

УДК 784+786

*Хуан Цзя*

## ЭТАПЫ И ФАКТОРЫ ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО ИСКУССТВА В ЕВРОПЕЙСКОЙ КАМЕРНОЙ ВОКАЛЬНО-КЛАВИРНОЙ МУЗЫКЕ

*Задача статьи — рассмотреть камерное вокально-клавирное концертмейстерское искусство в историческом аспекте, установить основные факторы и этапы его эволюции. Под «концертмейстерством» понимается разновидность музыкально-исполнительского искусства, специфика которого заключается в художественно-эффективном взаимодействии музыкантов ансамбля. Устанавливаются четыре филогенетических этапа развития вокально-клавирного искусства в европейской культуре, характеризующиеся определенным комплексом функций музыканта-ансамблиста и соотношением партий совместного исполнения музыкального произведения.*

**Ключевые слова:** концертмейстерское искусство, концертмейстер, аккомпанемент, камерная музыка, вокально-клавирная музыка.

Актуальность темы исследования и главное задание данной статьи связано с диссертационным исследованием концертмейстерского искусства в синергичном аспекте, которое выполняется в Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой. Прежде чем обратиться к собственно исторической проблематике, нужно уточнить — что представляет собой предмет исследования, то есть: а) что понимается под концертмейстерским искусством (или коротко — концертмейстерством); б) что означает выражение «вокально-клавирная камерная музыка».

Под «концертмейстерством» мы понимаем разновидность музыкально-исполнительского искусства, специфика которого заключается в *ансамблировании*, то есть — в художественно-эффективном взаимодействии музыкантов, создающих звуковую форму произведения. Таким образом, *концертмейстер* — это, по существу, музыкант-ансамблист, обладающий творческими способностями, знаниями и умениями, которые необходимы для осуществления художественно целесообразного взаимодействия с другими музыкантами в процессе исполнения музыкальных произведений. В таком понимании феномена концертмейстерства мы присоединяемся к представлениям ряда украинских специалистов (таких, например, как Н. Инюточкина, Т. Карпенко, В. Кононенко, О. Лисовая, Е. Никитская, Л. По-

взун, И. Польская, Пустовит, О. Филатова и др.), исследовавших теоретические и исторические аспекты концертмейстерского искусства

В зарубежной литературе слово «концертмейстер» («*Konzertmeister*», «*concertmaster*») применяется в более узком значении: так называют ведущего музыканта оркестра. Когда же речь идет, к примеру, о камерном ансамбле вокалиста и пианиста, то последнего почти всегда называют «*аккомпаниатором*» («*accompanist*»). Соответственно его действия характеризуются словом «*аккомпанемент*» (буквально — «*сопровождение*»). Применение такого слова со всей определенностью указывает на подчиненную функцию партии фортепиано, а именно — функцию сопровождения к основной музыкальной партии «*солиста*». С таким пониманием явления мы не можем согласиться.

В устно-речевой практике и в специальной литературе нередко возникает синонимия слов «концертмейстер» и «аккомпаниатор», ведущая к замутнению значения данных понятий, к противоречиям в высказываниях. Неясности и противоречия возникают, скажем, в тех случаях, когда партия пианиста перестает быть сопровождением, приобретая значение «второй сольной» компоненты музыкального изложения. Логически вполне допустимы высказывания, в которых действия музыканта-пианиста характеризуются как сопровождающие (с этой точки зрения они могут быть названы аккомпанементом) и, одновременно, как направленные на достижения ансамбля (в этом они могут быть охарактеризованы как концертмейстерские). Такой теоретический подход позволяет избежать путаницы и противоречий в обсуждении интересующих нас исторических вопросов.

Когда же именно возникает в истории музыкальной культуры концертмейстерское искусство, что оно собой представляет в момент зарождения, каковы были культурные условия появления этого вида музыкально-творческой деятельности? Эти вопросы уже поставлены в целом ряде работ (Г. Адлера, К. Адлера, А. Алексева, Ф. Арнольда, В. Бабюк, В. Васиной-Гроссман, Л. Гаккеля, Л. Повзун, И. Польской, Р. Штубера, В. Хиллсмана и др.). Однако не все аспекты освещены с достаточной мерой подробности и теоретической определенности.

