

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 музыкознания 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 «прародителей» 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 сутевым 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 ансамблево-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 слиговых 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 того 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, клавишембало, 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. Учitando, 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 Монтеверди, Доменико и Алессандро Скарлатти. К. Монтеверди, 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, гастролы 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 клавичембало, 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 Миноя (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 очертить 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 главных 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. Острцов. – 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 p.
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 p.
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 «прародителей» 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. Целый 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 архивным материалам Милана, Венеции и Флоренции. В целом статья соответствует заявленным целям, выдержана 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 главных 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*. 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.