

ФУНКЦИИ ДИРИЖЁРА В СОВРЕМЕННОЙ ПОСТАНОВОЧНОЙ ПРАКТИКЕ

Транслирование оперного текста представляет собой сложный коммуникативный процесс. Дирижёр – один из его участников. Его функции чётко определены, и выполняет он их в силу своих артистических возможностей в отграниченном пространстве своеобразной западни, традиционно называемой оркестровой ямой. При всей неоспоримой важности роли дирижёра в силу специфики организации театральной коммуникации его непосредственные контакты и с публикой, и с участниками сценического действия, видимые публикой, минимальны. Традиционно производимые им поклоны из ямы в свете прожектора перед началом последнего акта, редкие появления на сцене с целью получения своей доли аплодисментов после завершения премьерного спектакля носят ритуальный характер. Возникает вопрос: разнообразятся ли функции дирижёра музыкального театра в связи с тем расширением области коммуникации, которое наблюдаются в современной постановочной практике?

Особую остроту и **актуальность** этот вопрос приобретает в наши дни, когда оперный текст подвергается радикальной режиссёрской интерпретации. В результате происходит переосмысление всей привычной системы театральной коммуникации. Прежде всего, это касается места осуществляемых контактов и функций их участников: получателей сценической информации – зрителей – и её отправителей, в том числе и дирижёра.

Вопрос о функциях дирижёра как одного из участников оперного спектакля, об устанавливаемых им коммуникативных контактах не является новым. Он затрагивается как самими музыкантами, так и теми, кто исследует их искусство. В этом отношении, например, показательны размышления о дирижёрском мастерстве Э. Лайнсдорфа [5] и К. Кондрашина [9], монография П. Робинсона, посвящённая творчеству Г. фон Караяна [11]. Правда, все они представляют интерес как возможный источник фактологического материала. Задачи *научного* исследования данной проблемы не только не решаются, но и не ставятся.

Современная постановочная практика свидетельствует, что, кроме традиционно ритуальных, иные контакты, осуществляемые дирижёром «поверх барьеров», случаются. А значит, возможно и выполнение новых функций, и обновление традиционных. Проанализировать и установить их сущность, по возможности типологизировать – такова *цель* данной статьи. В качестве исследуемого *материала* используются факты, зафиксированные в мемуарных источниках, зрительские свидетельства о тех оперных спектаклях, где подобного рода коммуникативные контакты возникали как эксцесс или были предусмотрены постановочным замыслом. В качестве *методологической основы* работы используется семиотическая теория в той её части, которая касается специфики организации художественного текста (например, обязательного наличия границ) и особенностей его восприятия как коммуникативного акта.

Процесс транслирования сценического текста по своему характеру диалогичен. Следуя П. Рикеру, его можно рассматривать как факт осуществляемого диалога, структура которого несимметрична и в принципе конфликтна [10]. В свою очередь, В. Библер называет эту конфликтность «перипетийностью общения». В его основе «лежит мера узнавания, которая равняется мере активного участия зрителя в спектакле как процессе живого общения сцены и зала» [цит. по: 4, с. 9].

Начиная со второй половины XX ст., в пору «режиссёрской диктатуры», оперный текст часто подвергается постановочным инверсиям. В результате, как свидетельствует коммуникативная практика, уровень «узнавания» у публики снижается при одновременном повышении её значимости как гаранта «чистоты» транслируемого сценического текста. Возникает конфликт, разрешение которого направлено на восстановление нарушенных коммуникаций и достижения того, что можно назвать «привычно желаемым».

Например, во втором акте «Бала-маскарада» Дж. Верди режиссёр Ф. Дзеффирелли (Ла Скала, 1972) сочинил мизансцену, по которой главные герои – Амелия и Ричард – оказались в глубине сценической площадки. Уже во время репетиций публика жаловалась, что оркестр играет «слишком громко» и певцов «оттуда не слышно». «На одном спектакле с галерки начали кричать, отпускать грубые замечания в адрес исполнителей. Гавадзени [*дирижёр* – В. П.] остановил спек-

такль и вежливо обратился к публике: “Дамы и господа, вы ведете себя нетактично, потому что...” Договорить ему не дали, с галерки раздался голос: “Да прекрати ты, Гавадзени, хватит умничать, дирижируй!”», – вспоминает П. Доминго, один из участников спектакля [2, с. 131–132].

