

Культура и искусство

Правильная ссылка на статью:

Калицкий В.В. К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al cembalo // Культура и искусство. 2025. № 3. DOI: 10.7256/2454-0625.2025.3.73373 EDN: OZGRIM URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=73373

К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство maestro al cembalo

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 "Музыка и музыкальная культура"](#)

DOI:

10.7256/2454-0625.2025.3.73373

EDN:

OZGRIM

Дата направления статьи в редакцию:

16-02-2025

Дата публикации:

09-03-2025

Аннотация: Актуальность исследования заключается в насущной необходимости для современного музыкоznания реконструкции профессии пианиста-концертмейстера. Предметом исследования является искусство maestro al cembalo. Объект исследования – содержание специальности maestro al cembalo и особенности их творческой деятельности. Цель исследования заключается в представлении читателю процесса формирования начального этапа развития профессии пианиста-концертмейстера, охватившего период от позднего Возрождения до классицизма. Задачи исследования: осветить основные характеристики совместного исполнительства с использованием basso continuo; дать сведения о специфических умениях и знаниях, которыми должен был обладать maestro al cembalo; показать значимость этих музыкантов в работе над

постановками музыкальных спектаклей, а также в процессе эволюции музыкального творчества; представить портреты наиболее значимых представителей этой профессии. Автором исследования делается особый акцент на влиянии искусства *maestro al cembalo* на формирование европейских концертмейстерских школ. С целью раскрытия заявленной темы автором, в качестве основных, использованы: антропологический, герменевтический, сравнительно-исторический, теоретико-аналитический методы. Особым вкладом автора является поиск, анализ и систематизация архивных фондов итальянских театров, а также городских архивов, на основе данных которых в научный оборот введены сведения о жизни, творчестве и специфике творческой и педагогической работы *maestro al cembalo*. Основные выводы исследования показывают, что важнейшие принципы профессиональной деятельности современного пианиста-концертмейстера музыкального театра были сформированы еще несколько столетий назад. Полученные результаты могут применяться как в проведении курсов по теории и истории исполнительского искусства, так и в практической деятельности современных пианистов-концертмейстеров. Выводы исследования позволяют сформировать устойчивую картину начального этапа становления концертмейстерского искусства, проследить его ведущие тенденции, которые найдут свое отражение в последующем развитии этой творческой специальности.

Ключевые слова:

maestro al cembalo, basso continuo, пианист-концертмейстер, клавишные инструменты, архивные данные, история исполнительского искусства, музыкальная педагогика, концертмейстерская школа, ансамблевое музицирование, музыкальный театр

Концертмейстерская профессия – одна из самых молодых в мире академического музыкального исполнительства. В настоящее время ее основные координаты сосредоточены в русле творческой работы пианиста с представителями других музыкальных специальностей – вокалистами, инструменталистами разных дефиниций, хором, артистами музыкального театра. Однако, как таковой, до сих пор не сформирован методологический аппарат профессии, не вполне определены стратегии обучения концертмейстерскому искусству пианиста, крайне низко в социальном плане оценивается труд таких специалистов. Более того, до настоящего времени не были осуществлены фундаментальные исследования в области истории становления этой специальности – от истоков до современности. Все эти факторы свидетельствуют о том, что концертмейстеры-пианисты, востребованные как специалисты в различных формах музыкальной деятельности, осуществляют свою творческую работу исходя из общих представлений о содержании и структуре своей профессии. На наш взгляд, такая несправедливая ситуация требует действий по ее исправлению.

Одним из первых шагов в данной связи может стать реконструкция формирования специальности концертмейстера-пианиста. Так, погружение в изучение периода активной деятельности «прадедителей» современных пианистов-концертмейстеров – *maestro al cembalo* – позволит не только приоткрыть «завесу» тайны этой забытой специальности, представить имена наиболее видных представителей этих музыкантов, продемонстрировать особенности их работы, но и показать, что достигнутые ими результаты в искусстве совместного исполнительства можно использовать современным пианистам в их творческой практике.

Расцвет творчества *maestro al cembalo*, зародившийся в период позднего Возрождения,

приходится на барочный период в истории европейской музыки и тесно связан с музыкально-эстетическими установками того времени, а также существующей практикой исполнительства, связанной во многом с интенсивным развитием и внедрением в музыкальную практику клавишных инструментов. Ведущей линией последнего в области совместного музицирования стало искусство сопровождения *basso continuo*, которое несло в себе все основные черты гомофонно-гармонического стиля и стало, по словам М. В. Иванова-Борецкого, «большим подспорьем в осознании аккордового строения музыки» [\[1, с. 6\]](#).

