

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Калицкий В.В. Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2025. № 2. DOI: 10.7256/2453-613X.2025.2.73785 EDN: SGVKUV URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73785

Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности

Калицкий Виталий Валерьевич

кандидат философских наук

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

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

✉ kalitzky@yandex.ru



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

DOI:

10.7256/2453-613X.2025.2.73785

EDN:

SGVKUV

Дата направления статьи в редакцию:

22-03-2025

Дата публикации:

31-03-2025

Аннотация: Формирование европейских концертмейстерских школ началось последовательно – в Германии (с XV века) и Италии (с XVI века). В этих двух школах были кристаллизованы основные принципы будущей профессии пианиста-концертмейстера. Они существенным образом влияли на становление других национальных школ – прежде всего, французской. Объект исследования – концертмейстерское искусство. Предмет статьи – французская концертмейстерская школа. Цель статьи – раскрытие процесса формирования исполнительских особенностей французской концертмейстерской школы. В рамках представленной работы подробно раскрывается вопрос влияния искусства итальянских *maestro al cembalo* и немецких

Коррепетитор на французскую концертмейстерскую культуру. Прослеживается непростой путь обретения национальной самоидентичности французской концертмейстерской школы – от преклонения перед немецкой и итальянской до обретения самостоятельного статуса и, более того, формирования обратного процесса – влияния на специфику немецкого коррепетиторства в области балета. В качестве основных автором были выбраны следующие методы: текстологический, сравнительно-аналитический, комплекс подходов для осуществления исполнительского анализа музыкальных произведений. В статье впервые осуществляется попытка реконструкции начального периода становления и развития французской концертмейстерской школы. Автором предлагаются уточнения типов использования сопровождения (прежде всего, *ad libitum* и *obligato*) в сочинениях для совместного музицирования французских композиторов эпохи барокко, указывается на объективно существующие разногласия в этом вопросе. На основе анализа архивных документов в музыковедческий оборот вводятся новые данные о деятельности французских *maestro al cembalo* и коррепетиторов. Также архивные данные позволяют сделать вывод о владении Ж.-Б. Люлли-исполнителем клавишными инструментами. Анализ методической литературы приводит нас к заключению о наличии во французской музыкальной культуре XVII-XVIII вв. разветвленной системы подходов у музыкантов-практиков к совместному исполнительскому процессу с участием клавира, наличия интенсивных поисков в области обучения детей искусству сопровождения. Проведенное исследование позволяет сделать вывод об эклектичности процесса формирования и развития французской концертмейстерской школы, впитавшей в себя лучшие традиции итальянской и немецкой в XVII-XVIII вв. и обретшей собственный стиль к началу XIX века.

Ключевые слова:

концертмейстерская школа, Франция, *maestro al cembalo*, коррепетитор, *ad libitum*, *obligato*, трактат, клавир, исполнительство, музыкальная педагогика

Реконструкция истории становления французской концертмейстерской школы – процесс сложный и многоаспектный. Основные трудности в его изучении составляет противоречивость сведений о его начальном этапе. Объединим эти причины в три группы:

1. композиторские;
2. исследовательские;
3. культурно-исторические.

Рассмотрим их отдельно.

1. Данные противоречия, как «бомба замедленного действия», были отчасти заложены и ее «отцами», среди которых Ф. Куперен (1668-1733) и Ж.-Ф. Рамо (1683-1764). Их роль в этом процессе заключается, прежде всего, в авторских комментариях к исполнению собственных ансамблевых сочинениях с участием клавесина, а также в текстах трактатов, где ими нередко синонимируются типы клавирного сопровождения *ad libitum*, *basso continuo*, *General-Baß* и *obligato*.

2. Не вносит ясности в осмысление истоков французской концертмейстерской школы и информация из исследований музыковедов XX-XXI веков, ряд которых ставит не только

весьма различные временные отрезки истоков французского клавирного искусства, но и вовсе утверждают, что совместное исполнительство с участием клавирного начала формироваться в 1740-е годы [1] или даже во второй половине XVIII века [2]. Нам представляется такая позиция спорной по двум причинам. А) Наличие корпуса сочинений для совместного исполнения с участием клавишных инструментов выдающихся композиторов – Жака Шамбоньера (1601(1602)-1672), Ж.-Б. Люлли (1632-1687), Ж.-Б. Лелли (1660-1728), Ф. Куперена, Ж.-Ф. Дандрие (1681-1738), А.-Ф. д'Агенкур (1684-1758), Л.-К. Дакена (1694-1772) и многих других. Все они также работали *maestro al cembalo* при королевском дворе, высокой знати, капеллах. Б) Издание теоретических трактатов, в которых излагаются принципы совместного исполнительства с участием клавирного. Прежде всего, назовем работы: Ф. Куперена «Искусство игры на клавесине» 1696 года; М. Сен-Ламбера «Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах» 1702 года и «Принципы игры на клавесине» 1709 года; Ж.-Ф. Дандрие «Принципы сопровождения на клавесине» 1719 года; Ж.-Ф. Рамо «Рассуждение о различных способах аккомпанеента...» 1732 года. Для дополнительного подтверждения нашей позиции обратимся к авторитетному мнению А. Д. Алексеева, который в ходе анализа работы А. Дени «Трактат о настройке спинета» 1650 года справедливо отмечает, что во Франции клавирное искусство «к этому времени достигло уже значительной самостоятельности» [3, с. 23].

