительских традиций К. Паумана. Также был незрячим от рождения, что не помешало ему стать выдающимся клавиристом, органистом, теоретиком исполнительского искусства, а также ведущим органостроителем того времени. Достиг совершенства в искусстве инструментального сопровождения, о чем свидетельствует запись в «Книге событий» за 1497 год, хранящаяся в церковном архиве города Гейдельберга: «Шлик по своему обыкновению сначала импровизировал сам, а потом исполнял с Юденкюнигом [немецкий лютнист Ханс Юденкюниг (1449–1526) – В. К.] свои интабуляции "Моя любовь ушла", "Я думаю о тебе", "Мой милый Филипп"<...>. Нет ничего прекраснее, чем слушать эти песни. Юденкюниг – тонкий, чудесный лютнист, но его игра не была бы столь прекрасна, если бы не импровизации в сопровождении Шлика. В этом искусстве ему нет равных. Он умеет так непревзойденно сопровождать солиста, играя ему гармонии и голоса на клавесине виртуозно и в то же время не назойливо» [5].

Ганс Бюхнер (1483–1538) – композитор, органист, органостроитель и клавирист. Наряду с К. Пауманом и А. Шликом является выдающимся исполнителем сопровождения *ad libitum* своего времени. Особым творческим почерком Г. Бюхнера-ансамблиста было умение импровизировать в сопровождении певцам и инструменталистам, используя различные полифонические техники того времени, включая наработки нидерландской полифонической школы. Находим подтверждение этому в архивных фондах города Гейдельберга, куда Г. Бюхнер был приглашен на интронизацию нового органа. Среди праздничных мероприятий по этому поводу были проведены выступления выдающихся органистов, которые, среди прочего, соревновались в искусстве импровизаций в сопровождении *ad libitum*. Особый восторг у публики вызвало искусство Г. Бюхнера, который «играл с лютнистом, флейтистом и тенором вариации на собственные темы. И если музыканты, с которыми он импровизировал, исполняли свои партии, придерживаясь одной мелодии, но он [Г. Бюхнер – В. К.] поразил всех своим умением из простых

мотивов делать посредством игры на клавиикорде <...> сложнейшие и искусные фуги» [\[5\]](#).

Из представленных примеров видно, что сопровождение *ad libitum* в руках выдающихся мастеров того времени делало исполнение музыки не только привлекательным на слух путем свободной импровизации. В искусстве такого сопровождения у каждого клавириста были свои секреты и приемы. Одни использовали фактурные возможности клавиров того времени, достигая эффекта объемного звучания в сочетании с другими инструментами. Другие пользовались принципами мотивной разработки, подчеркнутой ритмической пульсации, средствами агогики. Третьи творили импровизации в царивших тогда полифонических жанрах, поражая публику умением сиюминутного превращения мелодических голосов в ансамбль в фугу.

Немаловажным доказательством не просто свободного, а весьма продуманного подхода к исполнению ансамблевых сочинений являются не переведенные до настоящего времени на русский язык манускрипты, трактаты и табулатуры выдающихся немецких и австрийских мастеров клавирного сопровождения *ad libitum*. Рассмотрим теоретические труды К. Паумана и А. Шлика в контексте исследуемой нами проблематики.

Табулатура К. Паумана «*Fundamentum organisandi*» («Основы органного искусства», 1452) [см. подробнее: 6, с. 66], которая включает методические указания по нотации и полифоническому складу вокальной и инструментальной музыки, также раскрывает разнообразные способы исполнения в импровизационной манере *ad libitum* духовных и светских песенных мелодий. В частности, автор во введении отмечает: «Не следует играть сопровождение излишне развязно. Музыканту, играющему сопровождение, надлежит помнить о том, что всякая свобода должна нести в себе ответственность, а выразительность исходить не только от сердца, но и от разума» [\[7\]](#).

Арнольд Шлик опубликовал два методических труда – «Зеркало органных мастеров и органистов» (1511) и табулатурную книгу «Хвалебные гимны» (1512), в которой изложил свои представления об искусстве игры клавирного сопровождения *ad libitum*. По его словам, для успешной импровизации в составе ансамбля исполнитель-клавирист должен «свободно знать контрапункт, в совершенстве владеть игрой на инструменте <...> Слух же музыканта, играющего с другими [исполнителями – В. К.], должен улавливать малейшие нюансы в витиеватых мелодиях, которые должны поддерживаться гармонично и естественно» [\[8\]](#).

