

На правах рукописи

УДК 78.07

Юдин Александр Наумович

**ИСТОРИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО
ИСКУССТВА В РОССИИ**

Специальность 5.10.3. Виды искусства
(музыкальное искусство) (искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание
ученой степени доктора искусствоведения

Санкт-Петербург

2024

Работа выполнена на кафедре музыкального воспитания и образования федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Научный консультант:

Гуревич Владимир Абрамович – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Бородин Борис Борисович – доктор искусствоведения, профессор, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского»

Курленя Константин Михайлович – доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки».

Лаврова Светлана Витальевна – доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального искусства, проректор по научной работе и развитию федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой»

Ведущая организация: федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки»

Защита состоится 24 июня 2024 года в 13.30 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 33.2.018.07, созданного на базе федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена» по адресу: 199155, г. Санкт-Петербург, пер. Каховского, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в фундаментальной библиотеке Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (191186, г. Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48, корп. 5) и на сайте университета по адресу: http://disser.herzen.spb.ru/Preview/Karta/karta_000001002.html

Автореферат разослан « _____ » _____ г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

Верба Наталья Ивановна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования: Концертмейстерское искусство – одна из самых востребованных сфер исполнительской деятельности. Тем не менее, в течение почти всей истории существования подобной формы работы музыканта внимание профессионалов привлекал только практический аспект ее бытования. В то же время нельзя забывать, что к настоящему времени история искусства аккомпанемента в России насчитывает, по меньшей мере, более двух с половиной столетий, вбирая в себя различные фазы своего становления и эволюции. Столь длительный период рано или поздно должен был привести к необходимости теоретического осмысления пройденного пути, выделения в нем основных тенденций и направлений. В результате возникла новая научная область исследований, представляющая собой одно из ответвлений отечественной исполнительской истории. Важность такого исследовательского направления определяется не только задачами теоретического значения, но и возрастающим интересом музыкантов-практиков. До сих пор в профессиональной среде отсутствует четкое понимание периодизации искусства аккомпанемента, четкое понимание его разновидностей. Многие имена выдающихся концертмейстеров прошлого остаются неизвестными даже среди узкого круга специалистов. Все это говорит о необходимости появления новых работ в этом направлении.

История развития концертмейстерского искусства нуждается в широком теоретическом осмыслении, с позиции его изучения как самостоятельного исполнительского феномена, не ограниченного рамками фортепиано. Адекватное отражение многочисленных аспектов данной темы – проблема, решению коей посвящено данное исследование. На протяжении нескольких столетий концертмейстерское дело развивалось в разных направлениях, с одной стороны все более оформляясь в качестве особой, обладающей своей спецификой формой профессиональной работы музыканта, с другой – постоянно расширяя диапазон своего практического применения. Подобно тому, как, после первых полутора столетий развития истории концертмейстерского искусства в России, постепенно становится очевидной необходимость специального обучения данному виду исполнительской работы, на современном этапе естественной представляется кристаллизация процесса, связанного с определением и анализом основных исторических периодов и форм его эволюции. Накопившийся материал диктует необходимость появления новой области теории и истории исполнительства, формирующей актуальное направление в музыкальной науке. Формирование этой научной области – еще одна узловая проблема предлагаемого труда.

Представляется необходимым также постепенное внедрение в учебные планы музыкальных вузов нового лекционно-практического курса «История и теория концертмейстерского искусства», важнейшая часть которого должна быть непосредственно связана с вопросами развития и эволюции аккомпанемента в

России¹. Такой курс нуждается в научно разработанных учебных материалах, которым служат новые работы в указанной сфере научного исследования.

Степень разработанности темы исследования:

Вплоть до XXI века вопросы исторического анализа концертмейстерского искусства не привлекали внимания исследователей. С начала нынешнего столетия интерес к этой теме возник, развиваясь сразу в нескольких направлениях. В 2003 году появилась кандидатская диссертация В. Л. Бабюк «Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: Фортепианно-вокальный аспект»², в которой вопросы развития отечественной традиции фортепианного аккомпанемента рассматриваются с точки зрения эволюции вокального исполнительства. В 2010 году автором настоящего труда была защищена кандидатская диссертация «Концертмейстерская практика русских композиторов XIX–начала XX века»³, в которой впервые был предложен взгляд на историю русской музыки и ее творцов с точки зрения искусства аккомпанемента. В дальнейшем был опубликован целый ряд статей того же автора, продолжающих выбранное исследовательское направление, расширяя и углубляя его тематику. В последние годы была издана монография В. В. Калицкого «Проблемы концертмейстерского искусства»⁴, дающая объемное представление о данной исполнительской сфере. Кроме указанных работ появились исследования, отражающие вопросы партнерского взаимодействия в сотворчестве пианиста и солиста. Здесь можно отметить работу Е. А. Островской «Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства»⁵. Все это говорит о возрастающем интересе современного поколения ученых, как к теоретическим, так и к практическим вопросам концертмейстерского искусства.

Также несомненную ценность представляют появляющиеся в начале XXI столетия сборники воспоминаний о выдающихся педагогах прошлого. В частности, в Петербурге была издана книга «Софье Борисовне Вакман – с любовью: статьи, воспоминания, документы»⁶, содержащая рассказы бывших студентов о своем учителе. В недавнее время появилось издание, выпущенное Санкт-Петербур-

¹ В частности, подобный курс уже существует в Институте музыки, театра и хореографии РГПУ им. А. И. Герцена.

² *Бабюк В. Л.* Становление концертмейстерской деятельности в России XVIII–XX веков: (фортепианно-вокальный аспект): диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Магнитогорск, 2003. 183 с.

³ *Юдин А. Н.* Концертмейстерская практика русских композиторов XIX–начала XX вв.: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург: РГПУ им. А.И. Герцена, 2010. 169 с.

⁴ *Калицкий В. В.* Проблемы концертмейстерского искусства. М.: ИНФРА-М, 2019. 356 с.

⁵ *Островская Е. А.* Психологические аспекты деятельности концертмейстера в музыкально-образовательной сфере инструментального исполнительства: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тамбов, 2006. 233 с.

⁶ *Софье Борисовне Вакман – с любовью. Статьи, воспоминания, документы /* Ред.-сост.: Г. А. Серова. Санкт-Петербург: СПбГК., 2012. 246 с.

бургской консерваторией, посвященное кафедре концертмейстерского мастерства⁷. Большое значение для истории исполнительского искусства имеет вышедшее в 2019 году двухтомное издание «Концертмейстеры Московской консерватории», подготовленное В. Н. Никитиной⁸. Содержащиеся в ней воспоминания и биографический словарь, представленный вторым томом объемной публикации, не только обогатили музыкальную науку, но и привлекли дополнительное внимание к профессии. Безусловный интерес представляет иллюстрированное издание «Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 1946–2011»⁹, отдельный раздел которой посвящен кафедре концертмейстерского мастерства вуза. К этому же ряду публикаций необходимо отнести статьи В. А. Таганцевой «Время. Профессия. Люди: (о концертмейстерах Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова)»¹⁰, Т. С. Сергеевой «А. Е. Миркина – музыкант, педагог, человек»¹¹. Появление подобных изданий – явный симптом возросшего интереса к обсуждаемой исполнительской сфере.

Несколько особняком стоят работы педагогической направленности, связанные с теми или иными аспектами обучения искусству аккомпанемента. Они связаны с фортепианным сопровождением, что объясняется, прежде всего, тем, что в профессиональных учебных заведениях дисциплина «концертмейстерский класс» присутствует только в программах студентов-пианистов. К числу таких работ, например, относится учебно-методическое пособие Е. Л. Веселовой «Развитие концертмейстерского мастерства в процессе подготовки пианистов»¹². Интересна по своей тематике диссертация Н. А. Равчевой «Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях»¹³, в которой был рассмотрен вопрос о раннем развитии навыков

⁷ Искусство концертмейстера: традиции и современность. / Сост.: Е. А. Спист. Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2022. 212 с.

⁸ Концертмейстеры Московской консерватории. Т. 1. Размышления о профессии. Воспоминания. Фотодокументы / Сост.: В. Н. Никитина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 408 с.

Концертмейстеры Московской консерватории. Т. 2. Биографический энциклопедический словарь / Сост.: В. Н. Никитина. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 384 с.

⁹ Нижегородская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки, 1946–2011. Нижний Новгород: Деком, 2013. 208 с.

¹⁰ Таганцева В. А. Время. Профессия. Люди: (о концертмейстерах Казанской Государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова) // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: история и современность. Казань: КГК, 2016. Вып. 8. С. 352–360.

¹¹ Сергеева Т. С. А. Е. Миркина – музыкант, педагог, человек // Концертмейстерское искусство: теория, история, практика. Казань: КГК, 2011. С. 9–14.

¹² Веселова Е. Л. Развитие концертмейстерского мастерства в процессе подготовки пианистов: учебно-методическое пособие. Ялта: РИО ГПА КФУ, 2019. 120 с.

¹³ Равчева Н. А. Искусство аккомпанемента: инновационные методы обучения в современных детских музыкальных учреждениях: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук. СПб., 2014. 22 с.

музыкального сопровождения, сделаны выводы о необходимости подобных занятий в рамках начального образовательного звена¹⁴.

Несмотря на то, что указанная область исполнительства в последние десятилетия попала в орбиту постоянного внимания исследователей, все еще не появилось труда, дающего объемную картину исторического развития искусства аккомпанемента в России. Существующие работы представляют либо тот или иной аспект развития концертмейстерского искусства (например, вокальный) или ограничивают спектр своих научных интересов одним музыкальным инструментом (например, фортепиано). Кроме того, необходимо появление труда, ориентированного именно на отечественную исполнительскую традицию. Также на данном этапе исследовательского развития концертмейстерского искусства важным элементом представляется освещение процессов зарождения и функционирования соответствующих кафедр в российских консерваториях.

Объем фактического материала по выбранной исследователем теме диктовал необходимость отбора персоналий, включенных в настоящую работу. Критерием этого служила не только степень «вовлеченности» того или иного музыканта в профессию, но и то, насколько детали их творческого пути становились отражением основных эволюционных тенденций концертмейстерской истории. Например, неоспоримой является художественная ценность таких художественных явлений, как концертмейстерская практика Прокофьева, Шостаковича, Кабалевского и многих других творцов русской музыки, но автор сознательно не посвящает им отдельных разделов, так как не ставит своей задачей написать историю композиторского аккомпанемента¹⁵, являющегося лишь частью общего процесса развития концертмейстерского искусства в нашей стране.

Объект исследования: искусство концертмейстера.

Предмет исследования: история отечественного концертмейстерского искусства в процессе его онтологической и гносеологической эволюции.

¹⁴ Также необходимо отметить некоторые работы западных исследователей, непосредственно связанные с анализируемой исполнительской сферой: *Günther M.* Liedbegleitung und Künstlerische Identität. Zur Zusammenarbeit Clara Schumanns mit Julius Stockhausen // *Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven*. Detmold. B. 2. 2020. S. 64 – 84, *Schering A.* Zur Geschichte des begleiteten Sologesangs im 16 // *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft*, Nr. XIII, 1912. S. 190 – 196, *Olshausen U.* Das lautenbegleitete Sololied in England um 1600: Mit einem Register der unveröffentlichten Lieder. Frankfurt am Main: Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1963. 370 s., *Steinbeck W.* Das Prinzip der Liedbegleitung bei Schubert // *Mf*. Nr. 42, 1989. С. 206-221, *Hering H.* Die Klavierpart in Lied des 19 Jh // *Melos (NZfM)*. Nr. 4. 1978. S. 95-101, *Fischer-Diskau D.* Töne sprechen, Worte klingen: Zur Geschichte und Interpretation des Gesangs. Stuttgart/Munich: Deutsche Verlags-Anstalt, 1985. 500 s., *Lindo A.* The art of accompanying. New-York: G. Schirmer, Inc., 1916. 126 p., *Bos C.* The well-tempered accompanist. Bryn Mawr: T. Presser Company, 1949. 162 p., *Cramer P.* Technique of accompaniment. London: Dobson, 1970. 108 p., *Adler K.* The art of accompanying and coaching. New York: Da Capo Press, 1971. 260 p.

¹⁵ Несмотря на проводимую в дальнейшем тексте четкую теоретическую смысловую границу между понятиями «концертмейстер» и «аккомпаниатор», автор считает возможным употреблять их в качестве синонимов, что и наблюдается на практике в отечественном исполнительском искусстве.

Проблема исследования состоит в существующем противоречии между наличием более чем двухвековой эволюции существования указанной исполнительской сферы и отсутствием аналитического исследования, основанного на историко-теоретическом фундаменте и призванного осмыслить возникавшие в разные периоды направления и тенденции.