Эти факты красноречиво говорят о том, что во второй половине XVI века французское клавирно-ансамблевое исполнительство находилось в высокой стадии развития, а в первой трети XVII века появились развернутые труды по его теоретическому обоснованию.

3. Процесс формирования французской концертмейстерской школы начался в первой трети XVII века, т. е. позже немецкой (XV век) и итальянской (начало XVI века) и находилась под их влиянием, особо сильным – последним. В частности, об этом свидетельствует Ж.-Ф. Рамо в своем трактате «Рассуждение о различных способах аккомпанеента...»: «Какого уровня достигли знания об искусстве совместной игры в Германии! Без них мы бы не имели тщательно разработанных принципов и комбинаций рожденная этой науки, которая имеет свои тайны <...>. Без знания их мы [французы – В. К.] легко теряемся <...>, так как не знаем их очень хорошо» [4]. Приведем еще один факт. Напомним, что Ж.-Б. Люлли был итальянцем, выросшем и обучившимся у себя на родине, что непосредственно сказалось на формировании не только французской оперы, родоначальником которой он является, но и на способах написания и исполнения ансамблей с участием клавирного.

Выделим две стратегические линии влияния немецкой и итальянской концертмейстерской школ на формирование французской. Первая касается существующей в то время в Европе практики инструментального сопровождения *ad libitum*, *basso continuo* и *General-Baß*. Вторая – образования во французском музыкальном театре позиции музыканта, участвующего в изучении оперных партий и музыкальном оформлении балетных репетиций – *corrépétiteur*.

Итак, разберем более подробно каждое из указанных нами обстоятельств и на основе их анализа попытаемся реконструировать начальный период формирования французской концертмейстерской школы.

Искусство итальянских *maestro al cembalo* [см. подробнее: 5] захватило музыкальные круги высшей французской аристократии в начале XVII века. Приглашение этих

музыкантов, как правило, носило в себе две задачи. Первая – обеспечение регулярной работы музыкальных коллективов, сформированных при дворе; вторая – обучение членов семьи (как детей, так и взрослых) игре на клавишных инструментах и совместному музицированию. Среди таких *maestro al cembalo* были: Джованни дель Турко (1577-1647), Антонио Чести (1623-1669), Карло Паллавичино (1630-1688), Антонио Сарторио (1630-1680) и, наконец, Джованни Баттиста Лулли (1632-1687), более известный нам как Жан Батист Люлли.

Общеизвестно, что Ж.-Б. Люлли был помимо композитора гитаристом и скрипачом. Тридцатилетний период, на протяжении которого он царил во главе французской оперы, сыграли свою роль и в становлении процесса проведения репетиций спектаклей. Он самостоятельно подбирал певцов и музыкантов оркестра, участвовал в разработке и изготовлении костюмов и декораций, дирижировал представлениями со скрипкой в руках. Под сопровождение скрипкой он проводил и занятия с музыкантами по разучиванию партий. Однако, нам удалось обнаружить в архиве бывшей Королевской академии оперы, на сцене которой было дано большинство премьер композитора, ценную информацию: «<...> был заключен контракт с <...> Люлли, по которому он обязуется выполнять работу главного придворного музыканта и учить с музыкантами <...> партии опер и балетов, сопровождая их игрой на скрипке и клавесине» [6, с. 19]. То есть в его обязанности входила работа *maestro al cembalo*. Более того, сам композитор сделал не менее двенадцати переложений арий из своих опер для клавесина и голоса. Эти факты, на наш взгляд, представляет особую ценность, так как они проливают свет на ранее неизвестный факт владения Ж.Б. Люлли игрой на клавесине.

Безусловно, развитая музыкальная жизнь при дворе Людовика XIV не могла быть полностью организована и реализована самим Ж.-Б. Люлли. Для обеспечения бесперебойной работы театра и капеллы он лично подбирал французских клавесинистов, прошедших подготовку у их итальянских коллег *maestro al cembalo*, которые «прививали им итальянский вкус в игре сопровождения и импровизациями с различными украшениями» [6, с. 5]. Архив Парижской национальной оперы сохранил некоторые их имена. На театральных подмостках трудились: Жан-Анри д'Англебер (1629-1691), Жан-Батист-Анри д'Англебер (1661-1738), Франсуа Куперен (1668-1733), Мишель-Ришар Делаланд (1657-1726). В Королевской часовне: Жан-Батист Бютерн (1678-1721), Франсуа Куперен (1693-1730). В Королевской капелле служили: Жак-Дени Томелен (работал с 1678 по 1693 гг.), Гийом-Габриэль Ниверс (работал с 1678 по 1708 гг.), Габриэль Гарнье (работал с 1702 по 1721 гг.), Николя-Антуан Лебег (работал с 1678 по 1702 гг.), Луи Маршан (работал с 1708 по 1713 гг.). Особого внимания в этом перечне заслуживает личность Ф. Куперена, композиторский и исполнительский стили которого формировался под сильным влиянием итальянцев А. Корелли и Ж.-Б. Люлли.