Этот факт интересен тем, что в результате трансляционных перипетий дирижёр «заговорил». Он вышел на непосредственный, но не предусмотренный системой театральной коммуникации контакт, тем самым превысив свои коммуникативные функции. Ведь если дирижёру подчиняются оркестранты и певцы-исполнители, то это не означает, что его власть распространяется и на зрителей. Их поведение в зоне осуществляемого контакта регламентируется совершенно другим – нехудожественным – набором правил – допускаемых вольностей и ограничений.

Факт перипетийности общения наблюдался и во время концертного исполнения оперы Дж. Пуччини «Тоска» в театре «Санкт-Петербургъ Опера» 27. XII. 2006 г. В III акте после исполненной тенором С. Алещенко (Марио Каварадосси) арии из разряда хитов раздалась оглушительные аплодисменты, перекрывшие оркестр. Дирижёр М. Виноградов, мужественно завершив номер, остановил оркестр, повернулся к публике и сказал: «Вот теперь можно аплодировать». Это обращение вызвало новый шквал аплодисментов, стало своеобразным сигналом одобрения, поддержания установленного контакта, не предусмотренного трансляционным процессом. В данном случае общение «поверх барьеров» стало возможным в условиях именно концертного исполнения. Ведь характер осуществляемого диалога во многом определялся архитектурой мизансцены: расположение фигуры дирижёра, поднятой подиумом над оркестром и солистами-вокалистами, предоставляло возможность регламентировать и поведение публики, в частности, регулировать «поддерживающую функцию» аплодисментов. Вряд ли подобный контакт был бы возможен из оркестровой ямы: «указания» дирижёра приобрели бы нежелательный комический эффект.

И в первом, и во втором случаях дирижёр выполнял одну из своих важнейших функций – функцию коммуникативного гаранта, обеспечивающего успешное транслирование художественного текста. Но, как ни парадоксально, при этом его поведение воспринимается

как эксцесс, нарушающий привычное осуществление передачи и восприятия сценической информации.

Именно таким эксцессом, широко обсуждавшимся в средствах массовой информации, стало поведение Р. Мути на премьере «Набукко» в Римской Опере. Перед началом спектакля дирижёр с подиума обратился к публике с такими словами: «9 марта 1842 года “Набукко” дебютировал в качестве патриотической оперы, напоминая о необходимости объединения Италии и о её национальной идентичности. Сегодня, 12 марта 2011 года, я бы не хотел, чтобы “Набукко” стал погребальным гимном культуры и музыки». После этих слов Мути зал усыпали листовки с фразой: «Италия, восстань в защиту культурного наследия!» [14, с. 60].

Премьера проходила триумфально. «Но когда дело дошло до хора пленных иудеев, зал аплодировал так долго, что Мути сдался. Обернувшись к залу, он сказал примерно следующее – и его слова услышала в прямой трансляции вся Европа: “Да, мы говорим: «Viva Italia». Но раз уж мы у себя дома, давайте говорить откровенно. Хор «Va'pensiero» в былые времена был политическим символом. Я не политик, но могу сказать: если наше правительство и далее продолжит убивать нашу культуру, то Италия действительно станет *si bella e perduta* – прекрасная и потерянная. Хор спел красиво; если вы хотите, чтобы мы его повторили, то присоединяйтесь, давайте все вместе споем «Va'pensiero» ещё раз!” В темноте – люстры не зажигались – поднялся весь партер, ложи, ярусы. Люди пели вместе с хором, и это был миг подлинного духовного единения» [12].

Два эксцесса – это слишком много для одного спектакля, пусть и премьерного, и позволить их мог только Р. Мути, «обремененный» репутацией ныне здравствующего гения. К тому же дирижёр выполнял не свойственную данному типу коммуникаций функцию – медиатора неких социально-политических идей. Такого рода явления, случающиеся в пределах театрального пространства, А. Жолковский классифицирует как факты «общественного опустошения» художественного текста [3]. В истории итальянского оперного театра они наблюдались неоднократно. Поэтому поведение Р. Мути можно считать «традиционным эксцессом» – традиционным именно для данного типа театральной коммуникации, обусловленной национальной спецификой.

Расширение дирижёрских функций в современном музыкальном театре напрямую связано с процессом радикальной сценической интерпретации оперных текстов. Эти новые функции можно назвать игровыми. Перипетийное общение по своему характеру импровизационно, как и всякий эксцесс, не предусмотренный трансляторами сценического текста. В отличие от него, игровое общение планируется и является частью интерпретационной концепции. В этом случае особую актуальность приобретает так называемая «проблема рамы».