Таким образом, архивные данные и информация, почерпнутая нами из табулатур К. Паумана и А. Шлика, доказывает необходимость наличия у клавириста-ансамблиста периода Возрождения в Германии и Австрии (помимо непосредственного умения импровизировать) различных знаний о контрапункте, стиле, жанрах исполняемой музыки, а также развитого гармонического и мелодического слуха.

Следует заметить, что несмотря на наличие в XVI–XVII вв. в Германии и Австрии музыкантов-клавиристов, все же основное внимание ими уделялось органному делу – исполнительству и педагогике. Это вполне объяснимо сложившейся на тот момент культурно-исторической ситуацией. Однако, явление бурно развивающегося европейского музыкального театра захватило и немцев – прежде всего, среди высокопоставленных вельмож и сановников. Началось безграничное увлечение новым на тот момент жанром – оперой, постановки которой требовали привлечения различных музыкантов, среди которых были и те, кто руководил процессом постановки, проведением репетиций и выучивания партий с солистами и хором. Таковыми являлись *maestro al cembalo*, искусство которых получило интенсивное развитие в Италии. В

основе их исполнительской работы с певцами лежал подход *basso continuo* [см. подробнее: 9].

В этой связи необходимо отметить, что разграничение понятий «*basso continuo*», «*General-Baß*» (нем. – генерал-бас) и *basso numerato* (ит. – цифрованный бас) в современном музыковедении носит довольно условный характер. Особенностью *basso continuo* является непрерывность развития басовой линии, в которой полностью отсутствовали паузы, в то время как в басовой линии *General-Baß* и *basso numerato* паузы присутствовали [см. подробнее: 10].

Как способ исполнения сочинений *basso continuo* зародился в XV веке в Италии в практике ансамблевого исполнительства на органе и клавесине и связывался с постепенным развитием гомофонии и использованием импровизации. Он представлял из себя сопровождение в сокращенной нотно-цифрованной записи: нотами фиксировался только нижний голос (бас), цифры указывали на гармонию, которая обозначала созвучия в верхних голосах. Исполнение *General-Baß* также предназначалось прежде всего для совместного музицирования. Однако, в отличие от *basso continuo*, он представлял часть фактуры, которая обеспечивала гармоническую поддержку партии солиста. Сама партия расшифровывалась в соответствии с исполнительскими возможностями клавириста.

В контексте этой специфики необходимо рассматривать и дальнейшее становление немецко-австрийской концертмейстерской школы, фундаментальные основы которой нашли свое отражение в трактатах клавиристов XVI – XVII вв.

Одной из первых работ по искусству *General-Baß* в Германии стала «Органная или клавирная табулатура» Элиаса Аммербаха, вышедшая в свет в 1571 году. Она отличается значительным объемом (манускрипт составляет 226 страниц) и внушительным количеством упражнений и примеров использования *General-Baß* в сольной и ансамблевой игре. Автор – большой специалист в области совместного исполнительства – разбирает и описывает разнообразные случаи применения *General-Baß* в совместной игре. Уникальной особенностью этой табулатуры является авторское указание на необходимость «импровизировать так, чтобы голос клавира сливался с голосами других инструментов» [11]. А ведь такой подход будет интенсивно использоваться как принципиально важный в XX–XXI вв. пианистами-концертмейстерами, выступающими с представителями других инструментальных специальностей, в тех случаях, когда возникает необходимость играть параллельные мелодические линии совместно.