Ф. Куперен проработал придворным клавесинистом и *maestro al cembalo* более тридцати пяти лет (с 1694 по 1730 гг.), передав эту должность своей дочери Маргарите-Антуанетте. По воспоминанию современника Ф. Куперена, в качестве *maestro al cembalo* «он существенно разнообразил подходы к работе с певцами, <...> позволял им петь более свободно, по-итальянски, используя всевозможные украшения и динамику. Особенностью его работы репетитором оперы были установки для соединения складного вокального ансамбля. Франсуа [Куперен – В. К.] никогда не собирает весь ансамбль в начале работы [над партиями – В. К.], так как считал это пустой тратой времени. Он учит каждого певца в отдельности, особо работает над интонацией, показывая ее точность игрой на клавесине. И только когда каждая партия отлично сделана, собирает весь состав» [6, с. 21]. Приведенная цитата говорит о применении Ф. Купереном важного

приема выучки материала оперной партии – дублирование ее элементов на утойчиво-темперированном инструменте. Такой способ значительно улучшает вокальное интонирование, позволяет лучше и точнее запомнить материал.

В наше время Ф. Куперен известен, прежде всего, как композитор – автор огромного количества сольных и ансамблевых клавирных сочинений. В этой связи отметим, что французская ансамблевая клавирная музыка XVII века также формировалась под воздействием музыки итальянского барокко. Как правило, ее фактура содержит в своем строении одну или несколько зафиксированных в нотном тексте партий, которые можно разделить на две группы:

1. сопровождение сольных клавесинных произведений мелодическими инструментами;
2. замена одной из скрипичных партий в трио-сонате правой рукой партии клавир.

Какой же тип фактуры при этом использовался композиторами и исполнителями? Долгое время этот вопрос оставался в тени исследовательской мысли, однако, ее интенсификация в исследованиях последних лет не вносит ясность в принципиальный вопрос: сопровождение *ad libitum* или *obligato* доминировало в то время?

Д. Фуллер считает этот вопрос неразрешимым и характеризует его как «одну из головоломок истории музыки» [7, с. 167]. В этой связи обратимся к первому ансамблевому французскому изданию – нотному сборнику Ж.-Ж. Мондевиля «*Pièces de clavecin en sonates*» («Пьесы-сонаты для клавесина»), вышедшему в свет в Париже в 1634 году [8]. Сборник состоит из шести сонат для скрипки и клавесина, партия которого досконально выписана автором. Более того, ремарка клавесинной партии в начале первого сочинения гласит: «Исполнение партии скрипки должно быть равноправным исполнению партии клавесина» [8]. Эти факты без тени сомнений указывают на то, что в данном случае партия сопровождения написана *obligato*. Заметим, что композитор в названии своего цикла совершает интересную попытку объединить в одном сочинении французские и итальянские жанры. Его решение начать с французской увертюры и закончить итальянским концертом, очевидно, согласуется с его намерением найти новые стилистические решения тех жанров, которые в то время были на острие популярности в этих странах. Очевидно, что использование Ж.-Ж. Мондевилем такого «гибридного» подхода потребовало пристальной нотной фиксации своих композиторских намерений, что также сказалось на использовании облигатного типа фактуры. Однако, в вопросе использования типа фактуры сопровождения младшими современниками Ж.-Ж. Мондевиля такой определенности нет. Прежде всего, это утверждение касается ансамблевого наследия Ж.-Ф. Рамо. По его словам «эти пьесы [*Pièces de clavecin en concert*] («Концертные произведения для клавесина со скрипкой или флейтой и альтом или второй скрипкой») – В. К.], исполненные только на клавесине, не оставляют желать ничего лучшего; даже не возникает подозрения, что они способны на дальнейшее украшение» [9]. Современные исследователи неоднозначно оценивают данный комментарий композитора. Так, К. Гердлстоун находит предложение Ж.-Ф. Рамо вполне уместным и предлагают интерпретировать партию клавесина *ad libitum*, ссылаясь на то, что «современные аранжировки Рамо для клавесина значительно выигрывают по сравнению с оригиналом» [10, с. 167]. Действительно, искусно симпровизированная фактура не позволяет согласиться с композитором в том, что его зафиксированный нотный текст «ничего не теряет».

Р. Неер, утверждающий, что ансамблевые сочинения Ж.-Ф. Рамо сохраняют все

элементы его сольных клавесинных сочинений, использует это же высказывание композитора в качестве доказательства намерения «сделать клавесин центром композиции ансамбля» [11, с. 2]. У. Ньюман придерживается иного мнения. Он утверждает, что «в качестве [аккомпанирующей – В. К.] партии у Рамо часто используется только партия клавесина, а иногда ее просто дублируют [другие инструменты ансамбля – В. К.]» [12, с. 663]. С нашей точки зрения, данное замечание У. Ньюмана справедливо для отдельных фрагментов из «*Pièces de clavecin en concert*», однако детальное изучение этого цикла демонстрирует, что дублирование партий клавесина струнными инструментами или скрипкой и флейтой представляет всего лишь один из способов композитора создать более плотное фактурное звучание. Таким образом, подход У. Ньюмана к анализу роли сопровождения в данной цикле Ж.-Ф. Рамо носит односторонний характер и не учитывает того, как оно используется в контексте звучания всей фактуры. Также этот исследователь утверждает: «На самом деле, всего за одиннадцать лет с момента появления ор. 3 Мондонвиля можно заметить эволюцию в сторону необязательного сопровождения [*ad libitum* – В. К.]» [12, с. 622]. Изучение французского ансамблевого репертуара, опубликованного между 1735 и 1760 годами, ставит это заявление под сомнение и показывает, что французские композиторы того времени в композиции таких произведений не придерживаются какого-то одного способа написания партии сопровождения. Следовательно, утверждение о том, что стиль *ad libitum* «стал преобладающим после 1760-х годов, развившись из [сочинений] Рамо и Гиймена» [12, с. 610], является, на наш взгляд, неточным.