В семиотической науке наличие рамы – один из важнейших показателей художественного текста, который «мыслится как отграниченное, замкнутое в себе конечное образование. Одним из основных его признаков является наличие специфической имманентной структуры, что влечет за собой высокую значимость категории границы (“начала”, “конца”, “рампы”, “рамы”, “пьедестала”, “кулисы” и т. п.)» [6, с. 424].

Во всяком художественном тексте устанавливаются свои специфические отграничения. Они обязательны, но не стабильны. В этом отношении показательны тексты драматических произведений, где сами авторы как бы программируют выход гипотетических исполнителей за пределы установленных сценических границ через непосредственное обращение к зрителям. При этом уже трудно с полной уверенностью утверждать, кто, собственно, является отправителем информации: персонаж или изображающий его актёр. «Достаточно напомнить конец “Недоросля” Д. И. Фонвизина: фраза Стародума, указывающего на г-жу Простакову, – “Вот злонравия достойные плоды!” – конечно, обращена не столько к персонажам комедии, сколько к зрительному залу», – считает Б. Успенский [16, с. 186–187].

Иной раз адресат, по замыслу автора, конкретизируется, как, например, в сценической версии оперы Д. Шостаковича «Нос» в Камерном музыкальном театре (Москва, 1974). Б. Покровский (режиссёр-постановщик) и Г. Рождественский (дирижёр-постановщик) нарушение традиционной «рамы» предусматривают, и осуществление коммуникаций «поверх барьеров» становится, таким образом, частью постановочного замысла. «Полным сюрпризом для композитора явилась одна моя довольно смелая находка: я решил вставить в спектакль прозаический текст Гоголя из повести, остановив для этого действие, – вспоминает Б. Покровский. – С Рождественским

мы нашли место перед финалом, где проза прозвучала бы совершенно неожиданно. Там у Гоголя идет ироническая критика темы и сюжета повести “Нос”. Я опасался реакции Дм. Дм. [*Шостаковича – В. П.*]. А он смеялся, довольный, повернулся ко мне и сказал: “Как это раньше не пришло мне в голову!”. Потом попросил артистку Людмилу Соколенко произносить фразу “Что страннее, что непонятнее всего, это то, как **авторы** могут брать подобные сюжеты”, указывая прямо на него, сидящего в зрительном зале! Мы все расхохотались и были в восторге от его озорства...» [8, с. 8].

Таким образом, дирижёр как бы санкционирует подобного рода коммуникации, нарушающие традиционные границы художественного текста, но его функции при этом остаются неизменными. Правда, тогда особую остроту приобретает проблема «дирижер и режиссёр». Ещё в 1971 г. Е. Светланов, учитывая тогдашнюю интерпретационную практику, со всей определённой констатирует факт утраты былой паритетности: «Пресловутые споры о том, кто “главнее” в оперном спектакле – дирижёр или режиссёр, существуют уже давно. Возникают они и теперь, правда, уже не так часто, как прежде. Не так часто потому, что всё больше и отчетливее вырисовывается определённая гегемония режиссёра в современном музыкальном театре... Теперь даже при желании трудно отыскать такой спектакль, который игрался бы как “костюмированный концерт”. Это уже история. Дело же заключается в том, что роль дирижёра как одного из полноправных создателей музыкального спектакля становится всё менее и менее значительной и сводится подчас к чисто музыкально-техническим проблемам исполнения партитуры произведения. Очевидно, что наряду с возросшей активностью режиссёров стала всё больше и больше проявляться пассивность дирижёров» [13, с. 190].

Однако при этом следует констатировать факт активизации дирижёра как непосредственного участника трансляционного процесса, превращающий его традиционное ритуальное общение в игровое. Это превращение происходит в результате расширения сценического пространства. Подчеркнём, что при таких пространственных метаморфозах традиционные коммуникативные барьеры не устраняются – они просто устанавливаются в другом месте. И тогда дирижёр из «западни» оркестровой ямы попадает в игровое пространство спек-

такля, как это, например, случилось в постановке оперы Дж. Россини «Торвальдо и Дорлиска» (Пезаро, 2006). Как сообщает рецензент спектакля, режиссёр М. Мартоне всё действие сосредоточил вокруг оркестровой ямы и в самом зрительном зале. «Зрители играют роль свидетелей событий: это для них хранитель замка злодея зажигает факелы, это им составляют компанию возмущенные произволом герцога обитатели, рассаживаясь в проходах между креслами партера, а насыщенные драматизмом диалоги “треугольника”, состоящего из герцога, Торвальдо и Дорлиски, разворачиваются по краям оркестровой ямы, где, кстати, “вырастает” и устрашающая клетка, в которой содержится несчастный Торвальдо» [15, с. 45].