Приступая к рассмотрению поставленных вопросов, обратимся, прежде всего, к этимологическому аспекту. Термин «концертмейстер» появился в европейской музыкальной практике примерно в середине XVIII века. Это обстоятельство позволяет нам установить некую историческую «веху», от которой собственно начинается история изуча-

емого нами явления. Однако мы понимаем, что явление может быть намного старше слова, которым оно обозначено. В нашем случае это так и есть. Если слово *концерт* понимать максимально широко, а именно как согласованное музицирование нескольких музыкантов, а выражение *мастер концертного исполнения* не связывать только с европейской музыкой Нового времени, то мы приходим к заключению об очень давнем происхождении практики концертмейстерства.

История художественной культуры сохранила довольно убедительные свидетельства о специфических концертмейстерах древности. Например, в древнем Египте функцию концертмейстера исполнял один из музыкантов-инструменталистов: флейтист, исполнитель на арфе, псалтерионе, семитской лире или другом инструменте. Функция «мастера ансамбля» в древнем мире обозначалась, как правило, выражением «предводитель», «начальник». Это слово сегодня обогатилось многими коннотациями, затемняющими первоначальный смысл. В нашем случае речь идет о музыканте, который начинает играть или запекает песенную строфу. Умение инициировать каждый реальный акт интонирования — отнюдь не легкая задача. Для этого нужны способности, несколько более развитые, нежели способность «подтягивать» напев, подыгрывать мелодию, воспроизводить ее ритм, ориентируясь на заданный начальником звуковысотный уровень и темп интонирования.

Сведения о таких мастерах сохранились в ритуальных текстах древнеегипетских гробниц. К примеру, историкам музыки известно имя Хуфу-Анха, начертанное на стенах его гробницы около большой пирамиды комплекса в Гизе. Этот человек жил еще в эпоху Древнего царства. Он был певцом, флейтистом и начальником придворного ансамбля («надзирателем над певцами») [1, с. 169]. Возможно, Хуфу-Анх — это самое первое собственное имя музыканта, сохраненное в исторических записях. Этот мастер может быть также назван и первым дирижером, поскольку начальник оркестра не просто был ведущим участником ансамбля. Он также «подсказывал» музыкантам строение исполняемой музыки с помощью ручных знаков (вариант хейрономии). Это мы знаем по многим рельефным и живописным изображениям древнеегипетского «оркестра».

Аналогичные свидетельства функционального выделения концертмейстера-дирижера из состава певцов встречается в текстах Библии. Предписанием «начальнику хора» начинаются многие тексты из «Книги псалмов». Протоиерей Г. Разумовский так комментирует

текст Четвертого псалма: «В переводе с еврейского... это надписание читается так: «Начальнику хора. На струнных орудиях. Псалом Давида». Первые слова: начальнику хора означают, что псалом, по составлению его, передан начальнику хора, по-нашему — регенту, для разучения его хором певцов; выражение на струнных орудиях означает, что заведующий музыкальным оркестром (по-нашему капельмейстер) должен был музыкальное исполнение этого псалма расположить именно на струнных, а не на других каких-либо музыкальных орудиях, бывших в то время в употреблении у евреев при богослужении» [6].

От этих древнейших форм ансамблевого музицирования ведет начало гораздо более молодое вокально-клавирное исполнительское искусство. Под этим выражением понимается камерное ансамблевое музицирование, в котором принимают участие певец и музыкант, играющий на клавире (фортепиано, клавесине, клавикорде или инструменте любой другой разновидности клавира). В специальной литературе эту область чаще всего называют сокращенно «камерной вокальной музыкой». Это выражение не всегда целесообразно, поскольку оно маскирует два не тождественных вида музицирования: а) пение в сопровождении клавира или любого другого многоголосного инструмента (лютни, гитары, арфы, бандруы); б) пение, предполагающее ансамблирование именно с клавиром.

Исследователи истории музыки (Т. Ливанова, В. Конен) утверждают, что камерная вокальная музыка — новый для европейской музыкальной культуры жанр, появившийся в XVIII века в творчестве, главным образом, австрийских и немецких композиторов. Этот жанр профессионального искусства берет начало от нескольких истоков: а) народной песни и мелодики народных танцев городского быта; б) сольных вокальных эпизодов (арий) из произведений музыкально-драматического жанра; преимущественно из итальянских комических опер, французского водевиля, немецкого зингшпиля.