Обратим внимание, что к середине XVIII века о музыкантах-клавесинистах, работающих в содружестве с другими музыкантами, сложилось весьма невысокое мнение. Красноречиво об этом свидетельствует статья «Сопровождение» во французской энциклопедии 1751 года, написанная знаменитым Ж.-Ж. Руссо: «Нет ничего более неприятного, чем те певческие черты, те рулады, те украшения, которые многие компаньоны [*accompagneurs*] вносят в аккомпанемент [*l'accompagnement*]. Они заглушают голос, портят гармонию, путают голосоведение; часто только по незнанию они совершают хитрые злодеяния из-за неумения найти гармонию, подходящую для фрагмента музыки. Настоящий компаньон ради блага дела будет всегда просто сопровождать. Даже в тех местах пьесы, где написаны паузы, партнер может заполнить их своей игрой: но необходимо, чтобы это было уместным и всегда соответствовало характеру предмета» [13, с. 77]. Созвучно с этим утверждением и мнение Ж. Лакомба, высказанное им в опубликованном в 1752 году «Малом словаре изящных искусств». В статье «Сопровождение» он подчеркивает, что «партнер должен быть всецело подчинен воле мелодии» [14, с. 11].

При подготовке своего «Музыкального словаря», опубликованного в 1768 году, Ж.-Ж. Руссо расширяет свое мнение о клавирном сопровождении. В частности, автор исключает из него предложение о необходимости простого сопровождения ради общего дела и добавляет следующее: «Итальянцы иногда играют всю песню вместо аккомпанемента; и это вполне подходит для их представления об этом жанре музыки. Но что бы они ни говорили, невежества в этом зачастую больше, чем правды и вкуса в этом способе сопровождения. Тот, кто аккомпанирует на концерте, должен сосредоточиться только на утверждении других. Как только он переключает внимание на себя, он портит исполнение; чем больше он думает, что им восхищаются, тем более смешным он себя выказывает. Как только он добавляет в игру сопровождения силу громкости или неуместные украшения, то это сразу же отвлекает внимание от основной части пьесы. Если аккомпаниатор демонстрирует талант, то он показывает свое тщеславие и дурной

вкус. Во время сопровождения надо думать только о поддержке и утверждении партий и выполнять свою собственную работу очень искусно, чтобы эффект ощущался, не выходя за его пределы» [15, с. 15]. Заметим важную деталь: Ж.-Ж. Руссо в своей оценке деятельности такого музыканта прибегает к сопоставлению итальянской и французской манеры игры сопровождения, разделяя ее на возможный и предпочтительный вариант. Этот небольшой, но, на наш взгляд, показательный факт говорит о постепенной трансформации культурного фона Франции того времени, формировании собственных представлений о ее содержании и специфике.

Возвращаясь к личности Франсуа Куперена, заметим, что он ставит под сомнение позицию Ж.-Ж. Руссо к клавиристам, исполняющим партию сопровождения. Более того, попытка воспитания должного уважения к этим музыкантам осуществлена им в трактате «Искусство игры на клавесине» (1696). Работа, содержащая ценные указания относительно игры *basso continuo*, носит ярко выраженный практический характер. Очертив роль клавесина и органа в качестве ансамблевых инструментов, сравнивая их с «фундаментом, который поддерживает весь дом» [16, с. 103], автор акцентирует внимание на значимости партии сопровождения и в то же время на важной роли совместного взаимодействия с солистом, которого можно достичь только на уровне человеческого взаимного контакта.

Существенное место в трактате занимает изучение вопроса о подходах к начальному этапу обучения искусству семиместного исполнительства с участием клавесина. Отмечая необходимость владения игрой на инструменте, Ф. Куперен утверждает: «<...> не стремитесь изучать аккомпанемент раньше, чем через два-три года после начала занятий музыкой, по трем причинам. Во-первых, *basso continuo*, имеющие мелодические последовательности (*progres chantant*), надо исполнять левой рукой так же чисто, как пьесы; поэтому левая рука должна быть хорошо развита; во-вторых, правая рука, занятая при аккомпанементе только аккордами, находится всё время в состоянии растяжения, в результате чего может стать очень жесткой; в-третьих – если слишком рано начинать играть по нотам, туше может сделаться жестким и тяжеловесным» [16, с. 31]. Особый интерес представляет последнее утверждение, идущее вразрез с современными представлениями многих пианистов-концертмейстеров об «уртекстовом снобизме». В попытке придания фигуре клавесиниста-ансамблиста должного уважения Ф. Куперен отмечает: «<...> нет ничего приятнее, чем быть хорошим аккомпаниатором, ничто не сближает нас так с другими музыкантами. Но какая несправедливость! Аккомпаниатора хвалят в концерте последним. <...> О нем почти никогда не говорят, хотя на нем лежит вся тяжесть конструкции, а все внимание, все аплодисменты аудитории принадлежат всецело исполнителю пьес» [16, с. 31-32]. Констатируем, что Ф. Куперен в конце XVII века описывает распространенную ситуацию с отношением к профессиональному и социальному статусу пианиста-концертмейстера в XXI веке!