Проложил традицию методической фиксации принципов *General-Baß* немецкий композитор, органист, клавирист и теоретик музыки Михаэль Преториус (1571-1621). В 1618–1620 годах вышел его трехтомный учебник по теории и практике цифрованного баса «*Syntagma musicum*» («Устройство музыки») [12], созданный в жанре энциклопедии. В тексте издания рассматриваются все (за исключением теории новейшей композиции) направления современной ему музыкальной композиции и исполнительства, описание строения музыкальных инструментов, техники игры на них, вопросы музыкальной акустики, формы духовной и светской музыки, а также музыкальная терминология, которая определяла содержание инструментальных (прелюдия, fuga, соната, фантазия, концерт, токката, симфония), вокальных (мадригал, мотет, канцона) и танцевальных жанров (гальярда, вольта, аллеманда, куранта, жига). Более того, как отмечает Л. С. Сидельников, в этом трактате речь шла не только об исполнительских характеристиках различных музыкальных инструментов, но и об «использовании их в сольной,

ансамблевой и оркестровой практике» [13]. В частности, М. Преториус акцентирует внимание на необходимости клавирistu «уметь импровизировать, но импровизировать так, чтобы любой музыкант мог его понять. Для этого следует ограничивать свои желания и держать мелодии в памяти. Тогда можно будет достигнуть единства» [12].

Андреас Веркмейстер (1645-1706), органист, клавирист, композитор, автор теории о хорошей темперации, в своем трактате «Музыкальная темперация, или Точное и подлинное математическое наставление в том, как можно с помощью монохорда хорошо настроить клавир, а особенно органы, позитивы, регали, спинеты и тому подобные [инструменты – В. К.]» [16], изданном в 1691 году, разработал несколько систем темперации, которые обеспечивали потребности сольной и ансамблевой игры с участием клавира и органа. В труде 1698 года «Необходимые замечания и правила генерал-баса» А. Веркмейстер объяснил, как с помощью *General-Baß* клавирistu можно исполнять простой контрапункт в совместном музицировании: «Не следует пытаться сразу играть все голоса [на клавире – В. К.]. Такая затея может закончиться плачевно и разрушить все исполнения. Для лучшего понимания того, как это нужно делать, нужно сначала выписать отдельно основной голос контрапункта – мелодию [солирующего инструмента – В. К.] и его противосложение [сопровождающую партию клавира – В. К.]. Только после этого можно понять, следует ли здесь импровизировать» [17]. Отметим одну общую особенность перечисленных выше трактатов: в них делается акцент на необходимости комплексного развития музыканта-клавириста, включающего в себя изучение композиции, сольного и ансамблевого исполнительства, а также основ педагогической деятельности (отметим, что тенденция внутри своей специальности и стремления к практическому использованию полученных знаний является ведущей в эпоху Возрождения и затрагивает не только область искусства, но и науку). В трактатах отмечается, что для успешного овладения искусством ансамблевой игры необходимо владеть теорией, гармонией, контрапунктом, композицией и импровизацией. Заметим, что для современного концертмейстера XXI века перечисленные положения являются базовыми, в противном случае овладение «профессиональным набором» представляется крайне затруднительным.

К.-Ф.-Э. Баха можно назвать всесторонним исследователем искусства совместного музицирования. В своем двухчастном трактате «*Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*» («Опыт об истинном искусстве игры на клавире»), первая часть которого вышла в 1753 году, а вторая – в 1762 году, [18] он посвятил целую главу изучению тонкостей ансамблевого музицирования. Этот трактат мы можем читать в современном переводе на русский язык, что, безусловно, облегчает современным пианистам, включая концертмейстеров, доступ к его изучению. Однако, сразу отметим, что в своем трактате К.-Ф.-Э. Бах не пользуется термином «*Begleiter*» (нем. – аккомпаниатор), что указывает на неточность перевода. Это обстоятельство дополнительно указывает на имеющиеся до сих пор неточности в понимании значения профессионального содержания дефиниций «концертмейстер» и «аккомпаниатор» [см. подробнее: 19].

Во введении трактата К.-Ф.-Э. Бах рассуждает о той большой роли, которую играет клавирист в процессе совместного исполнительства: «Кто не знает о том, сколько требований предъявляют клавирistu. <...> Клавирист должен уметь сочинять фантазии всевозможных видов, а также экспромтом обработать заданную ему тему по всем правилам гармонии и мелодии. Он должен одинаково легко играть во всех тональностях, моментально и безошибочно транспонировать, читать с листа любое произведение, написанное как для его инструмента, так и для другого. Ему необходимо в совершенстве

владеть знанием генерал-баса. <...> Если бас нецифрованный, или, что нередко бывает, в нем стоят паузы, и основой гармонии, следовательно, является какой-нибудь другой голос, то клавирист, чтобы придать больше стройности ансамблю, должен уметь извлечь генерал-бас из многострочной партитуры. Кто, наконец, в состоянии перечислить все требования, которые предъявляются клавиристу!» [20, с. 55]. Из этой цитаты становится ясно, что трактат с самого начала ориентирован на помощь в работе музыканта-ансамблиста.