В качестве предвестников камерной вокальной музыки Т. Ливанова упоминает песенные сборники Сперонтеса, Г. Ф. Телемана, И. Гернера, К. Г. Краузе, И. Готлиба, Ф. Бенды, И. Ф. Агриколы, Ф. Э. Баха, В. Хербинга и др.

Сборник песен Сперонтеса (псевдоним И. Шольце) «Поющая муза на берегу Плейсе» был издан в Лейпциге в 1736–1745 годах. «Содержание сборников Сперонтеса предельно просто по своему времени, — пишет Т. Ливанова. — Все песни невелики, куплетны. Тематика их по преимуществу бытовая, круг тем весьма ограничен. Музыкаль-

ное изложение крайне скромно... В некоторых песнях вместо гармонического баса выписан так называемый «мурки-бас», то есть ломаные октавы в басу, как простейший, дилетантский вид клавирного сопровождения» [4, с. 420–421]

Сборник Г. Ф. Телемана, иронично названный «24 частью серьезные, частью шуточные песни с легкими, почти для всех глоток подходящими мелодиями», был издан в 1741 г. «Это песни о «счастливой пастушеской жизни», застольные песни, воспевающие юность, друзей, смех, вино, песни о «веселых птичках», о сельской природе и т. п. — в духе времени. Удивительно стройные по форме (маленькие куплеты), они подкупают свежестью мелодики, изяществом рисунка, прозрачностью фактуры» [4, с. 421].

В свое время был популярен сборник представителей берлинской песенной школы — «Оды с мелодиями» (1755 г.). По словам Т. Ливановой, музыкальный склад песни в этих сборниках остается несложным, но он не одинаков в разных песнях: иногда заметно явное стремление отойти от примитивности цифрованного баса. Хотя песни все еще записаны на двух нотных строках (вокальная партия не выделена), все же в некоторых из них выписана гармония и сделаны скромные шаги к развитию партии сопровождения.

Т. Ливанова особо выделяет в этом жанровом круге сочинений середины XVIII века песни Ф. Э. Баха, которые отличаются яркой творческой индивидуальностью и тяготением композитора к новой эстетике сентиментализма: «Черты галантности есть и у него, но они отступают перед стремлением к «выразительному стилю». Нежная чувствительность торжествует в таких его лирических произведениях, как песня «Лида» на слова Ф. Г. Клопштока».

Наиболее репрезентативными Т. Ливанова считает сборники «народнобытовых песен» И. А. П. Шульца («Песни за клавиром», 1779; «Песни в народном тоне», 1782), получившие большое распространение и вызвавшие массовое подражание.

На общем фоне Т. Ливанова выделяет вокальный цикл Валентина Хербинга «Музыкальный опыт в баснях и рассказах господина профессора Геллерта», созданный в 1759 году. Исследовательница справедливо указывает на необычность этого произведения: «Тексты К. Геллерта («Соловей и жаворонок», «Спорщица», «Дамон и Флавия» и другие) переданы композитором в форме повествовательно-драматических сценок. Речитативный склад свободно переходит в ариозный, партия клавира необычайно развита (в духе Шоберта),

носит изобразительно-драматический характер и по своему времени просто виртуозна. Даже в современной Хербингу опере нельзя найти такую свободу композиции и такой стиль изложения. Порой это не вполне обусловлено поэтическим текстом: много шума из ничего. Однако подобные творческие опыты не остаются в конечном счете бесплодными: они готовят почву для немецкой баллады, которая появится в итоге столетия» [4, с. 424].

Мы согласны с той общей оценкой художественной ценности опера В. Хербинга, которую дает Т. Ливанова. Вместе с тем, это произведение имеет особую ценность для становления искусства концертмейстера в камерной вокальной музыке. Достаточно сказать, что автор снабдил нотный текст многочисленными ремарками, среди которых есть несколько странные обозначения «accompagnement» или сокращенное «accomp». Их странность состоит в том, что они выставлены над партией голоса, хотя ничего не мешало поместить их над верхней строчкой партии клавира. А главное — неясно, что здесь это слово обозначает. Вряд ли такие ремарки должны привлечь внимание солиста на техническую важность или художественную ценность аккомпанемента. Знак «accompagnement» может появиться именно тогда, когда аккомпанемента нет. Также вряд ли это можно расценивать как проявление «доброе немецкого юмора» (хотя автор явно проявил в своем песенно-басенном цикле соответствующие амбиции). Думается, что данный знак указывает на необходимость точного соблюдения музыкантами-ансамблистами единого темпа интонирования.