Обычным явлением в светском музицировании являлась схематичность записи нотного текста, в котором фиксировалась основа мелодической линии и *basso continuo*. Ввиду поставленной задачи изучения творчества *maestro al cembalo* в рамках представленной статьи мы не будем подробно анализировать различия и общность *basso continuo* с генерал-басом и цифрованным басом. Об этом читатель может узнать из материала специального исследования А. В. Бояркиной «*Basso continuo*, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов [\[2\]](#). Здесь же выделим наиболее важные черты *basso continuo*, непосредственно связанные с практической деятельностью *maestro al cembalo*. К ним относятся:

1. импровизационность;
2. ясная ритмическая пульсация;
3. создание динамического баланса между партиями (голосами).

Развитые навыки стилевой импровизации в *basso continuo* связаны с его сугубым содержанием – зафиксированная основа мелодии и намеченная гармоническая линия подразумевала необходимость в умении исполнителей дешифровать и «домыслить» композиторские идеи соответствующими средствами. В оперном жанре таким соавтором композитора выступал прежде всего певец, импровизирующий, в сольных ариях. Однако, Г. В. Благодаров утверждает, что: «<...> роль континуо в произведениях XVII века была довольно значительной <...> Не только сопровождение речитативов, но и аккомпанемент арий в операх часто доверялся одному континуо» [\[3, с. 18\]](#). Тем более, в речитативах импровизировал клавирист, раскрывая исполнительскими средствами своего инструмента (среди них назовем фактурное разнообразие, применения спектра штрихов, агонические варианты, динамические контрасты) драматургию происходящего на сцене действия.

В ансамблевых жанрах ведущая роль в этом процессе отводилась исполнителю на клавишном инструменте, что требовало не только природных музыкальных способностей, развитого мелодического, гармонического и фактурного слуха, но и прочных знаний в области теории музыки. Это обстоятельство, в свою очередь, стимулировало тенденцию к формированию первых профессиональных музыкальных учреждений, в которых обучения музыкантов проводилось комплексно, а не разрозненно в ходе частных уроков (впрочем, их системное открытие стало достижением более позднего времени).

Повышенный интерес к искусству *basso continuo* стимулировал еще один процесс – формирование самостоятельного направления в ансамбльно-инструментальной музыке. На это указывает В. Дж. Конен: «Начиная с XVII века <...> в эпоху безоговорочного господства светского искусства ни один развитой вид профессиональной музыки не обходился без инструментального звучания. Это – такая же характерная черта стиля новой эпохи, как ведущее значение в нем мелодии и гармонии. Так, с самых первых

дней своего существования опера опиралась на оркестровое начало. Камерная вокальная лирика немыслима вне фортепианного сопровождения (то есть своего второго, инструментального плана) <...>» [\[4, с. 108\]](#).

Важное значение в формировании профессии *maestro al cembalo* имел жанр трио-сонаты. В большинстве сочинений этого жанра барочного периода верхние голоса фиксировали мелодические линии, а нижний, который исполняли на клавишном инструменте, нес гармоническую и фактурную нагрузку. В основные задачи исполнения партии континуо входил контроль метроритмического рисунка и формирование единого динамического баланса. В этом процессе незаменимую роль приобретал клавишный инструментарий. По словам И. Маттезона, «клавицимбель с его универсальностью вручает аккомпанирующему необходимый фундамент для церковной, театральной и камерной музыки. Клавир является поддержкой для согласного, величественного, гармоничного, полнозвучного сопровождения главной мелодии и всех тех, кто принимает участие в исполнении». Осознавая важность всех перечисленных функций, К.-Ф.-Э. Бах справедливо отмечает следующее: «Орган, клавесин, фортепиано и клавикорд – наиболее часто используемые для аккомпанемента клавишные инструменты. <...> Орган незаменим в церковной музыке с ее фугами, большими хорами и повсеместным употреблением слизгованных звуков. <...> Однако, как только в церковных речитативах и ариях, в особенности в тех, в которых средние голоса, благодаря простому аккомпанементу дают возможность поющему голосу свободно варьировать, необходим клавесин, к сожалению, слишком часто слышно, насколько пусто в таком случае бывает исполнение без сопровождения. Этот инструмент, кроме того, незаменим в театре и в камерном музицировании для сопровождения арий и речитативов. Фортепиано и клавикорд наилучшим образом поддерживают исполнение, когда встречаются величайшие тонкости вкуса. Лишь некоторые певцы предпочитают сопровождение на клавикорде или клавесине вместо этого инструмента [фортепиано. – В. К.]» [цит. по: 5, с. 233–234]. Приведенная цитата не только свидетельствует об активном включении клавишных инструментов в разные формы ансамблевого музицирования. Она показывает, что уже в эпоху барокко стало формироваться представление о том, что будущая концертмейстерская профессия не может использовать единые методы творческой работы с музыкантами разных направлений, а должна иметь определенные специализации.