В данном случае радикально переосмысливается роль оркестра, который, кроме функции транслятора музыкального текста, выполняет функцию декорационную, по существу, сценографическую. Получателями информации – зрителями – автоматически переосмысливается и роль дирижёра: он, как и они, в результате пространственных манипуляций становится участником сценических событий.

Нечто подобное наблюдалось и в «Паяцах» Р. Леонкавалло – спектакле Национальной Оперы Украины (преьера сезона 2001–2002 гг.). В сценической версии режиссёра Ф. Арнокура (Австрия) «Пролог» исполнялся в партере «баритомом в цивильном». «В цивильном» же часть хора рассаживалась во II акте в ложе бенуара, откуда, выказывая «неподдельное» увлечение, наблюдала за сценическим действием. В действие же включался и оркестр вместе с дирижёром – К. Карабицем. Актёры труппы Канио во II акте после исполнения интродукции «торговались» с дирижёром и «оплачивали» услуги оркестра по сопровождению предстоящего спектакля, широкими жестами бросая купюры в яму. Кстати, на одном из спектаклей (17. 09. 2002) публика приняла предлагаемые режиссёром условия игры и отреагировала аплодисментами. Кто-то из публики, приняв во внимание полученный дирижёром гонорар, громко, на весь зрительный зал, спросил: «А нам?»

Иной раз осуществляемый постановочный замысел требует радикальной реорганизации театрального пространства – и сценического, и зрительского. И тогда оркестр вместе с дирижёром «вынимается» из ямы и оказывается на сценических подмостках. Так, по воле режиссёра А. Маратра и художника П.-А. Бертола события оперы

Дж. Россини «Путешествие в Реймс, или Отель “Золотая лилия”» на сцене Мариинского театра (С.-Петербург, совместная постановка с парижским театром «Шатле», премьера сезона 2004–2005 гг.) переносятся в мирные десятилетия XX в. – период между Первой и Второй Мировыми войнами. Игровое пространство расширяется за счёт накрытой оркестровой ямы, от которой через весь зал к центральному входу ведёт модельный подиум. Именно по нему проходят все персонажи, в том числе и дирижёр (В. Гергиев или Т. Сохиев). Сценический костюм дирижёра составляют летнее пальто и шляпа, в его руках – зачехлённый по тогдашней традиции чемодан (художник по костюмам – М. Дессанжи). Дирижёр идет по подиуму, раскланивается, чуть приподнимая шляпу, в результате чего возникает сценический образ знаменитости, приехавшей на гастроли. На сцене его ожидают оркестранты – в белых фраках, рассажены ярусами, расположенными в виде подковы. Таким образом, оркестр академического театра более напоминает джаз-банд дорогого европейского курорта. Этим, собственно, и объясняется дальнейшее сценическое поведение дирижёра, работающего в «импровизационно-джазовом режиме».

Многочисленные игровые функции дирижёр выполняет в спектакле Московского академического Музыкального театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко «Кафе “Сократ”» (премьера сезона 2009–2010 гг.). Факт посещения спектакля зрителем интерпретируется как посещение заведения «общепита», на вывеске которого значится имя великого философа. При этом и режиссёр-постановщик А. Ледуховский, и художник-постановщик С. Бархин, и музыкальный руководитель постановки Ф. Коробов в программке представлены как «рестораторы», подающие блюда. А меню состоит из «первого блюда» – оперы Э. Сати «Сократ», «второго блюда» – оперы Д. Мийо «Бедный матрос» и десерта – фрагмента из сюиты Ж. Ибера «Париж».