К.-Ф.-Э. Бахом зафиксированы основополагающие принципы концертмейстерской деятельности: «Чем меньше исполнителей, тем тоньше должен быть аккомпанемент, поэтому соло или сольная ария лучше всего дают возможность судить о достоинствах аккомпаниатора <...> наибольшее внимание следует обратить на то, чтобы совместными усилиями выявить намерения исполнителя ведущей партии» [20, с. 56], – опять же, констатируем одну из прописных истин современного концертмейстерского исполнительства. Помимо этого, К.-Ф.-Э. Бах отмечает не только исполнительские, но и психологические навыки, которыми должен владеть такой музыкант: «<...> исполнитель, играя совершенно спокойно, выкажет твердость и благородную простоту исполнения, не затмевая блеска солиста <...> в то время, когда главный голос молчит или исполняет простые ноты (*simple Noten*), аккомпаниатор всегда может дать волю сдерживаемому темпераменту, если того требуют обстоятельства и характер произведения <...> только при хорошем сопровождении произведение оживает, при бедном – даже наилучший исполнитель теряет очень много; оно губит всю красоту исполнения» [20, с. 57].

К.-Ф.-Э. Бах утверждает, что искусство совместного исполнительства с участием клавира заключается во взаимопонимании и быстрой реакции на малейшие изменения в исполнительских намерениях партнеров, утверждая, что клавирист, участвующий в ансамбле «должен помнить, что от его самообладания и артистической сосредоточенности зависит не только успешность его выступления, но и успех сопровождаемого им солиста» [цит. по: 21, с. 66]

Большой акцент в своем труде К.-Ф.-Э. Бах делает на «необходимости клавиристу-ансамблисту уметь импровизировать, транспонировать и читать с листа» [цит. по: 22, с. 11]. Немаловажным с точки зрения автора трактата являлся вопрос использования мелизматике в искусстве импровизации. К.-Ф.-Э. Бах утверждает, что «украшения связывают ноты, оживляют их, придают им, где требуется, особую убедительность и значительность, сообщают им приятность и пробуждают к ним особое внимание. Они помогают раскрыть содержание произведения» [цит. по: 23, с. 77]. Украшения по большей части были заимствованы из вокальной музыки, поэтому можно утверждать, что первые принципы «певучего звука», формирующиеся с момента зарождения и развития фортепиано и фортепианного исполнительства в XVIII веке, были заложены более чем веком ранее на этапе развития клавиров и использования их как инструментов ансамблево-импровизационных. В этом контексте важными представляются слова М. С. Друскина: «Инструментальная музыка перенимает от вокальной трактовку орнамента как средства повышения выразительности, как своего рода ораторский прием возбужденной речи» [24, с. 113]. Но исполнение украшений подразумевало наличие вкуса у клавириста, понимание стиля и меры их использования. Именно эти качества вошли в основу профессионального набора современного концертмейстера.

Возвращаясь к трактату К.-Ф.-Э. Баха, заметим, что в главе «О некоторых тонкостях аккомпанемента» автор четко выписывает, что должен уметь клавирист-ансамблист: «<...> хорошо разбираться в произведении и построить свое исполнение в соответствии