Таким образом, **цель** своей работы автор видит в создании целостной картины формирования и развития русской концертмейстерской школы.

В соответствии с целью представляется необходимым решение следующих **задач**:

- на основе существующих свидетельств комплексно рассмотреть процесс эволюции искусства аккомпанемента в России, приведший к созданию отечественной концертмейстерской школы;
- представить и обосновать периодизацию истории концертмейстерского искусства в России;
- объяснить и ввести в научный оборот новые термины и понятия («концертмейстерский комплекс», «три столпа концертмейстерского искусства»), призванные теоретически обобщить процесс развития отечественного концертмейстерского искусства;
- рассмотреть данную исполнительскую сферу в контексте истории культуры и философии;
- охарактеризовать процесс зарождения концертмейстерского искусства в России в конце XVIII века;
- выявить специфику его бытования в XIX столетии:
 - в концертмейстерской практике русских композиторов,
 - в органном аккомпанементе,
 - в творческой деятельности пианистов, выступавших в качестве аккомпаниаторов;
- определить истоки концертмейстерской традиции в эстрадно-романсовом исполнительстве;
- проанализировать процесс постепенной профессионализации концертмейстерского искусства в конце позапрошлого столетия;
- рассмотреть пути эволюции концертмейстерского искусства в России XX века;
- охарактеризовать следующие творческие сферы применения данной области исполнительства в прошлом столетии:
 - дирижерскую,
 - хоровую,
 - эстрадно-романсовую;
- представить творческие портреты композиторов и пианистов-концертмейстеров XX века;
- определить отличительные черты профессиональной работы пианиста в немом кино;
- проанализировать процесс формирования специализированных кафедр творческих вузов:

- Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
- Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского,
- Российская академия музыки (РАМ) им. Гнесиных,
- Нижегородская (Горьковская) государственная консерватория им. М. И. Глинки,
- Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова,
- Академия русского балета (АРБ) им. А. Я. Вагановой.

Теоретико-методологические основы диссертации. В диссертации используется категориальный аппарат, сформировавшийся в современном музыковедении. В то же время изучение рассматриваемого исполнительского феномена (концертмейстерское искусство) в широком историческом и культурном контексте обуславливает необходимость обращения к терминологическому инструментарию смежных исполнительских сфер, а также понятиям, сложившимся в общегуманитарных дисциплинах (прежде всего в области философии и психологии). Теоретическим фундаментом диссертации выступают положения и принципы, сформировавшиеся в сферах исторического исследования, музыкально-критического анализа, психологии сотворчества. Методологически опорными служат положения герменевтического, компаративистского, семиотического, системного и структурного генезиса, позволяющие с разных сторон проанализировать весь комплекс рассматриваемых проблем.

Разработка и изучение темы потребовали комплексного подхода. Этот подход включает в себя разноплановые аналитические методы, относящиеся к разным онтологическим и гносеологическим сферам познания эволюционного процесса. Диалектически сочетаются исторический, сравнительный, аналитический, эмпирически-индуктивный методы, вкуче с традиционными методами искусствоведческого характера, такими как критический и эстетический. Необходимость целостного подхода к изучаемому явлению объясняется самой тематикой исследования, в ходе которого рассматриваются различные типы функционирования концертмейстерского искусства, предполагающие, в том числе, разнообразие музыкального инструментария. Все указанные методы направлены на выявление особенностей процесса эволюции данной исполнительской сферы, черт ее своеобразия.

Материалом исследования послужили:

– исторические первоисточники, представленные исследованиями музыкантов, концертмейстерская практика которых рассматривается в диссертации. Среди них литературное наследие А. Г. Рубинштейна, Н. К. Метнера, А. Т. Гречанинова, С. В. Рахманинова, А. Б. Гольденвейзера, публикации арфистов В. Г. Дуловой, К. А. Эрдели, дирижеров Б. Э. Хайкина, А. М. Пазовского, А. В. Гаука, пианистов С. Т. Рихтера, М. В. Юдиной, С. М. Кагана, Г. А. Безуглой и многих других.

– архивные источники, хранящиеся в Российской национальной библиотеке (отдел рукописей), Центральном государственном архиве литературы и искусства, Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга, а также архивы учебных заведений России: Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова и Российской академии музыки имени Гнесиных (Москва);

– труды музыковедов, посвященные истории русской музыки (Б. Е. Доброхотов, Н. А. Огаркова, А. Л. Порфирьева, Л. И. Ройзман, Ж. В. Князева, Н. М. Рас-топчина);

– переписка и эпистолярное наследие деятелей культуры и искусства (И. Е. Репин, В. В. Стасов, М. М. Ипполитов-Иванов, В. М. Зарудная и др.);

– воспоминания современников, в том числе солистов, оставивших свидетельства своего сотрудничества с концертмейстерами (В. Н. Головнина, Ц. А. Кюи, Ф. Балатари, Ю. Ф. Абаза-Штубе, Л. М. Левинсон, М. С. Лебензон, Ю. С. Морфесси, З. А. Долуханова, Н. А. Обухова, К. Г. Держинская и др.);

– педагогические и исторические труды сотрудников концертмейстерских кафедр российских консерваторий (К. Л. Виноградов, В. В. Подольская, Е. Б. Брюхачева, Г. С. Домбаев, Е. В. Болотнова, В. А. Таганцева, Е. Е. Стриковская и др.);

– исследования в области философии и психологии сотворчества В. Ф. Одоевского, А. Н. Лук, Э. Эннекена, Н. Б. Нечаевой, А. П. Ноздриной;

– опубликованные в периодических изданиях статьи, непосредственно связанные с темой исследования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Отечественное концертмейстерское искусство представляет собой специфическую самостоятельную область исполнительства, обладающую своими уникальными задачами и принципами.

2. На данном этапе развития музыкальной науки является необходимым появление новой отрасли исследований, посвященной изучению истории и эволюции указанной сферы исполнительской деятельности.

3. Для достижения многоаспектного, широкого анализа концертмейстерского искусства необходимо рассматривать его с точки зрения различных видов бытования, помещая в общем контексте общегуманитарных дисциплин.

4. Процесс осмысления истории искусства музыкального сопровождения нуждается, как в прояснении существующих теоретических понятий, так и в появлении новой терминологии, возникшей в ходе развития данного вида исполнительской работы.

5. Весь ход концертмейстерской истории представляет собой объемный, многоплановый и разноуровневый, но единый процесс, направленный на выделение указанной сферы исполнительства в отдельную область творческой работы музыканта, выявление ее значимости.

6. История отечественного концертмейстерского искусства непосредственно связана с художественной практикой выдающихся русских композиторов.

7. Сформировавшись под определенным влиянием европейских исполнительских школ, русская ансамблевая культура с конца XIX века стала оказывать все возрастающее обратное воздействие на мировой исполнительский процесс.

8. Итогом более чем двухсотлетней эволюции явилось формирование современной отечественной концертмейстерской школы, получившей широкое международное признание и во многом определяющей ныне мировой уровень концертмейстерской профессии.

Научная новизна исследования заключается в том, что:

- диссертация является первым в музыковедении системным исследованием отечественного концертмейстерского искусства в его различных видах, формах и жанрах;

- впервые предложен взгляд на историю русской музыки с «концертмейстерской» точки зрения;

- рассмотрены четыре этапа формирования указанной области исполнительства, предложена его периодизация;

- введены в научный обиход новые термины (прежде всего, понятие «концертмейстерского комплекса» и трех «столпов», стоящих в его основе);

- проанализирован процесс возникновения и развития профильных кафедр в российских музыкальных вузах;

- впервые рассмотрен аккомпанемент в эстрадно-романсовом жанре как специфическая сфера исполнительского искусства;

- предложен целый корпус ранее неизвестных или малоизвестных сведений о концертмейстерской практике ведущих отечественных музыкантов (А. Г. Рубинштейн, С. В. Рахманинов, Н. К. Метнер, А. Б. Гольденвейзер, Ф. М. Blumenфельд, А. Т. Гречанинов, Г. В. Свиридов и др.);

- сформулированы основные элементы национальной концертмейстерской школы.

Теоретическая значимость работы: Проведенное исследование создает основу для понимания феномена «концертмейстерское искусство» в историческом контексте, что определяется потребностью современной музыкальной науки на данном этапе развития. Междисциплинарный подход, связанный с привлечением различных областей гуманитарного знания (философии и психологии), служит основой для включения данной исполнительской области в широкий контекст истории культуры. Предложенная соискателем новая терминология и уточнение смысловых границ уже существующих понятий в рассматриваемой исполнительской сфере создают предпосылки для дальнейших теоретических исследований в этом направлении. Синхронистический и диахронический подход предоставляют возможности для перспективного расширения идейно-смысловой базы научного анализа концертмейстерского искусства как целостного явления мировой музыкальной культуры.

Практическая значимость работы: Создание комплексной, многоуровневой картины, отражающей историю и эволюцию концертмейстерского искусства должно составить основу для лекционных (лекционно-практических) занятий со студентами различных направлений в области музыкального искусства. Кроме

того, весь материал диссертации может быть использован в качестве источника дополнительной информации в курсе «История русской музыки». Также содержащиеся в работе сведения и их анализ с необходимостью будут способствовать расширению общей и профессиональной эрудиции музыкантов, включению в концертмейстерский репертуар новых и незаслуженно забытых сочинений отечественных авторов.

Достоверность исследования обусловлена опорой на основные апробированные методы изучения, имеющиеся в распоряжении музыкальной науки, и подтверждается широким сводом использованных источников и материалов. Гарантией достоверности является фундаментальность методологических принципов исследования, объем и масштаб проанализированного материала, доказательность привлеченных и обнародованных автором документальных свидетельств и архивных данных.

Апробация основных положений исследования осуществлялась на кафедре музыкального воспитания и образования РГПУ им. А. И. Герцена; на международных форумах, научно-практических конференциях и научных чтениях: «Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен» (Санкт-Петербург, 2020, 2021), «Музыкальная культура глазами молодых ученых» (Санкт-Петербург, 2013–2021), «Источниковедение в системе гуманитарного образования» (2018, 2019), «Актуальные проблемы преподавания музыкально-теоретических дисциплин в ДМШ / ДШИ: Вопросы теории, методики, практики» (2023), международном симпозиуме «Наследие С. В. Рахманинова в культурном универсуме» (2013). Основные результаты исследования отражены в 25 публикациях, в том числе 1 монографии, 2 учебных пособиях и 16 статьях в журналах, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, четырех глав, подразделяемых на параграфы, списка источников и приложения. Объем диссертации (без учета приложения) – 390 с.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность темы, анализируется степень ее изученности, формулируются цель, задачи, объект, проблема, предмет исследования, обозначаются выносимые на защиту положения, раскрываются научная, теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава **«Теоретико-методологические основания концертмейстерского искусства в России»** содержит два параграфа. *Первый параграф (1. 1) «Онтология и гносеология концертмейстерского дела. Теоретический аспект»* посвящен общей характеристике феномена «концертмейстерское искусство» в историческом аспекте своего развития. При этом важно отметить, что указанная творческая сфера в России нуждается в многоплановом теоретическом освещении с четко обозначенных методологических позиций, которое должно быть направлено на широкое, не ограниченное лишь фортепиано, понимание данной исполнительской области, рассматриваемой с точки зрения общих историко-

культурных процессов, происходивших в нашем отечестве. В этой связи требуется, как прояснение значений уже существующей, устоявшейся терминологии (прежде всего, смыслового разграничения таких понятий, как «концертмейстер» и «аккомпаниатор»), так и установления новых определений, призванных систематизировать и обобщить теоретические и практические аспекты концертмейстерской работы. Важнейшей задачей в этом отношении представляется рассмотрение всего накопленного фактологического материала с точки зрения основных тенденций, происходивших в указанной сфере работы музыканта.

Необходимым, в этой связи, является введение в научный оборот понятия «концертмейстерский комплекс», включающее в себя все грани профессиональной деятельности музыканта, работающего с солистом (солистами). Его смысловое наполнение меняется в зависимости от рассматриваемого исторического периода, но основу образуют важнейшие составляющие концертмейстерского искусства. Речь идет об исполнительской, педагогической, психологической, драматургической, режиссерской и иных функциях, входящих в «компетенцию» музыканта, работающего с солистом. Его многосоставность и «подвижность» требует рассмотрения данного понятия с различных точек зрения: историко-культурной, философской, а также уточнения роли всех составляющих концертмейстерского комплекса в истории педагогики.

С течением времени менялась терминология, менялись условия бытования, менялся инструментарий в искусстве музыкального сопровождения. Соответственно этому происходили изменения и внутри выдвинутого нами понятия «концертмейстерский комплекс». В работе на практическом материале рассматривается то, как трансформировались его составляющие на протяжении двух с половиной столетий. Временем возникновения профессионального обучения концертмейстерскому искусству в России следует считать 30-е годы XX столетия.