Итак, указанное интенсивное развитие совместного исполнительства в разных жанрах, а также включение в музыкальную практику спектра клавишных инструментов, способствовало появлению особой когорты музыкантов, способных на высоком уровне исполнять эти сочинения. Так появилась профессия *maestro al cembalo*. Отметим, что в истории исполнительства они стали первыми, кто стал преимущественно специализироваться «на участии в ансамблевых видах исполнительства, а также работать с солистами и хором в музыкальных театрах» [\[6, с. 13\]](#).

Как уже было сказано, музыканты-ансамблисты, к которым относятся *maestro al cembalo*, в рамках обычной барочной практики должны были свободно импровизировать, уметь выстраивать динамический баланс, поддерживать ритмическую стабильность исполнения. Однако, перед *maestro al cembalo* ставились и иные задачи. Так, работая с певцами в театре, они владели искусством игры на клавикорде, клавесине, клавичембало, верджинале, знали азы исполнения на струнных и духовых инструментах (в случае необходимости заменить отсутствующего музыканта из состава ансамбля или оркестра), основы вокальной техники, уметь транспонировать в любую тональность, работать над дикцией произношения текста вокалистами на основных европейских языках того

времени. Как руководитель музыкального коллектива, *maestro al cembalo* «выполнял задачи художественного управления постановкой музыкального спектакля» [\[7, с. 68\]](#). А в этом мы видим ростки будущих профессий дирижера и режиссера.

Не вызывает сомнений и другой факт. Деятельность *maestro al cembalo* в сочетании с указанным выше экспансивным внедрением в музыкальную практику клавишных инструментов привели к постепенному вытеснению с лидирующих позиций в части управления ансамблями исполнителей на струнных инструментах.

Поворотным моментом в развитии профессии *maestro al cembalo* стала деятельность знаменитой Флорентийской камераты и постановка ее силами первой оперы – «Дафны» Я. Пери. Ее премьера состоялась в 1608 году, однако отдельные сцены из этого сочинения в узком кругу представлялись еще за десять лет до этого. При этом работу с солистами и ансамблями над музыкальным материалом проводил сам Я. Пери, разучивая с ними музыкальный материал за клавесином. Его деятельность в качестве *maestro al cembalo* настолько вдохновила современников, что к нему выстроилась целая очередь из желающих обучиться этому искусству. В представлении Я. Пери, *maestro al cembalo* должен был не только владеть всеми вышеперечисленными умениями игры на клавишных инструментах, но и полноценно петь. Об этом он пишет в письме одной из своих покровительниц, герцогине Мантуанской: «Я достаточно интенсивно занимаюсь с ней [своей ученицей – В. К.] и надеюсь, что она будет иметь успех. Она имеет более чем хороший голос, любит учиться и имеет отличный слух, что очень важно. Ученица очень уверенно транспонирует в различные ключи и начинает постигать азы правильного пения: поёт небольшие арии под аккомпанемент клавишных инструментов и учится аккомпанировать себе. Учитывая, что она только начала обучаться музыке, такой результат можно назвать чудесным достижением» [\[7\]](#). Подчеркнем, что этот фрагмент письма является одним из первых зафиксированных свидетельств формирования не только профессии *maestro al cembalo*, но и ярко демонстрирует те принципы, которые будут заложены в основу будущей итальянской концертмейстерской школы.

Серьезный вклад в развитие профессии *maestro al cembalo* внесли знаменитые композиторы – Клаудио Монтерверди, Доменико и Алессандро Скарлатти. К. Монтерверди, занимавший должность директора оперного театра Венеции с 1637 года, добился того, что к 1650 году в этом коллективе, а также в оперных театрах Флоренции, Малан, Пармы и Рима работали на постоянной основе от 8 до 13 *maestro al cembalo* [\[8\]](#).