с содержанием пьесы, с характером ее звучности, с составом исполнителей, особенно с трактовкой главной партии, с характером инструментов или голосов, с размерами помещения, с составом аудитории и т.д. С величайшей скромностью он старается помочь достигнуть желаемого успеха всем, кому он аккомпанирует, даже в том случае, если по своим артистическим возможностям он их превосходит. <...> Кроме того, он умеет проникнуть в намерения композитора и исполнителей; он старается эти намерения поддерживать и укрепить. Он быстро схватывает все художественные эффекты, как в отношении общих исполнительских задач, так и сопровождения, поскольку этого требует содержание пьесы. Но в то же время эти эффекты он применяет очень бережно, чтобы не помешать намерениям своих партнеров <...> Он не должен переоценивать свою ученость и никогда не забывать, что хороший аккомпанемент оживляет исполнение пьесы и что, наоборот, самый лучший исполнитель невероятно теряет из-за плохого сопровождения, ибо все его художественные намерения совершенно искажаются, а самое главное, что этим он выбивается из артистического состояния, в котором находился. Одним словом, чуткое аккомпанирование требует хорошей музыкальной души, наделенной разумом и доброй волей» [цит. по: 20, с. 70-71]

В этой связи заметим, что в то время имела повсеместное распространение практика, когда клавирист довольно часто не получал достаточного количества репетиций перед концертным выступлением. И еще тогда К.-Ф.-Э. Бах призывал: «Порой необходимо (и ничуть не стыдно) обсудить перед выступлением исполнение пьесы с солистом, предоставив ему право определить характер аккомпанемента. Некоторые солисты склонны слишком ограничивать самостоятельность аккомпаниатора, некоторые же нет. Поэтому надежнее всего использовать такое предварительное обсуждение, поскольку мнения могут быть разными, а решающее слово должно принадлежать исполнителю главной партии <...>» [цит. по: 20, с. 69]. В этом контексте целесообразно вспомнить и о «культе» певца, который сформировался с распространением оперы с XVII века, а в XVIII – начале XIX века превратился в преференциальную культурную доминанту, которая препятствовала осознанию значимости исполнителя клавирной партии в вокально-инструментальном дуэте. Вместе с тем в такой недооценке не последнюю роль играло и определенное несовершенство собственно инструмента и ограниченность его выразительного потенциала.

Невозможно переоценить «Опыт об истинном искусстве игры на клавире». Трактат явился фундаментальной базой не только для развития методической мысли (отметим во многом опиравшихся на него Я. Адлунга [25], Г. Лелейна [26], И.-Ф. Рейхарда [27], Д. Тюрка [28], Й.-А. Хиллера [29], Ч. Берни [30]), но и для выдающихся композиторов-клавиристов, а затем и пианистов. В частности, Й. Гайдн говорил, что труд К.-Ф.-Э. Баха является «школой всех школ» [31, с. 31], а В.-А. Моцарт констатирует: «Он отец – мы дети. Те из нас, кто делает все верно и хорошо, научились этому у него» [цит. по: 32, с. 262]. В этой связи показателен следующий случай. В 1801 году к Л. ван Бетховену пришел на прослушивание К. Черни. После того, как юный Карл исполнил программу, Бетховен сказал его отцу: «Мальчик талантлив, я беру его в ученики и буду с ним заниматься <...> Обязательно достаньте "Versuch..." [*«Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen»* – В. К.] Филиппа Эммануэля Баха, чтобы он мог принести эту книгу уже на следующий урок» [цит. по: 33, с. 2].

Педагогика игры на клавесине 1650 – 1750-х гг. развивала основные традиции органно-клавирного исполнительства барокко, одновременно очерчивая и определенные задачи искусства совместного исполнительства. В этом контексте вспомним трактат И. Маттезона «Совершенный капельмейстер», в котором даже была сделана попытка предложить

методы обучения клавириста-ансамблиста, рассмотрев вопрос осведомленности этого музыканта об инструментах, с которыми играет произведения камерной музыки.

В этот период под влиянием итальянской оперной практики и ее системы подготовки спектаклей к постановкам в Германии и Австрии начинает формироваться национальная культура *maestro al cembalo*. И если на начальном этапе эти обязанности выполняли итальянские мастера, то к началу XVII века в этих странах стал формироваться свой корпус таких музыкантов. До наших дней сохранились всего несколько их имен.

Фридрих Вильгельм Цахау (1663-1712) – немецкий композитор и *maestro al cembalo*; среди его учеников – Г.-Ф. Гендель.

Иоганн Агрелл (1701-1765) – шведский и немецкий скрипач, пианист, дирижер, композитор, *maestro al cembalo*. С 1723 по 1746 гг. был кррепетитором хоровой капеллы Касселя.