Для более детального исследования предлагается разделить, входящие в комплекс составные части на основные (базовые) и дополнительные (подвижные), степень присутствия которых определяется, прежде всего историческим периодом, а также той или иной сферой работы музыканта в рамках данного вида деятельности. К первым относятся психологические категории эмпатии, выражающиеся в совместном переживании, «дыхании», определенный уровень технического владения инструментом, природные способности к сотворчеству, готовность подчиниться музыкальной трактовке солиста, непосредственная реакция на любые спонтанные изменения в агогическом и динамическом отношении. Ко вторым (не менее важным) аспектам следует причислить педагогическую, режиссерскую, драматургическую, просветительскую функции, а также, проявляющийся лишь на современном этапе, интерес к истории своей специальности.

Весь комплекс материалов, связанный с появлением и развитием концертмейстерских кафедр ведущих российских консерваторий¹⁶, представляет собой итог всего предыдущего развития искусства аккомпанемента в нашей стране. С появлением высших музыкальных учебных заведений процесс его дальнейшего существования будет неразрывно связан с ними как со своим центром. Все

¹⁶ См. главу IV.

основные тенденции, не только в отношении педагогики, найдут свое выражение в деятельности профильных кафедр. Это обусловлено с тем, что консерватория традиционно является средоточием ярчайших музыкантов. Среди них многие связали свою жизнь с концертмейстерским искусством. Таким образом, педагогическая и исполнительская деятельность всегда существовали в их жизни параллельно. Все достижения в практической сфере необходимым образом влияли на методические основы обучения и наоборот: все найденное в работе с учениками находило свое выражение в профессиональном общении с солистами.

Процесс постепенного становления и развития мастерства аккомпанемента, начало которого следует отнести к первым годам XIX столетия, в середине следующего века обрел самостоятельность. Необходимо отметить, что вся история концертмейстерского искусства по самым смелым подсчетам насчитывает более 200 лет. Удивительным представляется его стремительное развитие. Разумеется, что данный процесс не шел изолированно, а органически связан с общей эволюцией и достижениями русской музыки и отечественной исполнительской традицией. В то же время, в не меньшей степени катализатором для развития искусства аккомпанемента служила и западная музыка, ставя перед исполнителями дополнительные сложности, связанные со стиливыми отличиями различных направлений.

В целом необходимо отметить, что в истории аккомпанемента находят свое проявление законы, лежащие в основе любого процесса, развертывающегося во времени. Интересно, что знаменитая гегелевская триада (тезис-антитезис-синтез) также может быть прослежена на примере кристаллизации основных тенденций в данном виде исполнительского творчества. В качестве иллюстрации этого утверждения можно вспомнить о том, что на заре зарождения концертмейстерского искусства (XVIII век), в салонных, домашних концертах аккомпанемент предполагал большое разнообразие инструментов (помимо фортепиано (клавира) то были арфа, гитара, балалайка). Затем, на протяжении XIX века рояль, по крайней мере в высшем обществе, стал занимать основные позиции в данной сфере. В XX столетии взор музыкантов обратился вновь к тем инструментам, которые сопровождали солистов полтора века тому назад, причем использование их возможностей оказалось более широким. Расширился репертуар, музыканты часто самостоятельно делали для себя переложения фортепианного аккомпанемента, также появилась распространенная практика объединения исполнителей в ансамбли с целью большего тембрового разнообразия сопровождения. Далее: если в первоначальный период развития русской музыки все сферы работы музыканта были слиты в некоем синкретическом единстве, то на протяжении XIX столетия наблюдается все большее разграничение различных областей профессиональной деятельности. О том или ином музыканте можно было сказать, что он по преимуществу композитор, исполнитель-солист, ансамблист, концертмейстер и. т. д. К XX веку эта разделение было закреплено окончательно. Но в то же самое время, на новом витке исторического развития, с новой силой стали проявляться противоположные тенденции. Например, стала очевидной близость дирижерского и фортепианного аккомпанемента и, кроме того, стала

понятной общность задач, лежащих в основе любого музыкального сопровождения, постепенно стали появляться предпосылки для их теоретического осмысления. Разумеется, все эти направления устремлены в будущее. В дальнейшем, все большая профессионализация будет приводить к «отчужденности» разных видов работы концертмейстера. В то же время повседневная практика с новой силой будет показывать известную степень условности всех подобных разделений.

С появлением в нашей жизни новых, компьютерных технологий, все чаще стали раздаваться голоса о том, что в будущем аккомпаниатора (концертмейстера) заменит соответствующая программа, и профессия уйдет в прошлое. События последних лет, связанные с пандемией коронавируса, вновь актуализировали подобную идею замены музыканта новейшими изобретениями. Но практика с уверенностью показывает, что искусство не может слепо подчиняться техническому прогрессу, и «машина» с заданной программой действия не сможет заменить человека в этой сфере. Возможно, это идеи далекого будущего, но для их реализации человек должен измениться и в биологическом, и в психологическом отношении. На данный момент интенсивность развития профессии, повышение ее престижа, интерес молодых музыкантов разных специальностей к данной области исполнительства говорит о том, что искусство концертмейстера будет развиваться, по-прежнему оставаясь необходимым и востребованным в разных своих ипостасях. Неизменной останется и его основа, составляющая «концертмейстерский комплекс».

Во втором параграфе (1. 2) «Концертмейстерское искусство в контексте отечественной культурной и философской традиции» предложен взгляд на обсуждаемое явление с определенной «дистанции», которую обеспечивает точка зрения извне, с позиций общественных и гуманитарных дисциплин. Это позволяет понять основные архетипические механизмы, органически связанные с концертмейстерской деятельностью, а также выявить специфику их функционирования.

Важно отметить, что деятельность человека происходит зачастую не на сознательном уровне психики. Именно с этим связана сложность в изучении подобных аспектов ее функционирования. Особое явление в этом отношении представляет собой творческая работа, одна из самых сложных и специфически «человеческих» форм бытия. Такого же рода трудности возникают при анализе философских аспектов художественного творчества. Несмотря на принципиальную возможность изучения такого явления как «философия искусства», нельзя не осознавать, что в нем всегда присутствует элемент «*contradictio in adjecto*». Ведь в «науке наук» решающее слово всегда остается за разумом, в то время как творчество предполагает примат художественной воли. Кроме того, при рассмотрении такого рода вопросов нельзя забывать о тесном переплетении метафизики с религией, ибо духовное (вера) всегда связано с одной стороны с философскими исканиями, а с другой – с интимной частью человеческой души, находящей свое выражение в искусстве. Наибольшее отражение тенденция к анализу природы и

сущности аккомпанемента получила в работах музыкального критика и философа В. Ф. Одоевского (1804 – 1869). Именно он стал одним из первых говорить о его важности и неотъемлемых функциях.

Говоря о предпосылках отечественной концертмейстерской истории, шире – всей ансамблевой исполнительской традиции важно понять ее неразрывную связь с христианской православной верой. Понятие сотворчества онтологически связано с соборностью, неотъемлемой частью рассуждений отечественных религиозных философов. Идея взаимного общения на духовном уровне, диалектически совмещающая в себе индивидуальность каждого с необходимостью рождения и претворения в звуке единого художественного образа, является выражением представления о свободном единении людей и о невозможности истинного спасения на уровне одного человека. Кроме того, большое значение имеет мысль о том, что прикосновение к душевному миру другого человека означает общение с Высшим началом в нем.

В то же время искусство аккомпанемента с этой точки зрения имеет ряд особенностей, выводящих его за пределы общеансамблевой специфики. Самой важной в этом отношении является идея подчинения солисту, его творческой воле. Подобное «неравноправие» диктует различную степень творческой эмпатии партнеров, зачастую предполагая полное растворение в музыкальных намерениях солиста. Выходя на более общий уровень обобщения, можно говорить о том, что добровольное подчинение воле другого человека во имя любви к его духовному началу также находится в общем русле христианской картины мира. Нелишне добавить, что точно также, как для религиозного смирения необходим определенный внутренний настрой и духовный дар, искусство аккомпанемента также требует от музыканта подобных природных и психологических характеристик.

С другой стороны, профессия концертмейстера в этом смысле приближается к иным творческим сферам, предполагающим проникновение в мысли и чувства другого человека, таким как актерский труд, писательская работа и многим другим. Практически каждая из них предполагает в той или иной степени подчинение логике поступков и понимание внутренних психологических сил, которым подчинен созданный художественный образ. Таким образом, искусство позволяет прожить несколько человеческих судеб. Скульптор Марк Антокольский (1843 – 1902) писал в одном из своих писем: «Если бы меня спросили кто я, я ответил бы: художник, живу одной жизнью, но я чувствую чувства других людей, я радуюсь их радостям, но еще ближе мне их печали»¹⁷. Принципиальная разница здесь всего одна – пианист (или любой другой инструменталист, работающий с солистом) имеет дело не с образом, созданным воображением, а с реальным исполнителем и миром его творческих желаний и устремлений. В каком-то смысле такое взаимодействие проще, так как солист, в отличие от «персонажа», теми или иным способом (чисто музыкальными или вербальными) демонстрирует свои исполнительские намерения. В то же время нельзя не отметить, что в

¹⁷ Антокольский М. М. Его жизнь, творения, письма / ред. В. В. Стасова. СПб., Москва: Товарищество М.О. Вольф, 1905. С. 24.

этом случае (равно, как и при любом творческом взаимодействии) происходит столкновение двух человеческих волей. Но во всех подобных ситуациях необходимо говорить о некоей мистической составляющей, позволяющей проникнуть в психологическое пространство иного. Здесь мы вступаем в область бессознательных проявлений психики, базирующихся на двух основаниях: специфической концертмейстерской одаренности и профессиональном опыте. Только сочетание этих двух факторов может в результате привести к этому, в конечном итоге, неосознанному соединению в духовном пространстве двух творческих личностей. К сказанному можно добавить, что данная формула (талант + работоспособность) применима к любым высшим проявлениям человеческой психики. Встречающиеся, например, в истории науки примеры «озарений», «мистических снов» также являются результатом сочетания этих двух факторов. Прорыв в область беспредельного всегда оказывается основан на вполне «земных» началах.

Также необходимо отметить еще одну сложность, возникающую в повседневной работе концертмейстера. Она связана с тем обстоятельством, что в творческие взаимоотношения музыканты нередко вступают случайным образом, что может привести дополнительные трудности психологического характера. В одной из работ исследователя теории творчества А. Н. Лука (1928 – 1982) содержится важное замечание о том, что «духовная спаянность группы - важнейший компонент духовного климата. Однако она не возникает при произвольном или случайном объединении людей»¹⁸. Парадоксальным образом именно такая задача и стоит перед концертмейстером: создание единого творческого целого с солистами, встречающимися на его творческом пути. В данном случае необходимы такие качества, как психологическая уравновешенность в общении, искренняя доброжелательность, а также готовность идти на компромиссы, как в вопросах, имеющих профессиональное значение, так и бытового свойства. Кроме этого, важное значение приобретает музыкальная отзывчивость концертмейстера, готовность воспринять художественные устремления певца и сделать их «своими». Французский писатель и философ Эмиль Эннекен (1858 – 1888) в своем труде «Опыт построения научной критики» сказал о том, что «творческая способность художника от просто воспринимающей способности отличается только своей высшей напряженностью»¹⁹. Художественная же задача концертмейстера еще сложнее: необходимо почувствовать намерения солиста, но в этот же момент выразить их и «от своего имени», облакая в выразительную исполнительскую форму.

Лишь после этого наступает следующий этап, позволяющий разделить творческий результат с «воспринимающей» способностью публики, что является по существу главной задачей любого исполнительства. Можно сказать, что слушателю предлагается художественное прочтение солистом того или иного

¹⁸ Лука А. Н. Психология творчества. М., Наука, 1978. С. 56.

¹⁹ Эннекен Э. Опыт построения научной критики: (Эстопсихология). СПб.: Русское богатство, 1892. С. 77.

музыкального сочинения²⁰, оплодотворенное волей и талантом концертмейстера. Важнейшая эстетическая категория, заключающаяся в потребности разделить с кем-либо творческое впечатление от произведения искусства, в этом случае проходит несколько этапов, главнейшим из которых является эмпатическая деятельность концертмейстера.