В конце XVII века театр Венеции сдал свои позиции и на авангард музыкально-театральной жизни вышла неаполитанская опера, в которой царили отец и сын Скарлатти. Они не менее чутко отнеслись к необходимости работы *maestro al cembalo* в опере. Для них создавались условия: театр был оснащен репетиториями для проведения занятий с певцами и хором, им выплачивалось вознаграждение, которое позволяло содержать семью и не искать дополнительного заработка. Впрочем, они находили возможность работать параллельно в разных местах, о чем свидетельствуют факты биографий этих музыкантов, представленные ниже. Понимая данную ситуацию, руководство неаполитанского театра поставило обязательное условие – любая подработка не должна сказываться на уровне подготовки опер. Эти факторы, безусловно, повышали качество постановок спектаклей, гастроли которых проходили по всей Европе, включая российский Санкт-Петербург.

Известно, что в большой временной период – от Возрождения до классицизма – успешное функционирование музыкальных коллективов во многом зависело от

финансирования со стороны влиятельных и богатых сановников. В случае с развитием искусства *maestro al cembalo* огромную роль в их продвижении сыграла семья Медичи, представители которой смогли поддержать лучших представителей этой профессии. Архивы сохранили некоторые имена этих *maestro al cembalo*, а также сведения (хоть и весьма скромные) об их профессиональной деятельности. Назовем некоторые из них.

Джован Баттиста Строцци (старший) (1504-1571) – итальянский поэт, композитор и *maestro al cembalo*. В 1539 году при поддержке семьи Медичи в качестве композитора и *maestro al cembalo* осуществил подготовку и постановку музыкальной интермедии «Удобный случай» к комедии А. Ланди. В этой интермедии принимали участие солисты флорентийской оперы, а само представление шло в сопровождении клавичембала, на котором играл автор музыки [\[9\]](#).

Интересна биография Джованни дель Турко (1577-1647). Будучи дворянином и потомственным военным, он оставил службу, посвятив себя музыке. Обучался контрапункту и игре на клавичембало у Марко де Гальяно. С 1587 по 1591 годы изучал искусство *maestro al cembalo* у Я. Пери, став на восемь лет – вплоть до премьеры «Дафны» – главным *maestro al cembalo* флорентийской камераты [\[10, с. 111\]](#). Отметим, что подобная должность – старший концертмейстер оперы и старший концертмейстер балета – существует и по сей день в российских репертуарных музыкальных театрах.

Антонио Чести (1623-1669) – итальянский композитор, капельмейстер, *maestro al cembalo*, певец, вокальный педагог. Первоначально специализировался на написании духовной музыки. Однако, под патронажем семьи Медичи в совершенстве овладел искусством *maestro al cembalo*, а с 1652 по 1655 годы был одновременно художественным руководителем и *maestro al cembalo* музыкального театра при дворе князя Фердинанда Карла в Инсбруке. Под его руководством была осуществлена подготовка и постановка более сорока опер [\[10, с. 112\]](#).

Карло Паллавичино (1630-1688) – итальянский композитор (автор более 20 опер и других сочинений), педагог, *maestro al cembalo*. В течение двух периодов – с 1666 по 1673 годы и в 1687 году – служил *maestro al cembalo* в Дрездене. Является одним из первых педагогов этого искусства: с 1674 по 1685 годы преподавал его в одной из консерваторий (учебных заведений для детей-сирот) в Венеции.

Антонио Сарторио (1630-1680) – итальянский композитор, педагог, *maestro al cembalo*. Один из ведущих композиторов оперы Венеции в период ее расцвета. В качестве *maestro al cembalo* работал в период с 1665 по 1675 гг. в Ганновере у герцога Иоганна Фридриха. Интересно отметить, что на протяжении четырех лет после возвращения из Ганновера он занимал эту должность в Капелле Сан-Марко в Венеции, где, помимо разучивания и исполнения духовной музыки, он осваивал с певцами оперные партии из репертуара венецианского театра [\[11\]](#).

Джованни Баттиста Лампуньяни (1708-1786) – итальянский композитор, *maestro al cembalo*. С 1779 по 1784 гг. служил в этой должности в миланском Императорском театре, где подготовил премьеры более десяти опер [\[8\]](#). С 1743 по 1756 годы в качестве *maestro al cembalo* и художественного руководителя осуществил постановки ряда опер Г.-Ф. Генделя.