В связи с серьезными изменениями в первой половине XVIII века в европейской политике, а следственно, и в мышлении, произошли и глобальные трансформации в музыкальном искусстве. Прежде всего, в исполнительстве это сказалось на постепенном отказе от практики *basso continuo*, *General-Baß* и *basso numerato*, когда партия клавира стала выписываться значительно более детально, а иногда и вовсе предполагала точное исполнение без импровизации. Первые такие изменения произошли в эпоху позднего барокко и связаны с именами Г.-Ф. Генделя и И.-С. Баха. В интерпретации их творчества клавиристу-ансамблисту не было необходимости проявлять себя как яркому импровизатору. Правда, данное положение вполне компенсируется тем, что И.-С. Бах возвел клавир (ввиду его преимуществ перед другими инструментами: возможность многоголосного музицирования, достаточно большой для своего времени диапазон и т.д.) в ведущий ранг, а следовательно, и фигуру клавириста в ансамблевом совместном исполнительском процессе.

Проследив процесс формирования начального этапа немецко-австрийской концертмейстерской школы, сформулируем выводы. Данная школа, в сравнении с другими национальными европейскими концертмейстерскими школами, прошла наиболее длинный путь своего становления и развития. В ее основе лежат эволюционные культурно-исторические процессы, связанные с трансформациями музыкальной эстетики от Средневековья к Возрождению и активным внедрением в музыкальную практику сопровождения *ad libitum*. Его особенности заключались в том, что каждый исполнитель мог самостоятельно выбирать тип импровизации, однако, степень ее свободы зависела от выбора инструмента и его выразительных возможностей, а также от типа импровизации. Т. е. свобода была, но ее степень всегда согласовывалась с предметом и объектом импровизации.

Вступивший в свои права в XVI–XVII вв. в Германии и Австрии *General-Baß* предписывал для музыкантов-клавиристов, участвующих в совместном исполнительстве, соблюдение определенных правил – как в теоретическом ракурсе (игра верного голосоведения, гармонического единства на основе законов контрапункта и проч.), так в исполнительском. Именно в этот период формируются основные представления о задачах будущей концертмейстерской специальности, которые фиксируются выдающимися композиторами-клавиристами, в многочисленных трактатах. Особая заслуга в этом принадлежит К.-Ф.-Э. Баху, открывшему новую страницу не только в приемах сольной игры, но и совместного исполнительства.

Библиография

1. Сапонов М. А. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке Средних веков и Возрождения. - М.: Музыка, 1982. - 77 с.
2. Бэлза И. Ф. Исторические судьбы романтизма и музыка: очерки. - М.: Музыка, 1985. - 200 с.
3. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения: хрестоматия / сост. текстов и общ. вст. ст. В. П. Шестакова. - М.: Музыка, 1966. - 574 с.
4. Городской архив г. Мюнхена. Ф. 663, ед. хр. 42, с. 8.
5. Городской архив г. Гейдельберга. Ф. 440, ед. хр. 26, с. 54.
6. Reese G. Music in the Renaissance. - N. Y.: W.W. Norton & Co., 1954. - P. 66.
7. Paumann K. Fundamentum-organisandi [Электронный ресурс]. URL: <https://www.medieval.org/emfaq/cds/nxs53466.htm> (дата обращения: 16.02.2025).
8. Schljck A. Spiegel der Orgelmacher und Organisten [Электронный ресурс]. URL: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/ec/IMSLP499591-PMLP75738-schlick_tabaturen_etlicher_lobgesang_456295895.pdf (дата обращения: 01.01.2025).
9. Калицкий В.В. Режиссёрские функции в творчестве пианиста-концертмейстера // Культура и искусство. 2018. № 5. С.79-86. DOI: 10.7256/2454-0625.2018.5.25869 URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25869
10. Бояркина А. В. Basso continuo, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов // Материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций. - СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2013. - С. 11-18.
11. Orgel oder Instrument Tabulatur [Электронный ресурс]. URL: https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/46/IMSLP926151-PMLP605006-Ammerbach_E_N-Organ-Tabulatur_1571.pdf (дата обращения: 04.01.2025).
12. Praetorius M. Syntagmamusicum [Электронный ресурс]. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9f/IMSLP68460-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB1.pdf> (дата обращения: 01.03.2025).
13. Praetorius M. Syntagmamusicum [Электронный ресурс]. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP68476-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB2.pdf> (дата обращения: 11.01.2025).
14. Praetorius M. Syntagmamusicum [Электронный ресурс]. URL: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/91/IMSLP68477-PMLP138176-PraetoriusSyntagmaMusicumB3.pdf> (дата обращения: 26.01.2025).
15. Сидельников Л. С. Симфоническое исполнительство: эстетика и теория: истор. очерк. - М.: Сов. композитор, 1991. - 284 с.
16. Werckmeister A. Musicalische Temperatur, oder deutlicher und warer Mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgel-Wercke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wol temperirt stimmen könne [Электронный ресурс]. URL: <http://reader.digitale-sammlungen.de/resolve/display/bsb10527823.html> (дата обращения: 16.02.2025).
17. Werckmeister A. Die nothwendigsten Anmerckungen und Regeln des General-Bass [Электронный ресурс]. URL: <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/cd/IMSLP75104-PMLP150688-WerckmeisterAnmerckungenUndRegelnBausuContinuus.pdf> (дата обращения: 01.03.2025).
18. Bach C.-Ph.-E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_des_Clavier_zu_spielen_1753.pdf (дата обращения: 01.03.2025).
19. Калицкий В. В. Функциональная дифференциация профессий "концертмейстер" и "аккомпаниатор" // "Обсерватория культуры". 2016, т. 13, № 4. - С. 480-484.