Еще одним важнейшим философским аспектом совместной работы концертмейстера с солистом является неизбежное сочетание и использование двух неравных по своим сущностным качествам звуковых систем. Речь идет о собственно музыкальной и вербальной коммуникации. В данном случае музыка выступает, как творческий материал, а словесное общение – в роли средства для достижения художественного результата. В то же время указанные две системы, несмотря на кажущуюся общность (обе они «говорят») отнюдь не равны по своим возможностям. Очевидно, что музыкальные средства общения более древние и более непосредственно воздействуют на психику человека. Подтверждением этого тезиса может служить хотя бы тот факт, что при медицинской патологии, связанной с неспособностью говорения, а также с проблемами распознавания речи (афазия) пациенты очень часто напевают. Очевидно, таким более старым (с точки зрения развития нашего мозга) способом они выражают потребность общения с окружающими²¹. В результате (и это уже имеет отношение не только к ансамблевому творчеству, но и к педагогике, а также к другим видам искусств) подобное неравенство приводит к тому, что при исключительно вербальном общении, направленном на выполнение той или иной творческой задачи, всегда остается большая часть принципиально «невысказанных» мыслей и чувств. Только высокий уровень профессионализма способен до некоторой степени преодолеть эту «разноуровневость», совершая незаметные переходы из одной звуковой системы в другую, давая, при этом, поводы для творческого вдохновения своего партнера.

Вторая глава **«Истоки и пути формирования концертмейстерства в России. Периодизация его истории»** содержит 6 параграфов, представляющих картину развития данной исполнительской сферы в различных областях и жанрах, отражая процесс ее эволюции. В первом параграфе (2. 1) *«Концертмейстерская культура в России XVIII столетия»* рассказывается о времени ее зарождения. При этом необходимо помнить, что история развития музыкального исполнительского искусства имеет свои законы, последовательно проходя ряд этапов, формирующих и закрепляющих те или иные формы своего бытования. Очевидно, что такой процесс не может существовать в социальном вакууме, на него оказывают влияние многие факторы окружающей действительности. Среди них важнейшими являются те, что непосредственно развивают интерес к музыкальному искусству, формируя запросы общества. Кроме этого, на протяжении веков

²⁰ Мы намеренно сейчас оставляем в стороне сложный вопрос о степени участия концертмейстера в окончательной версии музыкальной трактовки произведения солистом, моделируя концертную ситуацию.

²¹ Нечаева Н. Б. Основания музыкального творчества как феномена культуры – Томск, Издательство Томского университета, 2003. С. 18.

менялось отношение самих исполнителей к своему ремеслу. Все это состоит в непосредственной связи с общим уровнем развития самого общества в тот или иной период.

Периодизация истории концертмейстерского искусства в России в целом соответствует периодизации, принятой в истории отечественной музыкальной культуры в целом. Но есть здесь и особые моменты, связанные со спецификой первоначальной кристаллизации профессии и этапами ее становления. Первый из них – начальный, охватывает конец XVIII – первую половину XIX века. Тогда, в скромных аккомпаниаторских рамках, были намечены базовые элементы, своего рода «вещи в себе», из которых в дальнейшем выросло роскошное концертмейстерское «здание». Второй этап продолжался с середины XIX до начала XX столетия, когда в рамках реформы музыкального образования и широкого развития разнообразных видов концертной деятельности складываются основные параметры концертмейстерской профессии в ее конкретных вариантах. Следующий период – советский. За семь десятилетий сформировалась мощнейшая материальная и художественная база, обеспечившая российским музыкантам-концертмейстерам лидерство в мировом профессиональном рейтинге. И, наконец, современная постсоветская эпоха, полная внутренних противоречий, достижений и проблем, всесторонняя объективная оценка которой – дело ближайшего будущего.

Российская история конца XVIII – первой половины XIX веков в этом отношении является уникальным примером того, как стремительно может меняться духовная жизнь общества, в результате чего искусство начинает развиваться с необыкновенной скоростью, попутно не только усваивая достижения западного мира, но и создавая свои самобытные творения, формируя свой непохожий мир (в музыке это сочинения Д. Бортнянского, М. Березовского, И. Хандошкина, В. Пашкевича, Е. Фомина и др., а затем переход к классическому «глинкинскому» периоду). Вместе с появлением новых жанров и произведений естественным образом постепенные изменения происходят и в исполнительской сфере. На этом фоне зарождающаяся во второй половине XVIII века в России история концертмейстерского искусства является лишь одним из элементов художественного целого, захваченного в водоворот музыкальных событий. В то же время важно помнить, что любое упоминание о концертмейстерской деятельности в собственном смысле слова становится возможным только лишь со второй половины следующего столетия. В этих условиях исследователю данной сферы исполнительской работы остается лишь вычленять из общего комплекса сведений о профессиональной карьере того или иного музыканта описываемой эпохи элементы, связанные с аккомпанементом.

Несмотря на то, что лидирующее положение среди инструментов, используемых для сопровождения сольной партии, в те времена занимал клавир (клавесин), лишь немногие обеспеченные представители знати могли позволить себе его приобретение. Таким образом распространен он был только лишь среди определенного слоя состоятельных любителей музыки, являясь при этом некоторым элементом престижа и подчеркивая их социальный статус. Безусловным

монополистом предшественник фортепиано был и в музыкальном театре. Для представителей же небогатых семей привычными были в качестве аккомпанирующих более распространенные на Руси балалайка и гусли. Иногда к ним добавлялись такие инструменты как гитара, ставшая чрезвычайно популярной в конце XVIII столетия, или арфа.

Гусли часто ассоциировались в России с лирой, на которой играл библейский царь Давид, известный не только своими военными подвигами и победой над Голиафом, но и как музыкант. Именно в этой роли он впервые появляется при дворе предыдущего властителя древнего Израиля Саула и на страницах Ветхого Завета (евр. Тора). Поэтому в сопровождении гуслей часто исполнялись многоголосные произведения духовного содержания, связанные с такими жанрами как кант (от лат. *cantus* – пение, песня) и псалма (польск. *psalm*, от греч. *ψαλμός* – звуки лиры, пение, песня). Оба они были очень распространены вплоть до конца века, оказав в дальнейшем влияние на формирование жанра романса. Кроме того, гусли в те времена рассматривались зачастую как более подходящий, в сравнение с клавесином инструмент для аккомпанирования оперных арий.

Еще одним инструментом, активно используемым в описываемый исторический период в качестве аккомпанирующего, была арфа. Обладая всеми необходимыми качествами для сопровождения прежде всего вокальных сочинений («тянущийся» звук, полноценная гармоническая поддержка) она составляла конкуренцию клавиру еще и по причине своей необыкновенной популярности. Инструментом, выступающим в качестве аккомпанирующего в описываемую эпоху, мог быть «панталеон», изобретение Панталеона Хебенштрайта (1668–1750), который в 1690-х гг. реконструировал старинный Hackbrett (цимбалы). Немецкая «диговинка», которую можно назвать прототипом молоточкового фортепиано, некоторое время пользовалась популярностью в театральном оркестре, по всей видимости исполняя партию, предназначенную для клавишных инструментов (например, в речитативах).

Обратимся теперь к музыкальному театру XVIII столетия, в котором основным инструментом, сопровождающим выступление оперного солиста-вокалиста, был клавикорд. Играл на этом инструменте часто сам капельмейстер. Должность эта, ушедшая ныне в историю, подразумевала под собой целый свод обязанностей, часть из которых входит в функции современного концертмейстера. Особняком в ряду иностранных капельмейстеров, работавших в России, стоит имя Катерино Альбертовича Кавоса (1775 – 1840). Выдающийся итальянский музыкант внес огромный вклад не только в становление отечественного вокального, композиторского и концертмейстерского искусства, но и, в целом, вывел русский музыкальный театр на новую ступень развития. Также необходимо упомянуть Евстигнея Ипатовича Фомина (1761 – 1800), который пройдя стажировку в Италии и вернувшись на родину, в Петербург в 1786 году, в 1797 году получил (первым в российской истории) место «репетитора партий и композитора при театральной дирекции».

В целом, для описываемого периода свойственно разделение на профессиональную концертмейстерскую деятельность, концентрирующуюся прежде всего в музыкальном театре, и любительскую ее разновидность, находящую свое место в салонах и домашних концертах. Обе эти линии послужат в дальнейшем для формирования различных направлений в истории аккомпанемента. Таким образом, несмотря на то, что XVIII столетие представляет собой лишь подготовительный этап истории концертмейстерского искусства, основные тенденции этого времени оказываются основополагающими для дальнейшей его эволюции.

Второй параграф (2.2) «XIX век. Композиторы-концертмейстеры» рассматривает появившуюся в то время традицию фортепианного аккомпанемента (шире – концертмейстерской работы) выдающихся творцов русской музыки²². Обсуждению подвергаются те или иные стороны нового, только формирующегося понятия, обозначенного нами как «концертмейстерский комплекс». И, если концу этого столетия уже появляется достаточное количество признаков для объемного его рассмотрения, то в начале можно только рассуждать об отдельных элементах, его составляющих.

Развитие искусства аккомпанемента на всем протяжении своей истории в XIX веке неразрывно связано с самыми разными жанрами, среди которых вокальные (романс и опера) представляют особый интерес для исследователя, так как именно на это время приходится их стремительный взлет. Параллельно происходит формирование всех аспектов «концертмейстерского комплекса». Постепенное усложнение партии фортепиано в романсах русских композиторов можно рассматривать, как отражение данного процесса. Все большее понимание значимости материала сопровождения привело к появлению более развернутой (не только в техническом отношении) музыкальной ткани, составляющей аккомпанемент романса или песни. Это столетие, которое в целом по праву можно назвать временем подлинного рождения отечественного классического музыкального искусства, является также периодом формирования теоретических и практических основ исполнительского мастерства в концертмейстерской сфере.

Жанр русского классического романса расцветает уже в самом начале этого периода, получив свое развитие в творчестве А. Варламова, А. Гурилева и А. Алябьева. Их творческая жизнь принадлежит полностью первой половине XIX столетия, эпохе салонного (домашнего) музицирования, в которой фигура композитора и исполнителя существовала в синкретическом единстве. Тем более неразличимы были, как для профессионалов, так и для публики, различные ипостаси концертного вступления. Аккомпанемент был естественным образом неотделим от общей музыкальной ткани и представлял собой зачастую просто гармоническую и метроритмическую основу произведения. Нелишне напомнить, что все это имеет отношение исключительно к русской музыке, в это же время

²² Данный период развития концертмейстерской истории уже получил свое подробное освещение в кандидатской диссертации автора. В настоящем исследовании было произведено обобщение имеющегося материала с привлечением новых источников. См.: Юдин А. Н. Концертмейстерская практика русских композиторов XIX – начала XX вв: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. 169 с.

существовали образцы западного искусства, включающие в себя развернутую партию сопровождения (например, в сочинениях В. Моцарта, Л. Бетховена). С другой стороны, применительно к этому периоду не приходится говорить о сформировавшейся русской исполнительской школе, и с подлинными трудностями в области концертмейстерского искусства сталкивались лишь те музыканты, которые были связаны с театром, имевшим на тот момент в своем распоряжении большое количество самого разнообразного оперного репертуара.

В творчестве великого мастера Михаила Ивановича Глинки происходит качественный скачок в области фортепианного сопровождения. Суть этого процесса не только в большей разнообразии партии аккомпанемента, но в его драматургической значимости. Смысловая наполненность музыкального материала оказалась столь велика, что потребовала от исполнителей принципиально иного к нему отношения. Именно здесь надо искать истоки того длительного процесса, который приведет в итоге к пониманию значения и важности концертмейстерского искусства, а затем – к вычленению его специфики.

В дальнейшем, в главе прослеживаются особенности исполнительской работы в обозначенной творческой сфере А. Рубинштейна, М. Мусоргского, С. Рахманинова и Н. Метнера. Рассматриваются причины обращения композиторов к искусству аккомпанемента. В этом смысле уникальным примером является концертмейстерская практика Антона Григорьевича Рубинштейна. Данная исполнительская сфера, несмотря на активную работу в ней в первой половине жизни, никогда по-настоящему не привлекала музыканта и носила вынужденный характер. Неукротимый характер его дарования и случавшиеся композиторские неудачи в области оперной музыки с трудом примиряли Рубинштейна с ремеслом аккомпаниатора, в том числе и в дирижерской ипостаси. Тем не менее, подобная практика оказалась важной ступенью на пути овладения им профессиональным мастерством. С появлением Модеста Петровича Мусоргского начинается новая глава отечественной концертмейстерской истории. Это было связано, во-первых, с изменившимися концертными реалиями второй половины столетия в сравнении с первой (постепенный переход из салонов на большую сцену), а во-вторых, с уровнем профессионального мастерства Мусоргского, который был столь велик, что в сочетании с активной концертно-гастрольной практикой привело к тому, что фигура аккомпаниатора стала привлекать к себе внимание. Также необходимо отметить, что в сочинениях композитора фортепианная партия приобретает особое значение, далеко выходящее за рамки простого аккомпанемента.