Заслуживает внимания не только отмеченная Т. Ливановой техническая виртуозность партии клавира, но и особый характер ее интонационного взаимодействия с партией голоса. В этом взаимодействии есть не только «согласие» аффектов и характера движения, но и расхождения в этих свойствах интонационного процесса. Последнее обстоятельство представляется очень важным. В нем заложены предпосылки той образной самостоятельности партии клавира, которая в произведениях композиторов-романтиков определит собой появление собственно концертмейстерского искусства в области камерно-вокальной музыки.

Следующий этап становления камерной вокальной музыки — эпоха так называемого «венского классицизма», представленная в данной жанровой области произведениями Й. Гайдна, В. Моцарта, Й. Стеффана, М. Рупрехта, К. Фриберга, И. Рейхардта, И. Цумштега. Интересующей нас стилевой стороной песенного творчества этих

композиторов является характер аккомпанемента, его отношение к партии голоса, степень его развитости, сложности, оригинальности. В этом смысле достаточно типичными и, вместе с тем, высокохудожественными являются песни Моцарта. Партия фортепиано отличается простотой и типичностью фактуры, которая представляет собой, как правило, тот или иной вид фигурационного изложения аккордов в духе инструментальных жанров ранней венской классики. Такого рода партия фортепиано не выдвигала перед концертмейстером специфических художественных или, тем более, музыкально-технических задач.

В первой половине XIX века произошли значительные перемены в социальной, экономической и духовной жизни европейских народов, создавшие предпосылки для появления нового художественного языка и стилового направления, а именно — романтизма. Кардинальные изменения произошли и в музыкальном обиходе европейцев: получили развитие демократические формы домашнего вокального и инструментального музицирования. Широко распространенными и быстро развивающимися жанрами музыки стали романс, песня, баллада. Эта область новой камерно-вокальной музыки стала для талантливых композиторов своеобразной лабораторией, где они осуществляли смелые творческие эксперименты, достигали неизмеримых глубин психологического содержания, разрабатывали тонкие приемы образной выразительности.

Признаки эмоционально-взволнованной, откровенно общительной, психологически точной интерпретации новых форм камерно-вокальной музыки в романтическом духе наблюдаются уже в творчестве Л. Бетховена. Однако со всей очевидностью, полнотой и силой они проявились в песнях и балладах Ф. Шуберта. Новая романтическая музыкальная эстетика, блистательно разработанная Ф. Шубертом в песенно-романсовой жанровой сфере, оказалась фактором принципиальной перемены характера фортепианной партии. Последняя окончательно перестает быть лишь аккомпанементом к партии солиста и становится равноправным «компаньоном» голоса. Именно в связи с этим в деятельности пианиста, участвующего в ансамблевом исполнении песни, романса, баллады, начинает выступать на первый план функция концертмейстера. Образно говоря, Ф. Шуберт стал «отцом» особого вида фортепианного концертмейстерского искусства, развившегося в сфере камерно-вокального музицирования.

Великий вклад в становление этого искусства внес Р. Шуман. В его песнях партия фортепиано чрезвычайно разнообразна. Она может приобретать характер простейшего аккомпанемента в народном духе или приближаться к виртуозной фортепианной жанровой стилистике. Однако чаще всего она составляет органическое комплементарное единство с вокальной партией. В связи с этим взаимодействие пианиста и певца в камерных произведениях композиторов-романтиков приобретает качество синергии (как на уровне психофизического взаимодействия исполнителей, так и не более тонких уровнях психологической синергии и духовной гармонии).