Вот почему появление дирижёра и его проход к оркестру, находящемуся на платформе над зрителем, обставлены как эстрадный или цирковой номер выхода иллюзиониста, сулящего публике чудеса. И одет дирижёр соответствующим образом: традиционную фракную пару дополняют шарф и цилиндр. Фокус же будет осуществлен, когда зазвучит невидимый публике оркестр. Идея кафе как места, где

едят и общаются, не только заявлена в программке, но и реализована на сцене. Диалог Сократа с учениками ведётся за накрытым столом, к которому в какой-то момент присоединяется и дирижёр. Он пьёт вино в «реальном гастрономическом режиме», демонстрируя публике получаемое от этого процесса удовольствие. Удовольствие – важный смысловой момент, позволяющий установить контакт дирижёра со зрителем ещё до начала спектакля. В театральной программке (в рубрике «О спектакле говорят») первым помещён рассказ Ф. Коробова о купленной им в Триесте партитуре оперы Э. Сати. Спрятанная в карман пальто, она пролежала там до очередного «Лебединого озера». «В антракте я вышел подышать на променад напротив театра Верди и вдруг обнаружил у себя в руках “Сократа” Сати.

Там же, под фонарем на пирсе, я и “прочитал” партитуру в первый раз. Это было фантастическое ощущение удовольствия – от замысла (четыре женских голоса, поющих четыре мужские партии), от идеально выстроенной формы, от рафинированной инструментовки и от изумительно красивой музыки» [7, с. 9].

Таким образом, кроме контакта игрового, устанавливается ещё дополнительный – по своей сути программный, который не только объясняет появление спектакля в репертуаре театра, но и становится своеобразным камертоном его восприятия. Именно такого рода коммуникации осуществлялись дирижёром Г. Рождественским перед исполнением композиций, заявленных в программе филармонического концерта. Он обращался «поверх барьеров» к публике, излагая информацию историко-просветительского или мемуарного характера. С учётом специфики музыкального театра в постановке «Кафе “Сократ”» такого рода информация, исходящая от дирижёра, была структурирована как письменный текст, определяющий настроение зрителя. Поскольку адресат получает её ещё до начала спектакля, подобную информацию можно назвать *дотрансляционной*. Она довольно часто встречается в объёмных брошюрах, которые обычно готовятся к спектаклю, и является своеобразной декларацией художественных установок интерпретаторов оперного текста – режиссёра-постановщика, сценографа и дирижёра.

В этом отношении интересен текст раздела «Риккардо Мути и “Дон Паскуале”» (под редакцией Ф. Мазотти), помещённого

в брошюре к спектаклю Равеннского фестиваля (2006). Для составителя принципиально важным было сохранить «неформальный тон застойной беседы» дирижёра об опере Г. Доницетти [1, с. 13]. Поэтому осуществляется попытка передачи специфики устной речи, в результате чего возникает иллюзия непосредственного общения Р. Мути со зрителями. Отсюда – дискретность высказываний, незавершенность синтаксических конструкций и появление ремарок: «...мы говорили ранее о способности воссоздать атмосферу ситуации, и с первых слов Дона Паскуале, со вступления оркестра [Мути напевает] вдруг раздаются раскаты, взрывы хохота. И сразу после этой звуковой смеховой атаки, которой в полную оркестровую силу открывается “Дон Паскуале”, после этой непрерывной смеховой цепочки наступает момент перерыва и начинается... плач [снова напевает]. В этом контрасте – ключ к прочтению всего “Дона Паскуале”, где всё внезапно: безостановочный хохот, грусть, ностальгия, одиночество, невозможность любви» [1, с. 15].

Однако такого рода контакт создаёт только иллюзию непосредственного общения и лишён той импровизационной прелести, которая возникает в процессе трансляции сценического текста.

На основании анализа фактов современной интерпретации оперных текстов можно сделать некоторые **выводы**. В условиях осуществления театральной коммуникации общение дирижёра и публики главным образом является традиционно ритуальным. Но, как свидетельствует постановочная практика, возможны иные контакты, а значит, и новые функции. К таковым относится *функция дирижёра как коммуникативного гаранта*, обеспечивающего успешное транслирование художественного текста. Она напрямую связана с так называемыми «перипетийными» коммуникациями – результатом конфликта, возникающего в процессе транслирования сценического текста. Такого рода общение обычно носит импровизационный характер и чаще всего воспринимается как коммуникативный эксцесс.

Другие функции – *игровые* – предусматривают поведение дирижёра как непосредственного транслятора сценического текста. В результате изменения (чаще всего расширения) установленной «рамы», отграничивающей художественный текст, традиционно ритуальное общение превращается в игровое.