Внимание к слову, играющее важную роль на всем протяжении истории совместной работы пианистов с вокалистами, достигло своего наивысшего проявления в творчестве Николая Карловича Метнера. Отношение композитора к взаимодействию партий вокала и фортепиано в большой степени напоминает камерно-ансамблевую музыку, в которой каждый из исполнителей выполняет различные функции (солиста, аккомпаниатора) по мере развития логики музыкального материала.

Несмотря на грандиозность и масштаб сольной карьеры Сергея Васильевича Рахманинова, концертмейстерская деятельность никогда не оставалась в ее тени. Количество солистов, с которыми ему доводилось работать, было настолько велико, что заставляет говорить о том, что эта творческая область может рассматриваться почти наравне со всеми остальными.

Не подлежит сомнению, что именно отечественные композиторы XIX столетия, находясь в центре музыкальной жизни России, по существу были творцами не только великих сочинений, составляющих «золотой фонд» русского искусства, но и сыграли решающую роль в процессе эволюции аккомпанемента.

Третий параграф (2.3) «Развитие органного аккомпанемента в рамках жанра духовного концерта». Истоки этого явления следует искать в западной культуре, где этот инструмент традиционно использовался в церкви в непосредственной связи с богослужебной практикой. Интересно отметить, что в католических странах (например, во Франции) популярен был, прежде всего, солирующий орган. В качестве аккомпанирующего он появился в тех странах, где были сильны реформаторские тенденции (Англия, Германия, частично Нидерланды). В первую очередь подобная практика связана с лютеранскими церквями. На российскую почву это явление было перенесено благодаря большому количеству немецких общин, существовавших в это время, прежде всего, в столичных городах, в частности, в Петербурге. Самыми первыми исполнителями на духовных концертах, проходивших в реформаторских церквях, были иностранцы, так как на тот момент отечественной органной школы еще не существовало и, кроме того, данный культурный феномен (так в отношении исполнителей, так и публики) ограничивался определенным кругом этнических представителей национальностей лютеранского вероисповедания по тем или иным причинам приехавших или уже родившихся в России.

Необходимо подчеркнуть, что органисты, чья деятельность, как в нашей стране, так и за ее пределами проходила в рамках церкви, были, прежде всего, аккомпаниаторами. Важнейшими профессиональными умениями считались – прелюдирование импровизационного характера и сопровождение исполнения псалмов. В каждом из приходо-в существовало различное отношение к содержанию духовных концертов. Очевидно, что связано это было с той или иной степенью религиозной консервативности их устроителей. Как известно, в целом, западная ветвь христианской веры предполагает довольно большую свободу в этом отношении, оставляя вопрос об уместности тех или иных инструментов в церкви на усмотрение организаторов концертных мероприятий. В принципе, в храм мог быть допущен даже полноценный оркестр. Но, в то же время, были приходы, в которых старались ограничиться лишь традиционным звучанием человеческого голоса и органа, полагая, что таким образом концерты окажутся свободными от ненужного светского начала. К их числу относится лютеранская церковь св. Екатерины, связанная в конце XIX – начале XX столетия с именем Р. Р. Гессельбарта. Будучи главным органистом храма, он, тем не менее, чаще выступал в качестве руководителя хора, поручая партию аккомпанемента Ф. Ф. Грибену. О профессиональном уровне этого музыканта можно судить по

программам концертов. Среди постоянного репертуара были кантаты и оратории И. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ф. Листа, М. Регера. При этом слушателям выдавались ноты, и они могли непосредственно участвовать в исполнении²³.

Одна из самых известных лютеранских церквей в России – собор Св. Петра и Павла. Именно здесь, в 1841 году, прошел первый публичный органнй концерт в России. Примечательно, что и в нем музыкант Джон Зандель (1815 – 1882) выступил в роли аккомпаниатора. Солистом на этом вечере был певец Вильгельм Ферзинг (1811 – 1879), работавший в это время в Немецкой опере Санкт-Петербурга²⁴. В сопровождении органа он исполнил несколько номеров из ораторий Генделя и Мендельсона²⁵. В дальнейшем в этой церкви, с 1870 года и вплоть до своей кончины (1908) работал Людвиг Гомилиус (1845 – 1908). Будучи одним из первых выпускников Санкт-Петербургской консерватории (по классу фортепиано А. Рубинштейна, виолончели – К. Давыдова, органа – Г. Штиля), он, этнический немец, родившийся уже в России, был не только прославленным профессором, известным в профессиональных кругах, но и одним из самых любимых у публики концертных исполнителей. Его преемник - Жак Самюэль (Яков Яковлевич) Гандшин (1886 – 1955). Именно он встал во главе органного класса консерватории, а также был исследователем, область интересов которого связана со средневековой музыкой. Разнообразна и его концертная практика, включавшая в себя и выступления в качестве концертмейстера. В частности, 21 октября 1907 в московской лютеранской церкви св. Петра и Павла он выступает со знаменитой певицей Марией Алексеевной Олениной д Альгейм (1869 – 1970).

В целом, говоря об органном аккомпанементе, необходимо отметить, что несмотря на уникальность звукового сочетания этого инструмента с голосом, его использование диктует определенные репертуарные рамки. Кроме этого, сложнейшая техническая оснащённость органа не позволяет использовать его в качестве «обиходного» аккомпанирующего, наряду с фортепиано. Также ограничивает выбор исполняемых в этом случае сочинений тот факт, что он установлен, как правило либо в крупных академических залах, либо в церквях, где многие музыкальные произведения даже классического репертуара могут звучать неуместно. Тем не менее, в определенных жанровых границах (прежде всего, музыки эпохи Барокко) именно орган способен передать все разнообразие тембровой палитры, заключенной в партии сопровождения. В этом случае его звучание воспринимается как более аутентичное, чем фортепианное, и способно создать у слушателя необходимый эмоциональный отклик, созвучный отдаленной эпохе и описываемым событиям.

²³ Князева Ж. В. Органная музыка в концертной жизни Петербурга 1862-1917. С-Пб.: Издательство имени Н. И. Новикова, 2012. С. 41.

²⁴ В. Ферзинг был очень известным в то время певцом. Уже покинув оперную сцену, он с 1855 по 1857 год он, совместно с пианистом Эдуардом Эпштейном, учеником И. Мошелеса, совершил масштабное турне по югу России, исполняя песни и романсы.

²⁵ Ройзман Л. И. Орган в истории русской музыкальной культуры. М.: Музыка, 1979. С. 244.

Четвертый параграф «Концертмейстерское искусство Феликса Михайловича Blumenфельда» (2.4) посвящен выдающемуся музыканту, обширная концертмейстерская практика которого имеет большое значение в исполнительской истории. Представляется, что искусство аккомпанемента получило в его творческой биографии наиболее рельефное воплощение, способное помочь создать целостное впечатление о его развитии на данном историческом этапе. Не вызывает сомнений, что деятельность Blumenфельда на этом поприще стала предтечей появления в 30-х годах XX века отдельной профессии «концертмейстер» и её великих представителей. На протяжении своей жизни пианисту удалось сотрудничать с самыми разными музыкантами, среди которых были выдающиеся артисты (Ф. И. Шаляпин, А. Н. Молас, Д. М. Леонова, В. М. Зарудная). Нередки были случаи, когда в сопровождении Феликса Михайловича можно было услышать целые оперы. При этом слушателей неизменно поражало не только его аккомпаниаторское мастерство, оркестровое звучание рояля, но и превосходное знание музыкального материала²⁶.

Пятый параграф «Возникновение эстрадно-романсового жанра и его воплощение в концертмейстерской работе» (2.5) представляет собой исследование истоков особой формы фортепианного и ансамблевого сопровождения, которая исторически связана с такими жанрами, как городской и цыганский романс. Относящаяся к этим сочинениям музыкальная традиция получила свое развитие в России XIX столетия, пережила свой расцвет на протяжении следующего века, и по сей день концерты в эстрадно-романсовом жанре остаются любимыми и востребованными публикой. Параллельно складывалась во многом стилистически столь своеобразная и непохожая на академическую традиция аккомпанемента, что можно говорить об особом направлении эволюции концертмейстерской истории. Работа внутри этого музыкального жанра требует от исполнителя знакомства с данной исполнительской практикой, слуховой погруженности в материал, а также владения специфическими импровизационными навыками вкупе со свободным владением инструментом. В результате этого рождаются авторские аккомпанементы, чаще всего, не предполагающие нотной записи, продолжающие существовать лишь «руках» и памяти музыканта.

Истоки рождения этого искусства связаны с со второй половиной позапрошлого столетия, где в центре внимания стоит фигура Алексея Владимировича Таскина (1871 – 1942). Отдел рукописей Российской Национальной Библиотеки обладает архивом пианиста, содержащим ряд писем, поздравительных открыток, а также фотографий, дающих возможность, в целом, составить представление о масштабе личности А. В. Таскина.

²⁶ В частности, музыковед А. Оссовский рассказывает, как ему приходилось слышать оперы Н. А. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери», А. Рубинштейна «Скупой рыцарь», а также оперу А. Даргомыжского «Каменный гость» в исполнении Ф. Шаляпина, который пел один за всех персонажей «под восхитительное по художественности фортепианное сопровождение Ф. М. Blumenфельда» (Оссовский А. В. Воспоминания. Исследования. Л.: Музыка, 1968. С. 43, 104).

Наиболее «аутентичным» инструментом для описываемого жанра, несомненно, является гитара. Но в историческом отношении этот вопрос оказывается не так прост. Дело в том, что музыканты, выступающие на эстраде с певцами в середине позапрошлого столетия, в то время, когда концертная практика в России начала приобретать современные формы, чаще всего были самоучками. Одним из самых известных гитаристов того времени был Коля (sic) Соколов²⁷, потомок прославленного Ильи Осиповича Соколова (1777 – 1848), бывшего в ряду первых исполнителей на этом инструменте в России. Еще один гитарист, получивший известность в нашей стране, в конце XIX – начале XX столетия – Саша (sic) Макаров (? – 1930). Его имя осталось в истории, в первую очередь, благодаря совместному творчеству с известным певцом Юрием Морфесси (1882 – 1949).

Во второй половине XIX – начале XX столетия академическая и эстрадная музыка развиваются параллельно. Большинство музыкантов-аккомпаниаторов, выбравших сферу исполнительства, находившуюся вне классических образцов, несмотря на одаренность и яркость сценических качеств отличаются все еще недостаточным профессионализмом. Следствием этого является известная примитивность гармонического языка, впрочем, часто соседствующая со стихийной виртуозностью. Принципиальная «безнотность» жанра и недостаточная распространенность музыкального образования послужили невольной причиной непонимания и нежелания исполнителей совершенствовать свои навыки. Тем не менее, именно в этот период были заложены основы, на которых в дальнейшем развивалось искусство эстрадного аккомпанемента уже на более высоком профессиональном уровне.

Тематика *шестого параграфа «Процесс постепенной профессионализации концертмейстерского искусства, выявления его специфики» (2.6)* связана с глубинными изменениями, происходившими в отечественной исполнительской истории на рубеже XIX – XX веков. Это коснулось всех сфер ее бытования, начиная с все большей профессионализации и заканчивая изменениями в концертной жизни (постепенная смена преимущественно салонного исполнительства большими, открытыми сценическими площадками). Все это с необходимостью сказывалось на искусстве музыкального сопровождения. Менялось отношение к этому виду исполнительской деятельности, выразившееся во все большей его профессионализации, менялся сам инструментарий, происходили глубинные изменения в сознании специалистов и слушателей. Безусловно, эти тенденции стали особенно ярко проявляться с появлением в Петербурге (1862) и Москве (1866) первых российских консерваторий. Постепенно начал свое развитие процесс профессионального признания музыканта, что потребовало достаточно долгого времени. Еще сложнее шло утверждение в своих правах такой специальной формы исполнительской работы, как концертмейстерское искусство. Основное внимание в данном разделе сфокусировано на изменениях, происходивших в му-

²⁷ Годы жизни неизвестны.

зыкальном театре, что позволяет подробно рассмотреть основные тенденции, характерные для обсуждаемой сферы в данный период ее развития, опираясь на конкретную творческую область ее применения.