Огромное значение для развития концертмейстерского искусства имело также творчество И. Брамса, Р. Вагнера, К. М. фон Вебера, Г. Вольфа, Э. Грига, А. Дюпарка, Ф. Листа, Г. Малера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Ф. Шопена, представителей русской композиторской школы — А. Бородина, М. Мусоргского, С. Рахманинова, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского и других композиторов романтической когорты. Вклад каждого из них в сокровищницу вокально-инструментального жанра уникален. Вместе с тем в плане трактовки ансамбля и, в частности, партии фортепиано все названные композиторы следовали «в одном направлении». Это направление можно охарактеризовать как тенденцию превращения песни, романса и баллады в более универсальный по своим функциональным свойствам и более разнообразный по стилевым признакам жанр «музыкально-поэтической пьесы». Причем под пьесой здесь понимается не только и не просто некий опус без резко выраженных жанровых свойств, предназначенный для концертного исполнения. В данном контексте речь может также идти о пьесе как о миниатюрном музыкально-драматическом произведении (яркими образцами подобных пьес могут послужить песни М. Мусоргского и Г. Вольфа).

Последующие за романтизмом стилевые эпохи внесли в камерно-вокальную музыку новые звуковые краски, новые элементы выразительности. Взаимодействие певца и концертмейстера стало более сложным, порой также и более «рискованным» (в частности, в связи с использованием композиторами элементов полиритмии, полиметрии, полимодалности, полиладовости, политональности, алеаторической техники, элементов сонористики и др. новых и новейших средств выразительности). Однако при всем богатстве новых техник композиции, при всем разнообразии стилевых средств и жанровых признаков камерные вокальные произведения И. Аль-



бениса, С. Барбера, Б. Бартока, Г. Гаврилина, К. Дебюсси, З. Кодай, Б. Мартину, К. Орфа, С. Прокофьева, М. Равеля, Г. Свиридова, А. Тансмана, М. де Фальи, П. Хиндемита, Д. Шостаковича, Д. Энеску, Л. Яначека и др. композиторов XX века остаются в границах той художественно-семантической парадигмы «музыкальной пьесы», которая созрела в эпоху романтизма и определила собой специфику фортепианно-концертмейстерского искусства в этой области музыкальной практики.

Анализ исторического пути концертмейстерского искусства приводит нас к следующим выводам относительно этапов и факторов его развития:

История концертмейстерского искусства берет свое начало в практике профессионального ансамблевого музицирования, получившей развитие во всех культурах Древнего мира (Ассирии, Греции, Египта, Индии, Ирана, Китая и др.). Фактором выделения функции и, как следствие, специализации концертмейстера была потребность в надежном, образцовом исполнении музыкальной партии, в осуществлении руководства менее искусными музыкантами ансамбля.

Второй период истории концертмейстерства обусловлен процессом фактурно-функциональной дифференциации музыкально-речевого процесса, выделения в нем основных (ведущих) и дополнительных (сопровождающих) партий. Многовековая стихия песенного ансамблевого музицирования выявила ряд музыкальных инструментов, наиболее пригодных для данной функции. В ренессансной Европе наибольшее распространение получили струнные инструменты, наилучшим образом сочетающиеся с солирующим голосом: лютня, гитара, цитра, арфа и др. Несколько позже в этот круг вошли также клавишные струнные инструменты — спинет, клавесин, клавикорд, вирджинал. Партии этих аккомпанирующих инструментов вначале представляли собой либо точное повторение (дублировку) ведущей партии, либо ее фигурированное, украшенное изложение, выявляющее специфические выразительные возможности инструмента. На этом историческом этапе функция концертмейстера и функция аккомпаниатора могут выполняться как одним, так и несколькими музыкантами.

Третий период, приблизительно очерченный границами стилевой эпохи барокко-классицизма, характеризуется расцветом концертмейстерского искусства и соответствующей профессии в сфере инструментальной ансамблевой музыки. В этот период концертмейстер

сосредоточивает «в своих руках» функции ведущего артиста ансамбля (оркестра), дирижера, аккомпаниатора, а также нередко сочинителя, аранжировщика и распорядителя. На этом историческом этапе в жанровой сфере камерного вокального музицирования начинает формироваться специфическая ветвь концертмейстерского искусства: клавирный аккомпанемент солирующему голосу. В произведениях композиторов XVII–XVIII веков партия клавира приобретает некоторую интонационную и фактурную самостоятельность, хотя не выходит за художественно-образные «рамки», заданные основной партией ансамбля.