Являясь выдающимся музыкантом-ансамблистом, владея искусством *basso continuo*, Ф. Куперен в своем трактате делает акцент на отсутствие репертуара для начинающих музыкантов-ансамблистов. Как было сказано выше, фактура на основе *basso continuo* требует основательной технической подготовки, большой руки, уверенного владения контрапунктом, что недоступно для детей. Такое положение создает серьезные трудности на начальном этапе овладения искусством ансамблевого исполнительства и требует специального решения. В качестве основного методического решения Ф. Куперен предлагает создавать специальный детский ансамблевый репертуар.

Несмотря на то, что «Искусство игры на клавесине» включает в себя раздел об

искусстве совместной игры, впоследствии Ф. Куперен написал отдельный трактат, посвящённый этой проблематике. К сожалению, до нас дошел только эскиз его труда из нескольких страниц, хотя работа была опубликована целиком и ее упоминает Ж.-Ф. Рамо в своем «Трактате о гармонии».

Отметим, что содержащееся в этом трактате отсылка Ф. Куперена как исследователя искусства сопровождения *basso continuo* не всегда коррелирует с указаниями Ф. Куперена как автора-исполнителя на обозначения в соответствующих собственных сочинениях, где партия клавира нередко обозначается *ad libitum*, при этом она достаточно скрупулезно выписана в нотном тексте. Допускаем, что в таких примерах Ф. Куперен предлагает клавесинистам самим решать, какой вариант представлять публике – зафиксированный композитором или сымпровизированный. Выскажем еще одно предположение. На наш взгляд, такой подход мог быть продиктован педагогическими соображениями, указанными выше. Если ансамблевое сочинение изучалось ребенком с небольшой рукой, то его учитель, ориентируясь на ее размер и особенности строения, мог соответствующим образом трансформировать партию сопровождения. Тем не менее, отмечаем, что неоднозначность обозначений в типах сопровождения и отсутствие авторских комментариев по этому поводу вызывает определенную путаницу и разногласие в суждениях.

Дальнейшее утверждение значения клавирного сопровождения и роли клавесиниста-ансамблиста происходит в методических работах последователей Ф. Куперена.

В трактате «*Traite de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue etc.*» («Трактат об аккомпанементе на клавесине, органе и других инструментах», 1702 год) [17] и «*Principes du clavecin*» («Принципы игры на клавесине», 1709 год) [18]. Мишеля Сен-Ламбера рассматривается методика обучения игре на клавесине, даются советы по исполнению разнообразных штрихов, украшений и импровизаций, определение ансамблевого исполнительства как искусства игры *basso continuo* на клавесине.

В 1719 году вышла в свет работа по искусству ансамблевой игры Ж.-Ф. Дандрие «*Principes de l'accompagnement du Clavecin*» («Принципы сопровождения на клавесине») [19]. В ней автор проводит теоретический анализ основных гармонических принципов *basso continuo*, делая особый акцент на необходимости изучения основ теории музыки. В 1725 году вышел трактат И. Фукса «*Gradus ad Parnassum*» [20]. Он также, как и Ж.-Ф. Дандрие, настаивает на необходимости выработки практических умений игры (в том числе и ансамблевой) на основе фундаментальных теоретических знаний. Отметим, что этот трактат пользовался большой популярностью на протяжении более века: она являлась практическим учебником для М. и Й. Гайднов, Л. и В.-А. Моцарта, Л. Керубини, Ф. Шуберта и др.

В 1732 году опубликовано исследование Ж.-Ф. Рамо «*Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue: avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mécanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie et à l'aide de laquelle on peut devenir sçavant compositeur, et habile accompagnateur, même sans sçavoir lire la musique*» («Рассуждение о различных способах аккомпанеента на клавесине или органе с планом новой методы, основанной на механике пальцев, выведенной из последования основных басов, с помощью которой даже не умеющий читать музыку может сделаться сведущим композитором и искусным ансамблистом») [4]. Интересно, что в самом пространном названии работы композитор и ансамблист следуют в одном ряду, что можно объяснить следующим обстоятельством. В

указанных выше трудах М. Сен-Ламбера, Ж.-Ф. Дандрие, И. Фукса и, собственно, Ж.-Ф. Рамо, намечается отчетливая тенденция к теоретизации совместного исполнительского процесса (включающая подробный анализ гармонического языка, ладов, тональностей и проч.). Данные авторы практически или вовсе не указывают на способы игры, принципы партнерского взаимодействия, ссылаясь на то, что «об этом было уже очень много написано» [21]. Вместе с тем, такая отсылка, на наш взгляд, свидетельствует о другом важном обстоятельстве. Заканчивалась эпоха барокко, сменялись музыкально-эстетические парадигмы, быстрыми темпами эволюционировал клавишный инструментарий. В этих обстоятельствах старые мастера пытались найти новые формы и приемы – как написания и исполнения музыки, так и ее методического обобщения. Те из них, кто не сумел противостоять новым тенденциям, остались в меньшинстве. Новая же классическая музыкальная эстетика и ее крупнейшие композиторы не были склонны к работе над теоретическими трактатами, поэтому в последующее столетие во Франции практически не выпускались работы по искусству совместного исполнительства.