В современном мире у нас есть представление о строго очерченном круге музыкантов, исполняющих партию аккомпанемента в ансамбле с солистом²⁸. Это, прежде всего, пианист, гитарист (в первую очередь, в романсовом жанре), баянист, в некоторых случаях могут в этой функции могут выступать инструментальные ансамбли (в большинстве случаев с разного рода переложениями) и, в музыкальном театре – дирижер. Перечисленные традиции только складывались в описываемый период. В то же время многие устоявшиеся формы уходили в прошлое. Например, происходила замена скрипача-аккомпаниатора пианистом в балете. Все меньшее значение стала приобретать в качестве аккомпанирующего инструмента арфа. В целом, рассматриваемый период характеризуется все большим интересом к специфике данного вида работы музыканта. С одной стороны, продолжают и находят свое развитие тенденции XIX столетия, связанные с деятельностью пианиста и дирижера в музыкальном театре, линия «композиторского аккомпанемента», с другой – появляются новые особенности, объясняющиеся возникновением российской системы профессионального музыкального образования, выявляющие своеобразие отечественной концертмейстерской школы. Особенно ярко, повторим, это проявилось в музыкальном театре, преодолевшем к этому времени зависимость от приглашенных, иностранных специалистов. В дальнейшем все обозначенные тенденции послужат фундаментом для расцвета профессии концертмейстера в нашей стране.

Третья глава «**Концертмейстерское искусство XX в**» содержит шесть параграфов.

Первый параграф «Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия. Дирижер-концертмейстер в музыкальном театре» (3.1) дает представление об основных направлениях, в которых развивалась обсуждаемая сфера творческой деятельности в обозначенный период. Прежде всего, необходимо отметить, что только к описываемому времени профессия концертмейстера сформировалась в полной мере как отдельная форма исполнительской деятельности. Этому способствовало, прежде всего, появление музыкальных учебных заведений (среднего и высшего звена), закрепивших в своем штатном расписании новую должность. Кроме того, высокого уровня мастерства достигли пианисты, работавшие в оперных театрах. Таким образом, можно говорить о молодости профессии, впервые заявившей свои права на самостоятельное существование, возросшего ее престижа и, как следствие, о выросшем уровне квалификации исполнителей в сравнении с предыдущим столетием. Корни дальнейшего общего снижения требований к концертмейстеру следует искать в том, что подобная специализация постепенно стала самой распространенной из всех форм исполнительской работы. Также необходимо отметить,

²⁸ Речь идет, прежде всего, об академической музыке. В эстрадной наблюдается большее разнообразие.

что в первая половина XX столетия в истории искусства музыкального сопровождения отмечена не только появлением новых инструментов в рассматриваемом качестве, но и многочисленными экспериментами в области ансамблевого аккомпанемента, включающих в себя самые разные сочетания тембров и жанров. Интересен, в этом отношении, вновь появившийся арфовый аккомпанемент и жанр мелодекламации.

Параллельно развивалось и искусство дирижеров оперы. Отличительной особенностью данной формы концертмейстерской работы в описываемое время является сближение творческих сфер пианиста и руководителя оркестра. Очевидно, что подобный «симбиоз» не имел места ни в предыдущий, ни в последующий период развития музыкального театра в России²⁹. Причины того, что подобное взаимодействие вышло на новый профессиональный уровень, кроются в возросшем уровне подготовки пианистов, а также в появлении в музыкальных вузах дирижерских факультетов и в особенностях их учебной программы. Такие пианисты, как Е. М. Славинская (1900 – 1993) и С. Бриккер (1909 – 1967) заменяли дирижера на спектаклях, а музыкальные руководители постановок (Н. С. Голованов (1891 – 1953), Б. Э. Хайкин (1904 – 1978), А. Ш. Мелик-Пашаев (1905 – 1964), А. В. Гаук (1893 – 1963), С. А. Самосуд (1884 – 1964)) часто присутствовали на занятиях с концертмейстером, выполняя ряд их функций. Также в главе иллюстрируется несомненная близость профессии дирижера музыкального театра и пианиста-концертмейстера с помощью архивных материалов, связанных с биографиями двух ярких музыкантов XX столетия: Самуила Моисеевича Пружана (1901 – 1986) и Исаака Хононовича (Константиновича) Рубаненко (1907 – 1976).

Во втором параграфе «Особенности концертмейстерской профессии в хоровом искусстве» (3.2) рассматриваются история и практика указанной исполнительской сферы в России XX века. Тот факт, что в качестве солиста в данном случае выступает не один человек, а коллектив музыкантов, приводит зачастую к тому, что пианист (или органист³⁰) невольно выполняет не привычную свою роль (гармонической опоры, дирижерской организации звучащего материала и. т. д.), а выступает, по сути, в качестве равноценного партнера. Здесь более уместно говорить о партии фортепиано (органа), вплетенного в общую музыкальную ткань. В некоторых случаях звучание рояля вместе с хором может восприниматься как нечто чужеродное, искусственное, не соответствующее по своей природе многократно умноженному естественному человеческому голосу. В этом отношении более органичным представляется звучание такого инструмента как орган, духовая природа которого в меньшей степени подчеркивает создающийся контраст.

Думается, что именно описываемым обстоятельством, а также чисто служебными функциями пианиста объясняется, порой недостаточное внимание к его работе. По мнению П. П. Левандо (1932 – 1993) «в хоровой практике широко

²⁹ Автор оставляет в стороне театральную практику конца XVIII столетия, когда ту и другую функцию выполнял один человек.

³⁰ Это также может быть другой музыкант-инструменталист.

бытует понятие о второстепенной роли аккомпаниатора»³¹. В то же время, данный вид концертмейстерской работы в некоторых отношениях сложнее иных и требует не только погруженности в музыкальный материал, но и понимания всех специфических нюансов как педагогического, так и исполнительского процесса. Точно также, как работа в вокальном, инструментальных классах требует понимания и знания особенностей функционирования инструмента солиста, так и в данном случае необходима основательная предварительная подготовка, с той лишь разницей, что в хоровом классе пианист в любое время должен быть готов выступить как в партии солиста-иллюстратора (исполнение музыкального материала «под руку» учащегося), так и аккомпаниатора.

Параграф «Специфика творческой деятельности композиторов-концертмейстеров» (3.3) продолжает линию «композиторского» аккомпанемента, берущую свое начало в XIX веке, и посвящен двум разноплановым и самобытным творцам русской музыки, в концертмейстерской практике которых наиболее яркое воплощение получили тенденции, заложенные их предшественниками: А. Т. Гречанинову (1864 – 1956) и Г. В. Свиридову (1915 – 1998). В XX столетии данная традиция становится одним из направлений эволюции концертмейстерской истории, вливаясь в общий поток многовекторного развития обсуждаемой исполнительской сферы.

Следующий *параграф «Исполнители-концертмейстеры» (3.4.)* включает в себя творческие портреты выдающихся музыкантов XX столетия, посвятивших значительную часть своей концертной практики искусству аккомпанемента: А. Б. Гольденвейзера (1875 – 1961), С. Т. Рихтера (1915 – 1997), М. В. Юдиной (1899 – 1970), М. Л. Ростроповича (1927 – 2007). Кроме того, анализируется художественный феномен, связанный с певцами, выступающими в роли аккомпаниаторов.

Среди партнеров А. Гольденвейзера³² были солисты Большого и Мариинского театров, профессора и преподаватели консерваторий. Концертмейстерская одаренность пианиста проявлялась как в его педагогической работе, так и в критических отзывах и статьях. В частности, он был одним из первых, кто отметил «исключительное художественное мастерство» тогда еще молодой С. Б. Вакман³³, профессора Московской консерватории А. Б. Дьякова. Одним из самых ярких учеников пианиста, перенявших, в том числе, и его любовь к концертмейстерскому искусству, был Григорий Романович Гинзбург (1904 – 1961), пример исполнительской практики которого может служить яркой иллюстрацией того, какое продолжение получила «концертмейстерская школа» Гольденвейзера.

Во втором разделе рассматривается обширная концертмейстерская практика С. Рихтера, среди солистов которого были: немецкий оперный и камерный певец Дитер Фишер-Дискау (1925 – 2012), немецкий певец и дирижёр Петер

³¹ Левандо П. П. На десятой версте А. Давиденко // Работа дирижера над хоровой партитурой. М.: Советская Россия, 1985. С. 31.

³² В работе приводится обширная таблица с именами солистов, с которыми сотрудничал пианист.

³³ Гольденвейзер А. Б. О конкурсе и лауреатах // Известия. 24 октября 1937.

Шрайер (р. 1935), российская певица Г. А. Писаренко (1934 – 2022) и многие другие. Кроме того, совершенно уникальным явлением оказался творческий союз С. Рихтера с его женой, певицей Н. Л. Дорлиак (1908 – 1998). Также, не меньший интерес представляют собой высказывания пианиста об искусстве аккомпанемента и об аккомпаниаторах.

В третьем разделе анализируется концертмейстерская практика М. Юдиной, которая развивалась в нескольких направлениях. Прежде всего, это непосредственная работа с солистами в классе и на сцене в рамках их сольных выступлений. Другой важнейшей сферой ее деятельности стали концертные исполнения оперной музыки «под рояль», в ходе которого пианистка выполняла сразу несколько функций: начиная от непосредственно исполнительских (звучание партии оркестра, занятия с певцами по подготовки партий) и заканчивая дирижерскими и режиссерско-постановочными. Необходимо также отметить, что концертмейстерская деятельность М. Юдиной неразрывно связана с преподавательской. Одно было не вычитаемо из другого. И, как следствие, воспринималась пианисткой как важнейшая личная творческая миссия. Учителство в целом было для нее не просто одной из сфер творческой деятельности, а непреложной обязанностью по передаче своих знаний и умений молодым музыкантам. Такое служение педагогике и искусству в целом, безусловно связано с глубоко религиозным отношением музыканта к жизни во всех ее проявлениях.

Четвертый раздел связан с именем М. Ростроповича, с его фортепианной концертмейстерской практикой. Совершенно уникальным является тот факт, что, будучи в первую очередь виолончелистом – солистом, Ростропович абсолютно безупречен как пианист не только в ансамблевом отношении, но и в техническом. Очевидно, что он не мог уделять вопросам фортепианного исполнительства достаточное время, по крайней мере хоть как-то соизмеримое с тем, что отводилось виолончели. Тем не менее, в его концертмейстерский репертуар входили очень сложные с технической точки зрения произведения, как например «Сатиры» Д. Шостаковича, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского и многие другие сочинения, которые были им исполнены в сотрудничестве с женой, певицей Г. П. Вишневской (1926 – 2012).

Неоднократно аккомпанировал Ростропович и своим ученикам, выступая при этом сразу в нескольких «ипостасях»:

- пианиста – концертмейстера высочайшего уровня, глубоко знакомого с особенностями солирующего инструмента,
- педагога, воплощающего вместе с учеником поставленные перед ним задачи,
- дирижёра (в особенности, когда исполнялись произведения для солирующей виолончели с оркестром в фортепианном переложении)
- и (до некоторой степени) режиссёра, выстраивая план и логику драматургического развития произведения.

Все говорит о том, что данная исполнительская область была важнейшей в жизни Ростроповича, являясь одной из граней его таланта.

Последний раздел параграфа посвящен особому явлению в истории исполнительского искусства: певцам, в равной степени владеющим, как вокалом, так и фортепиано и выступавшим в качестве концертмейстеров. В прошлом, некоторые из первых профессоров-вокалистов Санкт - Петербургской консерватории имели основательную подготовку по нескольким специальностям. В истории концертмейстерского и певческого искусства этот факт имеет особое значение, так как музыкант, владеющий в высокой степени и в равной мере голосом и фортепиано, способен не только к более глубокому проникновению в текст исполняемого произведения, но и вызывает к жизни совершенно уникальное явление: пение под собственный аккомпанемент. Кроме того, педагог-вокалист способен стать партнером-пианистом для своего ученика, при этом не только в классе, но и на сцене. В Петербургской консерватории такими профессорами были: Софья Владимировна Акимова (1887 – 1972), Софья Петровна Преображенская (1904 – 1966). Также речь в главе идет об одной из самых известных исполнительниц XX столетия – Надежде Андреевне Обуховой (1886 – 1961).

Параграф «Концертмейстерство в эстрадном жанре» (3.5.) посвящен времени подлинного его расцвета, появления таких корифеев, как И. Д. Юрьева (1899 (1902?) – 2000), В. А. Козин (1903 – 1994), Н. Г. Брегвадзе (р. 1936), А. Н. Баянова (1911 (1914?) – 2011). Создаваемые пианистом-соавтором³⁴ партии сопровождения основывались на слуховом опыте и музыкальной фантазии музыканта. Исполняемое произведение, в результате, превращалось в маленький спектакль с драматургическим сюжетом, «прочитывающемся» не только на уровне слов и интонаций, но и на материале сопровождения, изменяющегося от куплета к куплету и получающего свое яркое развитие в проигрышах.

В разделе анализируются детали исполнительского подчерка таких музыкантов, как С. Каган (1908 – 1997), Д. В. Ашкенази (1915 – 1997), А. С. Белицкий (1914 – после 1990), М. Б. Брехес (1909 – 1996), М. Ю. Аптекман (1949 – 2008) и других представителей жанра.