Четвертый период, ознаменованный творчеством композиторов и музыкантов-исполнителей романтической эпохи, можно охарактеризовать как время наивысшего взлета концертмейстерского искусства. В этот период партия клавира становится интонационно самостоятельной и семантически «независимой» от партии голоса (вплоть до их резкого образного конфликта). Это новое интонационное соотношение требует от музыкантов высокого мастерства ансамбля, тонкого и глубокого взаимодействия. В связи с этим аккомпанирующая функция музыканта-пианиста несколько отстывает «в тень», а на первый план выходят исторически первичные и «врожденные» функции концертмейстера, а именно: функции образцового артиста, мастера ансамблирования, руководителя актуального интонационного процесса («дирижера»), соавтора исполнительской концепции.

Творческая и исполнительская практика XX века принципиально не изменила, но только усилила те свойства концертмейстерского искусства, которые возникли в начале XIX века.

Мы осознаем некоторую схематичность периодизации и неизбежную неполноту факторного анализа исторического пути развития концертмейстерского искусства. Мы намерены далее совершенствовать представленные положения. Одним из путей дальнейшего размышления о нашем предмете является сопоставление филогенетического и онтогенетического подходов, которое, надеемся, окажется продуктивным для области музыкально-педагогических знаний, в частности для методики подготовки музыкантов-концертмейстеров высшей квалификации.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Arts and Humanities Through The Eras: Ancient Egypt (2675 b. c. e. — 332 b. c. e.). — Edward Bleiberg, Editor. — Thomson Gale, 2005. — 325 p.

2. Алексеев А. Д. Музыкально-исполнительское искусство конца XIX — первой половины XX века / А. Д. Алексеев. — М., 1995. — 328 с.
3. Васина-Гроссман В. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX и XX веков / В. Васина-Гроссман // Музыка и современность. — М., 1975. — Вып. 9. — С. 131–160.
4. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года. Том второй: XVIII век / Т. Ливанова. — [2-е, перераб. и доп. изд-е]. — М. : Музыка, 1982. — 622 с.
5. Повзун Л. І. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера / Л. І. Повзун. — Одеса : Фотосинтетика, 2009. — 106 с.
6. Разумовский Г. Объяснение священной книги псалмов [Электронный ресурс] / Г. Разумовский. — М. : Православный Свято-Тихоновский Богословский институт, 2002. — Режим доступа : [http://azbyka.ru/hristianstvo/bibliya/vethiy\\_zavet/razumovskiy\\_psalmi\\_01](http://azbyka.ru/hristianstvo/bibliya/vethiy_zavet/razumovskiy_psalmi_01)

**Хуан Цзя. Етапи і чинники історичного розвитку концертмейстерського мистецтва в європейській камерній вокально-клавірній музиці.** Завдання статті — розглянути камерне вокально-клавірне концертмейстерське мистецтво в історичному аспекті, встановити основні чинники та етапи його еволюції. Під «концертмейстерством» розуміється різновид музично-виконавського мистецтва, специфіка якого полягає в художньо-ефективній взаємодії музикантів ансамблю. Встановлюються чотири філогенетичні етапи розвитку вокально-клавірного мистецтва концертмейстера в європейській культурі, які характеризуються певним комплексом функцій музиканта-ансамбліста та співвідношенням партій спільного виконання музичного твору.

Ключові слова: концертмейстерське мистецтво, концертмейстер, акомпанемент, камерна музика, вокально-клавірна музика.

**Huang Jia. The periods and factors of historical development of the concertmaster's art in the European chamber vocal-clavier music.** Task of clause is to consider the concertmaster's art in historical aspect and to find out major factors and stages of its evolution. The author understands words «concertmaster's art» as a version of the art of musical interpretation. Specific task of this kind of art is the skilful interaction of the musicians in ensemble. Concertmaster is, in essence, the musician with creative abilities, knowledge and skills, which are necessary for realization of artly expedient interaction with other musicians during performance of music. The analysis of a historical way of the concertmaster's art results us in the following conclusions concerning stages and factors of its development.

Key words: concertmaster's art, concertmaster, accompaniment, chamber music, vocal-clavier music.