20. Бах К.-Ф.-Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753-1762) // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. - М.: Классика - XXI, 2013. - С. 41-57.
21. Крючков Н. А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения. - Л.: Музгиз, 1961. - 72 с.
22. Torchi L. L'accompagnamento degli instrumenti nei melodrama Italiani nella prima meta del seicento. Rivista Musicale Italiana. - Turin: FrateUiBoccaEditori, 1894. - Vol. I. - 278 p.
23. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта / пер. с нем. А. Гальперина; под ред. Л. Баренбойма, Л. Гаккеля. - М.: Музыка, 1972. - 373 с.
24. Друскин М. С. Собрание сочинений: в 7-ми т. / ред. кол.: И. В. Розанов и др.; ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. - СПб.: Композитор, 2007. - Т. 1. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI-XVIII веков. - 752 с.
25. Adlung J. Musikalisches Siebengestirn [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/6/65/IMSLP59566-PMLP122122-Bach,_C.P.E.,_Versuch_%C3%BCber_die_wahre_Art_das_Klavier_zu_spielen_1753.pdf (дата обращения: 01.01.2025).
26. Лелейн Г. С. Клавикордная школа, или краткое и основательное показание к согласию и мелодии практическими примерами изъясненное, сочиненное господином Г. С. Лелейным, с немецкого на российский язык переведенное Императорского Московского Университета студентом Федором Габлитцем. Печатано при Императорском Московском Университете, на иждивении книгосодержателя Христиана Лудвига Вевера, 1773. - М.: Моск. Университет, 1773. - 258 с.
27. Reichardt J.-F. Briefe eines aufmerksamen Reisenden die Musik betreffend [Электронный ресурс]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/3/30/IMSLP72239-PMLP144789-ReichardtBriefeEinesAufmerksamenReisendenDieMusikBetreffendB11774.pdf> (книга первая); <https://imslp.nl/imglnks/usimg/3/33/IMSLP72240-PMLP144789-ReichardtBriefeEinesAufmerksamenReisendenDieMusikBetreffendB21776.pdf> (книга вторая) (дата обращения: 01.03.2025).
28. Türk D. Klavierschule [Электронный ресурс]. URL: <http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/1d/IMSLP273876-PMLP144200-klavierschuleode00trkd.pdf> (дата обращения: 10.03.2025).
29. Hiller J.-A. Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange [Электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP511177-PMLP828310-hiller_musikalisch-richtigen_Gesange.pdf (дата обращения: 16.02.2025).
30. Burney Ch. A General History of Music [Электронный ресурс]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/5/55/IMSLP72267-PMLP144843-Burney.pdf> (дата обращения: 20.12.2024).
31. Бах К.-Ф.-Э. Опыт об истинном искусстве игры на клавире (Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen, 1753-1762) // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. - М.: Классика - XXI, 2013. - 418 с.
32. Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. - СПб.: Лань, 2001. - С. 262.
33. Mitchell W. J. Introduction B: C.P.E. Bach. An essay on the true art of playing keyboard instruments. - New York: W. W. Norton, 1949. - P. 2.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор отразил в заголовке («Особенности клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß* в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы»), является совокупность характерных особенностей клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*, отражающая (объект исследования) исторический процесс становления немецко-австрийской концертмейстерской школы.