Третий вид коммуникации, в которой дирижёр выполняет *программирующую* функцию, осуществляется ещё до начала трансляции сценического текста. Высказывания дирижёра носят установочный программный характер. Обычно они представлены в виде печатного текста и ориентируют зрителя на адекватное восприятие информации, транслируемой со сцены. Таким образом, функции дирижёра в современном пространстве академической сцены расширяются и в сторону установления *дотрансляционной* коммуникации.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. *Газтано Доницетти. «Дон Паскуале». Постановка Равеннского фестиваля (2006 г.) [Текст] : Программа. — М., 2007. — 52 с.*
2. *Доминго П. Мои первые сорок лет [Текст] / Пласидо Доминго ; [пер. с англ.]. — М. : Радуга, 1989. — 304 с.*
3. *Жолковский А. Не угадаешь, где найдешь, где потеряешь [Текст] / Александр Жолковский // Эрмитаж. — 2006. — № 2. — С. 32—33.*
4. *Иванов В. В. Актер-роль и персонаж [Текст] / В. В. Иванов // Актер. Персонаж. Роль. Образ. — Л. : ЛГИТМиК, 1986. — С. 8—12.*
5. *Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации [Текст] / Э. Лайнсдорф. — М. : Музыка, 1988. — 303 с.*
6. *Лотман Ю. М. Текст в тексте [Текст] / Ю. М. Лотман // Об искусстве. — СПб. : Искусство-СПБ, 1998. — С. 423—436.*
7. *Московский академический Музыкальный театр им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Кафе «Сократ» [Текст] : Программа. — М., 2010. — 12 с.*
8. *Покровский Б. Классик, но земной! [Текст] / Борис Покровский // Музыкальная жизнь. — 2006. — № 9. — С. 8—9.*
9. *Ражников В. Г. Кирилл Кондрашин рассказывает о музыке и жизни [Текст] / В. Ражников. — М. : Советский композитор, 1989. — 238 с.*
10. *Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике [Текст] / Поль Рикер. — М. : Медиум, 1995. — 415 с.*
11. *Робинсон П. Караян [Текст] / Пол Робинсон. — М. : Прогресс, 1980. — 168 с.*
12. *Садых-Заде Г. Viva Verdi! Гастроли Римской Оперы в Петербурге [Электронный ресурс] / Гюляра Садых-Заде // Культура. — 2011. — № 11. — Режим доступа : www.kulturagz.ru.*

13. Светланов Е. В защиту профессии (О книге А. Пазовского «Записки дирижёра») [Текст] / Евгений Светланов // Музыка сегодня : Статьи, рецензии, очерки. — М. : Советский композитор, 1985. — С. 186—191.

14. Сорокина И. «Набукко» и маэстро Мути [Текст] / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. — 2011. — № 6. — С. 60.

15. Сорокина И. В честь Россини [Текст] / Ирина Сорокина // Музыкальная жизнь. — 2007. — № 1. — С. 45—47.

16. Успенский Б. А. Семиотика искусства [Текст] / Б. А. Успенский. — М. : Школа «Языки русской культуры», 1995. — 360 с.

УДК 78.071.2 : 786.2

Ирина Сухленко

ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВЛАДИМИРА ГОРОВИЦА: В ДИАЛОГЕ С ТРАДИЦИЕЙ

Сегодня из всех музыкальных профессий, наверное, самая популярная и, вне сомнений, самая распространённая – профессия музыканта-исполнителя. Однако так было далеко не всегда. Во времена Й. Баха такой профессии вовсе не существовало. В течение ста последующих лет большинство исполнителей были преимущественно композиторами. И только в прошлом веке музыкант-исполнитель стал, наконец, полноправным и независимым членом музыкального сообщества. В наше время композиторы, которые прежде отвергали творческую инициативу исполнителя, не только отводят ему значительную роль в создании музыкального произведения, но и, пытаясь подготовить желаемую реакцию публики, обращаются к признанным исполнителям, чья известность поможет обеспечить успех новому сочинению.

В этой связи вполне объяснимо повышенное внимание современного музыковедения к вопросам, связанным с исполнением музыки, которые, по-видимому, всегда будут оставаться «открытыми». В частности, более глубокого и всестороннего изучения требуют процессы формирования индивидуального исполнительского стиля и функционирования отдельных исполнительских школ.