Джироламо Абос (1715-1760) – мальтийско-итальянский композитор и *maestro al cembalo*, ученик Ф. Дуранте. В 1756-1758 годах в качестве *maestro al cembalo* служил в итальянском театре Лондона (в будущем – знаменитый Ковент-Гарден). С 1758 года и до

конца жизни преподавал сочинение музыки и искусство *maestro al cembalo*. Один из известнейших учеников Дж. Абоса – Дж. Паизиелло.

Паскуале Кафаро (1715-1787) – итальянский композитор, *maestro al cembalo*, педагог. На протяжении длительного времени – с 1759 о 1781 годы – обучал *maestro al cembalo* в неаполитанской консерватории Пьета дей Туркини. Был назначен по просьбе Джироламо Абоса, преподававшего там ранее. Примечательно, что должность *maestro al cembalo* королевской капеллы П. Кафаро занял по указу короля Фердинандо IV в 1768 году, где преподавал это искусство как детям-сиротам, так и высшей знати, включая королеву Марию Каролину. В 1782 году стал консультантом государственных королевских театров. На этом посту он сменил И.-К. Баха. В 1784 году параллельно был главным *maestro al cembalo* и художественным руководителем королевского оперного театра Сан Карло.

Бартоломео Керубини (около 1732-1783) – итальянский композитор, педагог, *maestro al cembalo*. В 1758-1769 годах служил *maestro al cembalo* в театре «Пергола» во Флоренции [9], в 1769-1777 в парижской опере. Обучал композиции и искусству *maestro al cembalo* своего сына Луиджи Керубино.

Амброджо Минойя (1752-1825) – итальянский композитор, *maestro al cembalo*, педагог. С 1784 по 1802 гг. служил в императорском театре Милана главным *maestro al cembalo*, сменив на этом посту Дж. Лампуньяни [8]. Является основателем и первым руководителем миланской консерватории, в которой обучение искусству *maestro al cembalo* было обязательным. Автор трактата «Письмо о пении», в одной из глав которого изложил основные принципы творческой работы *maestro al cembalo*.

Из приведенного нами списка артистов *maestro al cembalo* видно, что их деятельность распространялась не только в пределах театров, капелл и консерваторий Италии, но и существенно влияла на формирование очертаний будущей профессии пианиста-концертмейстера в Германии, Австрии, Франции и Англии, т.е. тех стран, в которых с XIX века начнется процесс формирования национальных концертмейстерских школ.

Охватив период, хронологию которого можно с определенной долей погрешности очеркнуть с 1540 по 1800 годы или два с половиной века, искусство *maestro al cembalo* внесло существенный вклад в процесс формирования концертмейстерского искусства. Закат деятельности *maestro al cembalo* связан с теми тектоническими сдвигами в музыкальной культуре, которые произошли в конце XVII века. Одной из главной причин назовем бурное развитие фортепиано, его становление как ведущего клавишного инструмента, в довольно короткое время вытеснившего клавесин, клавикорд, клавичембало и верджинал, которые были рабочими инструментами *maestro al cembalo*. Но траектория развития профессии продолжила свое развитие. Наступало новое время, в котором произошла трансформация профессии *maestro al cembalo* в коррепетитора, а затем и в пианиста-концертмейстера.

Подведем итоги. В эпоху барокко активное развитие получило ансамблевое музицирование с участием *basso continuo* на разных клавишных инструментах того времени. Владение ими требовало от клавириста, помимо природных способностей, знания контрапункта, владения импровизацией, развитого чувства ритма, умения сбалансированного динамического звучания в ансамбле. В то же время интенсивно развивался оперный жанр, который уже на самых ранних этапах потребовал от исполнителей-певцов качественного разучивания оперной партии, понимания ее драматургии, пения в стиле. Осознавая столь непростую задачу, руководители театров стали приглашать опытных клавиристов для осуществления работы с певцами. Так

рождалась профессия *maestro al cembalo*, который в своей профессиональной работе, помимо обычных навыков музыкантов-клавиристов того периода, должен был уметь играть на струнных, духовых инструментах, петь, знать основы вокальной методики, особенности строения голосового аппарата, работать над дикцией и выразительностью пения, а также нередко осуществлять художественное руководство постановками музыкальных спектаклей. Заметим, что практически весь этот функционал в той или иной степени свойственен работе современных пианистов-концертмейстеров театров оперы и балета, пожалуй, за исключением игры на струнных и духовых инструментах (однако, и здесь бывают исключения). В этой связи позволим себе сделать следующий вывод: изучение истории формирования профессии пианиста-концертмейстера, открытие общего доступа к российским и иностранным музыкальным архивам, безусловно, будут способствовать не только выявлению «белых пятен» этой специальности, но и позволят использовать в творческой практике те наработки, которые были сделаны их предшественниками сотни лет назад. В данном случае весьма справедливо звучит мудрость: все новое – это хорошо забытое старое.