Обратимся к другому важнейшему аспекту формирования французской концертмейстерской школы. Он связан с привлечением музыкантов-инструменталистов к работе во французских музыкальных театрах. Первое упоминание о них мы находим в книге М. Бенуа «Версаль и королевские музыканты 1661-1733 гг.». По утверждению автора, в феврале 1654 года «один из двадцати четырех камерных скрипачей французского короля был назначен на должность дирижера и репетитора [*répétiteur*] балета». Какую же роль они играли? Эти исполнители на струнных инструментах, состоявшие на службе у французского короля, отвечали, помимо прочего, за игру балетной музыки. В феврале 1654 года одному из них, Мишелю Леже, было поручено «повторение и руководство балетами» [22, с. 34], что указывает на существование в то время потребности в музыкальном оформлении репетиций соответствующими музыкантами.

Отметим, что на балетный театр Франции большое влияние оказывала немецкая музыкальная культура, что не могло не отразиться и на используемом в его работе тезаурусе. Так, использование термина «*Corrépétiteur*», которое сформировалось в Германии и Австрии в середине XVII века для обозначения музыканта, исполняющего сопровождение спектакля, было задокументировано в 1766 году [23, с. 111]. Поскольку немецкоязычные источники последней четверти XVIII века часто содержат специфические дефиниции, такие как «*Correpetitor beyrn ballet*» [24, с. 76] или «*Korrepetitor der Pantomime und Balletts*» [25, с. 222] с одной стороны, и «*Korrepetitor des Gesanges*» [26, с. 122], «*Korrepetitor der Oper*» [25, с. 222] или «*Repetitor für die Operetta*» [27, с. 34] – с другой, можно предположить, что использование термина «*corrépétiteur*» закрепилось при французском королевском дворе не позднее конца XVIII века. Немалый интерес об артистическом составе Парижской оперы представляет статья «Краткая история и статистика парижских театров», опубликованная в 1805 году. Она содержит следующую классификацию работников Парижской оперы: «Артистов можно разделить на три класса: певцы, танцоры, музыканты. Численность первого класса составляет 79 человек; в этот класс входят 4 коррепетитора [*corrépétiteur*]. <...> Класс танцоров состоит из 102 человек; сюда также входят <...> 5 коррепетиторов [*corrépétiteur*] <...>» [28, с. 55].

Заметим интересную деталь. Если на протяжении XVI-XVIII вв. Франция в процессе формирования своей концертмейстерской школы находилась под серьезным влиянием Италии и Германии, то в XIX веке мы можем наблюдать обратный процесс. В частности,

на это указывает то, что самое позднее с 1802 года французская форма «*corrépétiteur*» указывалась как самостоятельное наименование должности в заявлении музыканта о приеме на работу [29, с. 2450] в Германии наряду с «Кантором» и «Органистом». Этот факт зафиксирован в «Музыкальном лексиконе» Г.-К. Коха: «В труппе коррепетитором [*corrépétiteur*] называют музыканта, который в частном порядке репетирует или повторяет роли опер с актерами, балеты с танцорами или репетирует роли новых опер с певцами» [30, с. 396]. При этом в данном издании не указывается, музыкант какой специальности выполняет такую работу. И это вполне объяснимо, так как эти обязанности, в зависимости от конкретных обстоятельств, мог выполнять как скрипач, так и пианист [см. подробнее: 31]. Если это был пианист, то он, как правило, всецело посвящал себя работе по разучиванию партий и участию в качестве коррепетитора в постановочном процессе. У скрипачей ситуации складывалась несколько сложнее. Так, скрипач, работавший в Парижской опере в 1814 году, получил «двойную квалификацию коррепетитора балета и артиста оркестра, оплата при этом осуществлялась обычной, с небольшой надбавкой» [32, с. 356]. Даже в 1885 году в «Историческом и изобразительном словаре театра и современных искусств» А. Пужена говорилось, что функции «коррепетитора балета во всех французских музыкальных театрах выполняет один из скрипачей оркестра» [33, с. 647]. Таким образом, во Франции к началу XIX века направление совместного музицирования в разных формах в значительной степени приобрело самостоятельность и стало задавать тон активно формируемому в европейском музыкальном пространстве концертмейстерскому искусству. Красноречиво об этом говорит следующая запись из «Городской книги» Лиона: «Не прошли зря все те усилия, которые приложили наши [французские – В. К.] знаменитые музыканты в деле прославления страны. В последние годы они дали бесчисленное множество ансамблевых выступлений в истинно французской манере, которая теперь не похожа ни на немецкую, ни на итальянскую, ни на какую-либо другую. Особенно смело играют в таких ансамблях клавесинисты. Они не боятся играть французские украшения, они диктуют стиль нашего времени. Жаль, что мы не можем слышать, как выступают коррепетиторы лионского и других крупных музыкальных театров. Посторонним запрещено приходить на их оперные и балетные репетиции, а ведь они показывают истинное французское мастерство работы с певцами и танцорами» [34].