Параграф «Аккомпанемент в немом кино» (3.6) связан с одной стороны, с появлением нового вида искусства, с другой – с социальным фоном эпохи революционных преобразований. В 20-е годы родилась новая специализация – аккомпаниатор немом кино или «тапер». Просуществовав в течении полутора-двух десятилетий, она исчезла из исполнительской практики, оставив уникальный след в истории. Здесь в фокусе внимания оказываются различные музыканты, среди которых Д. Д. Шостакович (1906 – 1975), хореограф Д. Баланчин (1904 – 1983), актриса Л. П. Орлова (1902 – 1975), пианисты И. М. Худяков и Б. А. Позен (1898 – 1942), музыковед и историк русской литературы С. А. Бугославский (1888 – 1945). Фильм «заговорил» и стал интересен зрителям благодаря их помощи, дав возможность переживать и чувствовать происходящее на экране. Только в этом случае движущаяся картинка обретала не только звук, но и душу. Кроме того, подобная работа стала важной ступенью на пути становления многих исполнителей в разных творческих сферах. Но самым главным оказывается

³⁴ Или иным инструменталистом, исполняющим партию сопровождения.

то, что в тяжелые времена нашей истории, сидя часто в холодном, нетопленном зале, куда приходила за «отдохновением» разная публика, музыкант смог дать жизнь новому, только рожденному, пока еще не умеющему говорить самостоятельно виду искусства.

Четвертая глава **«Отечественные традиции обучения концертмейстерскому делу (на примере ведущих вузов)»** посвящена педагогико-исполнительским школам и содержит 6 параграфов, каждый из которых связан с конкретным музыкальным вузом нашей страны³⁵. Появление подобных кафедр изменило течение истории концертмейстерского искусства, знаменуя собой подлинно профессиональную ее ступень. *Первый из параграфов «Санкт-Петербургская (Ленинградская) государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова» (4.1)* повествует о процессе становления профильного структурного подразделения в вузе³⁶. В центре обсуждения здесь имена Вероники Петровны Ивановой (1914 – 1986), Нины Николаевны Галаниной (1902 – 1959), Евгения Михайловича Шендеровича (1918 – 1999), Александра Александровича Люблинского (1907 – 1975), Адольфа Бернгардовича Меровича (1904 – 1953). Все они были не только преподавателями, но и исполнителями, творческая жизнь которых посвящена искусству аккомпанемента. Особое внимание уделено тем из них, чьи имена остаются по сей день неизвестными даже в профессиональных кругах.

Параграф «Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского» (4.2) связан с педагогико-исполнительскими традициями обучения концертмейстерскому искусству, ведущими свою историю в музыкальном вузе с 1943 года. В то же время история кафедры остается на сегодняшний день наиболее хорошо изученной, в сравнении с иными подобными структурными подразделениями. Этому немало способствовало появление двухтомного издания «Концертмейстеры Московской консерватории» под редакцией Веры Никитиной. Истоки же существования самой кафедры связаны с именами Мстислава Анатольевича Смирнова (1924 – 2000), Марии Соломоновны Неменовой-Лунц (1878 – 1954), Сергея Михайловича Симонова (1907 – 1967). Большой вклад не только в педагогическую и исполнительскую сферу, но и в методическую и научную работу привнесли Вера Васильевна Подольская (1914 – 1970), Кирилл Львович Виноградов (1913 – 1990), Елизавета Борисовна Брюхачева (1898 – 1969). В дальнейшем на кафедре работали Важа Николаевич Чачава (1933 – 2011) и Евгений Михайлович Шендерович, продолжавший свою деятельность в Москве после переезда из Петербурга. Их имена, безусловно, стоят особняком в концертмейстерской истории, прежде всего, потому что эти два музыканта обладали ни с кем из коллег несравнимой обширной концертной практикой. Появление же специализированной кафедры в Московской консерватории явилось естественным результатом предшествующих тенденций в сфере музыкального образования, направленных на утверждение необходимости новой учебной дисциплины,

³⁵ Материалом для возникновения этих разделов работы в большой степени послужили архивные источники.

³⁶ Самостоятельная кафедра концертмейстерского мастерства консерватории ведет свою историю с 1991 года.

в частности благодаря деятельности Б. Л. Яворского (1877 – 1942). Дальнейшее же развитие, связанное с именами выдающихся музыкантов, посвятивших свою творческую жизнь искусству аккомпанемента, стало залогом ее совершенствования.

Параграф «Российская академия музыки им. Гнесиных» (4.3) рассказывает о структурном подразделении вуза, истоки которого почти полностью связаны с творческой деятельностью одного музыканта – Евгении Михайловны Славинской (1902 (1900?) – 1993), единственной женщины-дирижера за всю историю Большого театра. Ее творческая деятельность выходила за рамки определенной специализации, связанной с тем или иным направлением внутри профессии. Это в равной мере оказало влияние как на исполнительскую практику (концертмейстер, дирижер), так и на педагогическую. Методические принципы, положенные в основу работы концертмейстерской кафедры вуза, отличаются многоплановостью и являются отражением профессиональной «полифоничности» мышления своего основателя Е. Славинской. Также у истоков преподавания данной дисциплины (отдельная кафедра получила свое право на существование лишь в 1988 году) стояло имя Льва Николаевича Миронова (1896 – 1977), музыканта, являвшегося старшим концертмейстером Всесоюзного радио и постоянного аккомпаниатора одной из самых известных актрис первой половины XX столетия Любови Петровны Орловой. В целом, в процессе своего формирования кафедра концертмейстерской подготовки РАМ им. Гнесиных не копировала уже существующие учебные программы, а оказалась глубоко индивидуальной. Все говорит о том, что традиции искусства аккомпанемента среди преподавателей вуза имеют глубокую, объемную историю.

Параграф «Нижегородская (Горьковская) государственная консерватория им. М. И. Глинки» (4.4) связан, прежде всего, с именами двух выдающихся музыкантов: Григория Савельевича Домбаева (1905 – 1986) и Натальи Яковлевны Лузум (1937 – 2001), сыгравшими ключевую роль в процессе формирования, как организационных, так и методико-педагогических основ преподавания искусства аккомпанемента в консерватории. Г. С. Домбаев – музыкант, значение которого в истории концертмейстерского искусства выходит далеко за рамки какого-либо учебного заведения или определенного города. Его блестящая творческая и научная биография тесно переплетена с активной деятельностью организатора и новатора в области музыкального образования. В разное время он возглавлял Ростовское и Ереванское музыкальные училища, был руководителем краевой филармонии в Ростове-на-Дону, Армянской филармонии, с 1950 по 1972 год являлся ректором Нижегородской консерватории, с 1972 – профессор института им. Гнесиных. Именно Домбаев – основатель и первооткрыватель новой учебной дисциплины, связанной с концертмейстерским искусством, в профильных российских училищах и консерваториях. «Класс художественного аккомпанемента», введенный им в программу обучения пианистов в Ростове, стал прообразом для всех последующих подобных дисциплин по всей стране. Непосредственной ученицей Григория Савельевича была Н. Я. Лузум. Очевидно,

что влияние учителя на Наталью Яковлевну было огромным, во многом сформировав основные направления, в русле которых шло ее развитие как исполнителя-концертмейстера, так и педагога. Также в параграфе повествуется о предшественнике Натальи Яковлевны на посту заведующего тогда еще неразделенной кафедры камерного ансамбля и концертмейстерского мастерства Юрии Васильевиче Николаеве (1921 – 2003), и об Александре Семеновиче Бендицком (р. 1932), внесшем большой вклад в дело преподавания искусства аккомпанемента в Нижегородской консерватории.

«Казанская государственная консерватория им. Н. Г. Жиганова» (4.5). Кафедра концертмейстерства в столице Татарстана основана в 1969 году, раньше, чем в большинстве музыкальных вузов России. С самого своего появления она была обречена на яркость и многогранность своего существования. Это было связано с довольно рано сложившейся в городе школой высокопрофессиональных концертмейстеров. Одним из самых известных преподавателей Казанской консерватории середины XX века был Альберт Семенович Леман (1915 – 1998). Вплоть до 1971 года, когда он перешел на работу в Москву, его деятельность в музыкальном вузе Татарстана определяла многие направления творческого и структурного развития. Еще одним педагогом, стоявшим у истоков преподавания концертмейстерского искусства в Казанской консерватории, стала Назнина Газизовна Сабитовская (1931 – 2019). Вместе с А. Леманом они заложили традиции и общие методические основы, на которых в дальнейшем возникла кафедра. Первым же непосредственным ее руководителем с момента основания была Алевтина Евгеньевна Миркина (1937 – 1993), музыкант, отдавший всю свою жизнь служению вокалистам и концертмейстерскому искусству. Многие из нынешних преподавателей Казанской консерватории – ее ученики. Кафедра концертмейстерства Казанской консерватории – один из флагманов в истории преподавания искусства аккомпанемента в нашей стране. Ее основательные традиции, заложенные в середине XX столетия, бережно сохраняются до настоящего времени.

В последнем параграфе «Концертмейстерское искусство в области балета (на примере Академии русского балета им. А. Я. Вагановой)» (4.6) рассматриваются особенности данного вида исполнительского труда. Важнейшей чертой, отличающей творческую деятельность пианиста, работающего в области классического танца, является необходимость пребывания на стыке художественных жанров. По меткому выражению доктора искусствоведения Г. А. Безуглой, в данном случае концертмейстер выступает в роли «полномочного представителя музыкального искусства в искусстве хореографическом»³⁷. Эти слова можно отнести, как к пианисту, так и к дирижеру. Ведь музыкальный руководитель будущего спектакля должен привлекать внимание артистов балета к смыслу исполняемого танца, к сюжетно-драматургической основе движений, стремясь выявить их соответствие звучащему сопровождению. Несмотря на то, что в профессиональном сообществе скорее принято подчеркивать различия,

³⁷ Безуглая Г. А. Концертмейстер балета. СПб.: Академия русского балета им. А. Я. Вагановой, 2005. С. 11.

очевидны общие принципы, лежащие в основании двух видов концертмейстерской работы (с партнером-музыкантом и танцором). Это и чувство предугадывания намерений солистов, диагностика их физического состояния, навык чтения с листа. Абсолютные черты сходства проявляются во время концертного выступления. В этот момент концертмейстер должен проявить такие качества, как гибкость и безусловная поддержка намерений солистов или хореографического коллектива. Также объединяет две указанные сферы большой удельный вес педагогической работы. И, если совместное творчество с инструменталистом обычно предполагает скорее наставническое участие, то повседневное профессиональное общение с вокалистами и артистами балета свидетельствует о необходимости постоянного преподавательского внимания и содействия. История кафедры музыкального искусства старейшего хореографического учебного заведения страны показывает, что ее деятельность направлена, в первую очередь, на воспитание в студентах этих и многих других уникальных концертмейстерских качеств, необходимых для работы в области балета.

В заключении диссертации обобщаются результаты исследования, делаются основные выводы, подчеркиваются отличительные черты, характеризующие отечественную концертмейстерскую школу. Также отмечается, что несмотря на то, что указанная сфера творческой работы является неотъемлемой частью музыкальной летописи России, только в последнее время обозначился научный интерес к широкому кругу вопросов, составляющих базис ее существования. Безусловно, сам факт возникшего внимания к предмету данного исследования не только примечателен сам по себе, но и представляет собой новую историческую ступень развития искусства аккомпанемента в нашей стране. Его эволюция отражала в себе общие направления не только музыкального творчества, но и была связана с общеисторическими тенденциями своего времени.

Ключевым периодом формирования основных видов концертмейстерского искусства в России необходимо считать XIX век, когда оно включилось в общий процесс культурных преобразований в самых разных областях: литературе, философии, искусстве. Важнейшей приметой той эпохи являлась идея прогресса, представление о том, что вектор движения любого исторического процесса направлен на улучшение и усложнение всех сфер человеческого существования. Так и искусство аккомпанемента, развиваясь в синкретическом единстве со всеми остальными формами музыкального творчества, постепенно, пробуя себя в разных формах и жанрах, приобретало все большую значимость в повседневной исполнительской практике.

В начале следующего столетия оно продолжило свою эволюцию, все больше расширяя ареал своего применения, одновременно с этим предъявляя все новые и новые профессиональные требования к исполнителям. Но это было, скорее, в полном соответствии с кризисом идеи прогресса в XX веке, не интенсивное, а экстенсивное развитие, в ходе которого каждая из узких областей существования концертмейстерской профессии все более совершенствовалась. Важнейшим показателем и подтверждением самостоятельности данной творческой

сферы стало появление в музыкальных вузах профильной дисциплины и, как следствие, формирование отечественной концертмейстерской традиции.