Библиография

1. Иванов-Борецкий М. В. Музыкально-историческая хрестоматия: пособие. Вып. II. / ред. А. Острецов. – М.: Музгиз, 1936. – 212 с.
2. Бояркина А. В. *Basso continuo*, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов // Материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета, 2013. – С. 11–18.
3. Благодатов Г. В. История симфонического оркестра / ред. А. Н. Крюков. – Л.: ЛГИТМИК, 1969. – 312 с.
4. Конен В. Дж. Английская инструментальная музыка // О музыке: проблемы анализа / сост. В. Бобровский, Г. Головинский. – М.: Сов. композитор, 1974. – С. 107–118.
5. Розанов И. В. От клавира к фортепиано: из истории клавишных инструментов. – СПб.: Лань, 2001. – 448 с.
6. Rose Erma L. Competencies in piano accompanying / PhD dissertation (Pedagogy). – Denton: North Texas State University, 1981. – 161 pp.
7. Migliorini B. Pronunzia Fiorentina e pronunzia Romana. – Florence: Sansoni, 1945. – 175 р.
8. Архив театра Ла Скала. Ф. 113, ед. хр. 6, с. 4.
9. Городской архив г. Флоренция, Италия. Ф. 615, ед. хр. 11/4, с. 13.
10. Salisca Claude V. The Florentine Camerata: Documentary Studies and Translations. – New Haven: Yale University Press, 1989. – 332 р.
11. Архив оперного театра Венеции «La Fenice». Ф. 43, ед. хр. 20, с. 4-5.

Результаты процедуры рецензирования статьи

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

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

Рецензируемый текст «К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство *maestro al cembalo*» представляет собой попытку исторической реконструкции формирования специальности концертмейстера-пианиста, необходимость которой автор поясняет следующим образом: «....до настоящего времени не были осуществлены фундаментальные исследования в области истории становления этой специальности – от истоков до современности. На наш взгляд, такая несправедливая ситуация требует

действий по ее исправлению. Одним из первых шагов в данной связи может стать реконструкция формирования специальности концертмейстера-пианиста... изучение периода активной деятельности «прапородителей» современных пианистов-концертмейстеров – *maestro al cembalo* – позволит не только приоткрыть «завесу» тайны этой забытой специальности, представить имена наиболее видных представителей этих музыкантов, продемонстрировать особенности их работы, но и показать, что достигнутые ими результаты в искусстве совместного исполнительства можно использовать современным пианистам в их творческой практике». Автор ставит достаточно широкие временные рамки своему исследованию – с XVI и до конца XVIII вв. Цельный историографический обзор проблемы отсутствует, но по ходу текста исследования автор отсылает к работам М. В. Иванова-Борецкого, А. В. Бояркиной, Г. В. Благодаров, в библиографическом списке присутствуют работы американских авторов и отсылки к архивных материалам Милана, Венеции и Флоренции. В целом статья соответствует заявленным целям, выдержанна хронологическая последовательность в изложении материала и логика повествования, от зарождения профессии *maestro al cembalo* в период Позднего Возрождения к «поворотному моменту в развитии профессии *maestro al cembalo* деятельность знаменитой Флорентийской камераты и постановка ее силами первой оперы – «Дафны» Я. Пери» и расцвету данной профессии при поддержке в том числе семьи Медичи. Автор заключает, что «....1540 по 1800 годы или два с половиной века, искусство *maestro al cembalo* внесло существенный вклад в процесс формирования концертмейстерского искусства. Закат деятельности *maestro al cembalo* связан с теми тектоническими сдвигами в музыкальной культуре, которые произошли в конце XVII века. Одной из главной причин назовем бурное развитие фортепиано, его становление как ведущего клавишного инструмента, в довольно короткое время вытеснившего клавесин, клавикорд, клавичембало и вердинал, которые были рабочими инструментами *maestro al cembalo*. Наступало новое время, в котором произошла трансформация профессии *maestro al cembalo* в коррепетитора, а затем и в пианиста-концертмейстера». В целом работа выполнена на должном научно-методическом уровне и представляет интерес для российского читателя. Рецензируемый текст «К истокам профессии пианиста-концертмейстера: искусство *maestro al cembalo*» рекомендуется к публикации.