Подведем итоги. Французскую концертмейстерскую школу можно характеризовать как явление эклектическое. Она формировалась под влиянием немецких *Korrepetitor* и, в особенности, итальянской культуры *maestro al cembalo*. На это указывают как те жанры, в которых работали французские композиторы, занимавшиеся концертмейстерской деятельностью, так и принципы использования в совместной музыкальной практике сопровождения *ad libitum* и *basso continuo*. В них очевидны подходы, применяемые итальянскими мастерами. Не менее сильно в XVII-XVIII вв. влияние итальянского искусства совместного исполнительства на формирование французской научно-методической мысли о концертмейстерской профессии. В манускриптах того периода, включая трактаты Ф. Куперена и Ф. Рамо, отчетливо прослеживается линия пиетета перед итальянским исполнительством и музыкально-ансамблевой педагогикой. Столь сильная зависимость, связанная в том числе, со становлением оперного и балетного жанров под непосредственным влиянием итальянца Ж.-Б. Люлли стала ослабевать к концу XVIII века, когда французский музыкальный театр стал обретать национальную самобытность. Прежде всего, это касается балета, в развитии которого не последнюю роль сыграли французские *corrépétiteur*. Несмотря на то, что большинство из них были скрипачами (однако, нередко, и скрипачами, и пианистами одновременно), а традиции привлечения исполнителей на скрипке к участию в репетициях и музыкальном

оформлении балетных представлений сохранялась во французском музыкальном театре вплоть до начала XX века, их влияние на европейский балет было значительным. Об этом красноречиво свидетельствует как приглашение этих специалистов для работы в музыкальных театрах других стран, так и внедрение французского профессионального тезауруса в творческий, научно-методический и юридический оборот этих стран (в частности, Германии).

Библиография

1. Nga-Hean Ong. French Accompanied Keyboard Music (1738-1760): A Study of Texture and Style Mixture. PhD Dissertation. Washington, 2009. – 399 p.
2. Verwaerde C. La pratique de l'accompagnement en France (1750–1800): de la basse continue improvisée à l'écriture pour clavier dans la sonate avec violon. Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'université. Paris, 2023. – 1151 s.
3. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства / изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1988. – 414 с.
4. Rameau J.-Ph. Dissertation sur les différentes méthodes d'accompagnement pour le Clavecin, ou pour l'Orgue: avec le plan d'une nouvelle méthode, établie sur une mécanique des doigts, que fournit la succession fondamentale de l'harmonie et à l'aide de laquelle on peut devenir sçavant compositeur, et habile accompagnateur, même sans sçavoir lire la musique [электронный ресурс]. URL: <https://imslp.nl/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP82753-PMLP168566-Dissertation.pdf> (дата обращения: 01.05.2024).
5. Калицкий В.В. К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al cembalo // Культура и искусство. 2025. № 3. С. 1-9. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73373 EDN: OZGRIM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73373
6. Архив Парижской национальной оперы. Ф. 24/4/13, ед. хр. 1.
7. Randall Fulle Dr. French Harpsichord Music of the Eighteenth Century. PhD Dissertation. Harvard, 1965. – 267 p.
8. Ж.-Ж. Мондевиль. "Pièces de clavecin en sonates" ("Пьесы-сонаты для клавесина") [электронный ресурс]. – URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/b8/IMSLP334848-PMLP322823-mondonville_pieces_de_clavecin_op3_mastersofviolin05walt.pdf (дата обращения: 02.08.2024).
9. Pièces de clavecin en concert ("Концертные произведения для клавесина со скрипкой или флейтой и альтом или второй скрипкой") [электронный ресурс]. – URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e9/IMSLP26469-PMLP19240-Rameau_-_Pieces_de_Clavecin_en_Concerts.pdf (дата обращения: 02.08.2024).
10. Girdlestone K. Jean-Philippe Rameau, His Life and Works. – London: Cassell, 2024. – 514 p.
11. Neher R. Recollections of the Claviklein and Accompanying Instruments in the Concert Performances of Claviklein Pieces by Jean-Philippe Rameau. DMA Document Indiana University, 1974. – 12 p.
12. Newman W. Sonata in the Classical Era. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1963. – 897 p.
13. Rousseau J.-J. "Accompagnement", dans Diderot, Denis, et Alembert, Jean Le Rond d', Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. – Paris: Briasson, David, Le Breton, Durand, 1751, tome I, 422 p.
14. Lacombe J. Dictionnaire portatif des beaux-arts. – Paris: Estienne, 1752. – 131 p.
15. Rousseau J.-J. "Accompagnement", dans Diderot, Denis, et Alembert, Jean Le Rond d', Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. – Paris:

Briasson, David, Le Breton, Durand, 1768, tome I, 318 p.

16. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / Ф. Куперен // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. – М.: Классика-XXI, 2013. – 163 с.

17. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement [электронный ресурс]. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (дата обращения: 01.06.2024).

18. Saint-Lambert M. de. Principes du clavecin [электронный ресурс]. URL: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP176112-PMLP268029-Saint_Lambert.pdf (дата обращения: 16.11.2024).

19. Dandrieu J.-F. Principes de l'Accompagnement du Clavecin [электронный ресурс]. URL: http://hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (дата обращения: 11.05.2024).

20. Fux J.-J. Gradus ad Parnassum [электронный ресурс]. URL: https://imslp.nl/imglnks/usimg/2/22/IMSLP286170-PMLP187246-gradusadparnassu00fuxj_0.pdf (дата обращения: 11.05.2024).