В наше время мы являемся свидетелями появления еще одного важнейшего этапа развития искусства музыкального сопровождения – возникновение новой области исследований, связанных с осмыслением исторического пути, пройденного профессией более чем за два столетия. Это сформировало основу для исследовательского пространства, открытого для дискуссий музыкальных ученых, и образовало почву для появления научной области, представляющей собой ответвление от базовой дисциплины «История русской музыки».

Теоретические исследования в данной сфере имеют большое значение не только сами по себе, но также важны для расширения профессионального кругозора музыкантов, большинство из которых встречаются с концертмейстерским искусством на практике. Понимание сложности всего комплекса механизмов, лежащих в его основе, несомненно должно содействовать процессу освоения непосредственно исполнительских навыков. Таким образом, работы в этом направлении не только служат расширению горизонтов музыкальной науки, но и имеют несомненное прикладное значение.

Проведенное исследование позволило сформулировать следующие выводы, обобщающие результаты диссертации.

Концертмейстерское искусство представляет собой отдельную форму работы музыканта, обладающую своей особой спецификой не только в сравнении с сольным исполнительством, но и с иными видами ансамблевого сотворчества. Также в результате исторического анализа, основанном на обширном сравнительном материале, становится очевидным, что в процессе практической деятельности концертмейстера задействованы уникальные психофизиологические механизмы, связанные с глубинными основами человеческого поведения. Прежде всего, это идея психологической эмпатии и подчинения, что, в свою очередь, применительно к отечественной истории, заставляет вспомнить идеалы православной философской и религиозной традиции с ее представлениями о жертвенности и соборности.

Другой важный вывод состоит в том, что история концертмейстерского искусства в России не развивалась стремительно и однолинейно. В частности, долгое время (около 100 лет!) потребовалось для того, чтобы данная исполнительская сфера приобрела права на самостоятельность. Так для первого этапа формирования характерно существование концертмейстерского искусства в синкретическом единстве со всеми иными формами музыкальной деятельности. Лишь в середине XX столетия обсуждаемая область исполнительства приобрела привычную нам ныне модель существования. Внутри же самого исторического движения с самого начала намечались различные ее виды, связанные не только с разнообразием инструментария³⁸, но и такие специфические ее формы, как: композиторский аккомпанемент, в качестве отдельного феномена, получившего свое развитие в XX веке, различные виды фортепианного сопровождения (академический и эстрадный жанры), концертные и, по преимуществу, закулисные формы

³⁸ Как минимум, их существует столько, сколько аккомпанирующих инструментов.

бытования (сфера оперы и балета, работа по обеспечению непрерывности педагогического процесса), музыкальное оформление немого кино и многие другие. Но, несмотря на это разнообразие, все виды концертмейстерского труда имеют свои общие базовые основы и принципы, выделенные нами в теоретическом разделе диссертации.

Анализ истории развития специализированных кафедр российских музыкальных вузов показал, что в большом количестве случаев преподавателями по данной дисциплине становятся пианисты, получившие предварительно достаточный концертмейстерский опыт, включающий в себя педагогический аспект. В результате – выработанные принципы в работе с солистами становятся основой для работы с пианистами. Таким образом, даже начинающие имеют наставнический опыт. Несмотря на схожие методологические позиции и единые цели, каждая из профильных кафедр развивалась своим путем, основу и своеобразие которого определяли музыканты, стоявшие у истоков их основания. Интерес представляют и научные публикации некоторых преподавателей. Впрочем, почти все они находятся в методической сфере или связаны с традиционными областями музыковедческого исследования, никак не касаясь вопросов истории концертмейстерского искусства.

Любой исторический процесс развивается во времени. Он подчинен, с одной стороны, принципам функционирования человеческой психики (историю творят люди), основные положения которой сформулировал К. Г. Юнг (понятия «коллективное бессознательное», «архетип»), с другой стороны, находится в зависимости от незыблемых принципов диалектического развития, обозначенных в работах Г. Ф. Гегеля. На их пересечении существует все многообразие человеческой истории. Не составляет исключения и эволюция концертмейстерского искусства. Пройдя сложный путь, переживая разные этапы своего становления, она все более и более утверждала свои права в качестве специальной области творческой работы. На всем протяжении своего развития она сталкивалась с противоборствующими тенденциями, связанными с различным инструментарием, разнообразием сфер применения, той или иной эпохой, музыкальным материалом. Но самым главным завоеванием на этом пути стало изменение отношения профессионалов и публики к концертмейстеру. В «коллективном бессознательном» возник архетип концертмейстера, обладающий непреложной ценностью.

Итог более чем двухвекового развития обсуждаемой сферы исполнительского искусства в России – формирование отечественной концертмейстерской школы. Ее характеризует ряд принципиальных положений, освещенных в нашем исследовании. В первую очередь это многосторонность и многоплановость онтологической стороны процесса. Родившись, в известной степени, как ответвление от европейской концертмейстерской традиции, она, в то же время, впитала в себя элементы органически присущие национальной культуре. Далее. Российская концертмейстерская школа была реализована в совместной деятельности представителей различных ипостасей музыкальной профессии: инструменталистов, дирижеров, вокалистов, в том числе и в оперно-балетном искусстве. В ней слились воедино аккомпаниаторские опыты крупнейших русских композиторов,

концертмейстерская работа ведущих дирижеров, наконец, обращение к данной исполнительской сфере пианистов, в том числе ведущих мастеров фортепианного искусства. Существенным ее достижением явилось такое уникальное явление, как аккомпанемент в эстрадно-романсовом жанре. Кульминация данного процесса – появление во второй половине XX века специализированных кафедр в музыкальных вузах страны. Их кристаллизация подтвердила неизбежность дальнейших позитивных трансформаций концертмейстерского дела.

Этот процесс отнюдь не завершен. Несмотря на то, что XXI столетие отмечено возросшим интересом к данной исполнительской сфере, в повседневной концертной практике порой еще встречается невнимательное, неуважительное отношение к концертмейстеру со стороны солистов и некоторых педагогов. Случается, что и в профессиональных кругах возникают скептические мнения, говорящие о том, что аккомпанемент – удел неудавшихся солистов. С точки зрения истории эти атавистические тенденции представляют собой лишь глухое эхо давно ушедших времен. Не подлежит сомнению, что концертмейстерское искусство – одно из самых сложных и многосоставных творческих направлений музыкантской работы. Без него невозможно себе представить полноценную концертную, повседневную педагогическую практику, функционирование оперных, драматических театров и многое другое. Таким образом, искусство неспособно существовать вне концертмейстерского пространства. И представленная в нашем труде отечественная история его развития только подтверждает этот непреложный факт.

Результаты диссертации отражены в следующих публикациях:

Монография:

1. Юдин А. Н. Секреты мастерства. Русская школа концертмейстерства : [монография] / Александр Юдин. – Санкт-Петербург : Невская нота, 2008. – 124 с. – ISBN 798-5-9901468-1-5. (7,63 п.л.)

Учебные пособия:

2. Юдин А. Н. История и теория концертмейстерского искусства. Век двадцатый : учебное пособие / А. Н. Юдин ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2016. – 64 с. – ISBN 978-5-8064-2221-8. (4 п.л.)

3. Юдин А. Н. Концертмейстерское мастерство. Исторический и методический аспекты : учебное пособие / А. Н. Юдин ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2019. – 63 с. – ISBN 978-5-8064-2660-5. (4 п.л.)

Публикации в изданиях, включенных в Перечень ВАК РФ:

4. Юдин А. Н. А. С. Даргомыжский – концертмейстер / А. Н. Юдин // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2008. – № 32 (70), ч. 1. – С. 395–400. – ISSN 1992-6464. (0,5 п.л.)

5. Юдин А. Н. Уроки концертмейстерского мастерства: из опыта работы пианистов-концертмейстеров с Зарой Долухановой и Георгом Отсом / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2016. – № 3 (15). – С. 116–127. – ISSN 2309-1428. (0,7 п.л.)
6. Юдин А. Н. Актуальные вопросы подготовки пианистов к концертмейстерской деятельности / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2016. – № 4 (16). – С. 103–112. – ISSN 2309-1428. (0,6 п.л.)
7. Юдин А. Н. Малоизвестные грани творческой деятельности Александра Борисовича Гольденвейзера как пианиста-концертмейстера, педагога / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2017. – № 3 (19). – С. 133–146. – ISSN 2309-1428. (0,8 п.л.)
8. Юдин А. Н. Уроки С. Рихтера-концертмейстера / А. Н. Юдин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2018. – № 45, ч. 1. – С. 93–101. – ISSN 2078-1768. (0,5 п.л.)
9. Юдин А. Н. Концертмейстер-педагог: из творческой лаборатории М. В. Юдиной / А. Н. Юдин // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 49. – С. 73–81. – ISSN 2078-1768. (0,5 п.л.)
10. Юдин А. Н. Ступень к мастерству. Аккомпаниаторская практика Г. Нейгауза и П. Ламма / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2020. – № 1 (28). – С. 66–75. – ISSN 2221-8130. (0,6 п.л.)
11. Юдин А. Н. Концертмейстерская практика А. Т. Гречанинова в контексте изучения исполнительского наследия композитора / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2020. – № 4 (31). – С. 86–96. – ISSN 2221-8130. (0,6 п.л.)
12. Юдин А. Н. Истоки концертмейстерского искусства в России XVIII столетия / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2021. – № 2 (33). – С. 37–50. – ISSN 2221-8130. (0,8 п.л.)
13. Юдин А. Н. Живой голос немого кино / А. Н. Юдин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2021. – № 2 (60). – С. 57–61. – ISSN 2220-1769. (0,5 п.л.)
14. Юдин А. Н. Концертмейстерское искусство дирижера в оперном театре / А. Н. Юдин // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2021. – № 4 (75). – С. 182–192. – ISSN 1681-8962. (0,6 п.л.)
15. Юдин А. Н. Пути развития концертмейстерского искусства в России первой половины XX столетия / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2022. – № 2 (37). – С. 113–122. – ISSN 2221-8130. (0,6 п.л.)
16. Юдин А. Н. История возникновения и развития кафедры концертмейстерского мастерства Санкт-Петербургской (Ленинградской) консерватории / А. Н. Юдин // Opera Musicologica. – 2022. – Т. 14, № 4. – С. 112–124. – ISSN 2075-4078. (0,8 п.л.)
17. Юдин А. Н. Из прошлого русской исполнительской школы. Певцы-аккомпаниаторы / А. Н. Юдин // Временник Зубовского института. – 2022. – № 4 (39). – С. 61–70. – ISSN 2221-8130. (0,6 п.л.)

18. Юдин А. Н. Истоки становления кафедры концертмейстерской подготовки РАМ имени Гнесиных / А. Н. Юдин // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2023. – № 1 (44). – С. 108–116. – ISSN 2227-9997. (0,5 п.л.)

19. Юдин А. Н. История формирования кафедры концертмейстерского мастерства Нижегородской (Горьковской) консерватории / А. Н. Юдин // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2023. – № 1 (68). – С. 65–70. – ISSN 2220-1769. (0,6 п.л.)

Научные статьи:

20. Юдин А. Н. Концертмейстерская практика М. А. Балакирева и А. Г. Рубинштейна / А. Н. Юдин // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2008. – Вып. 3. – С. 88–100. – ISBN 978-5-94856-461-6. (0,7 п.л.)

21. Юдин А. Н. Н. К. Метнер – концертмейстер / А. Н. Юдин // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов. – Санкт-Петербург : Астерион, 2008. – Вып. 3. – С. 100–119. – ISBN 978-5-94856-461-6. (1,1 п.л.)

22. Юдин А. Н. Г. В. Свиридов – аккомпаниатор. Уроки концертмейстерства / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2014. – № 1 (5). – С. 137–150. – ISSN 2309-1428. (0,8 п.л.)

23. Юдин А. Н. Изучение отечественного концертмейстерства первой половины XX столетия в контексте учебного курса «История и теория аккомпаниаторского искусства» / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2014. – № 3 (7). – С. 113–126. – ISSN 2309-1428. (0,8 п.л.)

24. Юдин А. Н. Уроки М. Л. Ростроповича – аккомпаниатора / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2015. – № 1 (9). – С. 133–142. – ISSN 2309-1428. (0,6 п.л.)

25. Юдин А. Н. Из истории отечественного концертмейстерства: Ф. М. Blumenфельд – аккомпаниатор / А. Н. Юдин // Вестник кафедры ЮНЕСКО «Музыкальное искусство и образование». – 2015. – № 4 (12). – С. 125–132. – ISSN 2309-1428. (0,5 п.л.)