Эмпирическим материалом исследования послужили архивные источники и старинные труды немецко-австрийских музыкантов (К. Пауман, А. Шлик, М. Преториус, А. Веркмейстер, К.-Ф.-Э. Бах), раскрывающие объект исследования, но до последнего времени не переведенные на русский язык.

Анализ эмпирического материала позволил автору проследить процесс формирования начального этапа немецко-австрийской концертмейстерской школы и сформулировать ряд выводов: автор обнаруживает, что 1) немецко-австрийская концертмейстерская школа, «в сравнении с другими национальными европейскими концертмейстерскими школами, прошла наиболее длинный путь своего становления и развития»; 2) «эволюционные культурно-исторические процессы, связанные с трансформациями музыкальной эстетики от Средневековья к Возрождению и активным внедрением в музыкальную практику сопровождения *ad libitum*» лежат основе развития немецко-австрийской концертмейстерской школы; 3) особенностью немецко-австрийской концертмейстерской школы является самостоятельность клавириста в выборе типа импровизации, и ее обусловленность выразительными возможностями инструмента и содержанием музыкального произведения («свобода была, но ее степень всегда согласовывалась с предметом и объектом импровизации»).

Появление в XVI–XVII вв. в Германии и Австрии, как отмечает автор, закрепляется *General-Baß*, диктующий клавиристам, участвующим в ансамблевом исполнении, строгие теоретические правила. «Именно в этот период, — как вполне обосновано заключает автор, — формируются основные представления о задачах будущей концертмейстерской специальности, которые фиксируются выдающимися композиторами-клавиристами, в многочисленных трактатах. Особая заслуга в этом принадлежит К.-Ф.-Э. Баху, открывшему новую страницу не только в приемах сольной игры, но и совместного исполнительства».

Таким образом, предмет исследования автором раскрыт на высоком теоретическом уровне. Итоговые выводы хорошо аргументированы. Статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования, несмотря на отсутствие в тексте её формально-методической разработки, опирается на хорошо зарекомендовавшие себя в историческом искусствоведении принципы объективности, а также сравнительно-историческую и текстологическую методику анализа эпистолярных источников для восстановления причинно-следственной логики становления немецко-австрийской концертмейстерской школы.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что вводимые им в теоретический оборот архивные материалы, как и анализируемые слабо известные российским коллегам труды европейских музыкальных теоретиков XVI–XVII вв., позволяют более детально рассмотреть совокупность характерных особенностей клавирного сопровождения *ad libitum* и *General-Baß*, отражающие исторический процесс становления немецко-австрийской концертмейстерской школы.

Научная новизна исследования, выраженная как во введении в теоретический оборот архивных источников, так и в авторской аргументации итоговых выводов, заслуживает

теоретического внимания.

Стиль текста выдержан научный, отдельные авторские термины («сутовых положениях» — в значении положений о сущности) не выходят за рамки русского словообразования и понятны российским теоретикам.

Структура статьи соответствует логике изложения научного поиска.

Библиография, учитывая опору автора на анализ текстового эмпирического материала, достаточно полно раскрывает проблемное поле исследования, хотя автор и упускает возможность поместить результаты своего исследования в более широкое поле актуальных теоретических дискуссий (нет научной литературы по теме за последние 3-5 лет).

Апелляция к оппонентам корректна и достаточна. Автор избегает теоретических дискуссий, но вполне аргументированно отстаивает свою позицию.

Статья представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.