21. Saint-Lambert M. de. Nouveau traité de l'accompagnement [электронный ресурс]. URL: https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/b/bf/IMSLP23224-PMLP53044-dandrieu_continuo.pdf (дата обращения: 16.11.2024).

22. Massip C. La vie des musiciens parisiens au temps de Mazarin 1643–1661. Essais d'études sociales. – Paris: A. et J. Picard, 1976. – 186 p.

23. Исторический архив города Кельна, протоколы городского совета от 18 июля 1766 г., пункт 10Б, А 213, 109 об, с. 111.

24. Theaterzeitschrift Deutschlands. Fünfter Teil, 1778. – S. 76.

25. Theaterkalender für das Schaltjahr 1784. – S. 222.

26. Engel J.-J. Korrespondenz von 1765 bis 1802 / hrsg. und Kommentare von Alexander Koshenin. – Würzburg: Königshausen & Newmann, 1992. – S. 122.

27. Martersteig M. Protokolle des Nationaltheaters Mannheim unter der Leitung Dahlbergs von 1781 bis 1789. – Mannheim: Mannheim Bensheimer, 1890. – S. 34.

28. Collection française. v. 10. – Tübingen, 1805. – P. 53-68.

29. Allgemeine Nachrichtenzeitung zum Besten der Justiz, Polizei und des bürgerlichen Handels im Deutschen Reich, 1803, Bd. 2. – 2633 s.

30. Koch H.-Ch. Musikalisches Lexikon. – Frankfurt: August Hermann der Jüngere, 1802. – 918 s.

31. Калицкий В.В. Особенности клавирного сопровождения ad libitum и General-Baß в свете становления немецко-австрийской концертмейстерской школы // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. С. 28-41. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.73620 EDN: MVGSDL URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73620

32. Roche G., Félix Lebon F. Recueil général des arrêtés, décrets, arrêts et résolutions du Conseil d'État rendus sur des questions controversées jusqu'à l'année 1839, tome 6. – Paris: Recueil général des lois, 1844. – 395 p.

33. Pougin A. Entraîneur de ballet // Arthur Pougin: Dictionnaire historique et pédagogie du théâtre et des arts qui s'y rattachent. – Paris: Firmin-Didot, 1885. – 775 p.

34. Городская книга Лиона. Архив г. Лиона. Ф. 11/31/2, ед. хр. 05, с. 8-9.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале

«PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Начальный этап формирования французской концертмейстерской школы: от итальяно-немецкого влияния до самоидентичности»), является начальным этапом формирования французской концертмейстерской школы, который автор понимает как исторический процесс, спровоцированный культурным влиянием на французских музыкантов итальянских и немецких концертмейстерских школ в XVII-XVIII вв. и приведший к профессиональной самоидентичности французской концертмейстерской школы и росту её влияния на музыкальное искусство Европы к началу XX в. Соответственно, в качестве объекта исследования автор рассматривает исторический процесс развития концертмейстерского мастерства в европейской музыкальной культуре XVII-XX вв., хотя отдельно о том и не заявляет.

Автором тщательно подобран и проанализирован эмпирический материал в виде эпистолярных опубликованных и архивных источников, позволяющий реконструировать сложный и многоаспектный исторический процесс становления французской концертмейстерской школы. Вполне уместно автор предварительно анализирует причины затруднений уточнения начального этапа формирования французской концертмейстерской школы, обуславливающие противоречивость сведений о нем и теоретические разночтения. Исследование, таким образом, направлено на реконструкцию исторического процесса становления французской концертмейстерской школы на основе анализа заслуживающих доверия документов.

Автор приходит к выводу, что «французскую концертмейстерскую школу можно характеризовать как явление эклектическое. Она формировалась под влиянием немецких *Korrepetitor* и, в особенности, итальянской культуры *maestro al cembalo*». Но, тем не менее, к началу XX в. мастерство французских *corrèpétiteur* несмотря на то, что большинство из них были скрипачами, достигло общеевропейского признания, что, в частности, подтверждается практикой приглашения французских специалистов для работы в музыкальных театрах других стран и «внедрение французского профессионального тезауруса в творческий, научно-методический и юридический оборот этих стран (в частности, Германии)».

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном издании.

Методология исследования, хотя автор и не останавливается отдельно на разъяснении её основных принципов, опирается на историко-библиографический метод, подкрепленный тематической и перекрестной выборкой эпистолярных источников, а также сравнительно-текстологическими и сравнительно-историческими приемами. Авторский методический комплекс релевантен решаемым в исследовании научно-познавательным задачам. Полученные результаты заслуживают доверия. Цель исследования, реконструкции исторического процесса становления французской концертмейстерской школы, достигнута. Программа исследования, хотя и не формализована автором в дополнительном методическом разделе, ясно просматривается в логичной структуре статьи.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что в научной литературе существуют существенные разночтения относительно определения начального этапа формирования французской концертмейстерской школы, не позволяющие восстановить логику достижения французскими специалистами вершины мастерства.

Научная новизна, заключающаяся в реконструкции исторического процесса становления французской концертмейстерской школы, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автор выдержал научный. Структура статьи хорошо раскрывает логику изложения результатов научного исследования.

Библиография в полной мере раскрывает проблемную область исследования, критических погрешностей в оформлении списка нет.

Апелляция к оппонентам вполне корректна, автор вносит существенный вклад в актуальную научную дискуссию.

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