Розділ 2.

ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА

УДК: 780.616.432.071.2:781.66]:159.942
DOI 10.34064/khnum1-60.08

Зуб Галина Олександрівна

кандидат мистецтвознавства, доцент, концертмейстер кафедри хорового диригування та сольного співу Харківської державної академії культури
e-mail: galinazub1970@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3908-032X

ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ КОМПЛЕКС ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ ПРОФЕСІЇ

Розглядається явище концертмейстерської культури як художній феномен. ***Мета*** *дослідження – висвітлити, на основі порівняльно-історичного аналізу, генезис та історичний розвиток типів концертмейстерського мистецтва, визначити компоненти, що складають основу професійної діяльності концертмейстера та виявити необхідні для неї особистісні якості.* ***Інноваційність*** *роботи обумовлена завданнями аналізу історичних витоків виникнення системної організації типу «фон-рельєф» в музичних структурах та встановлення етапів їх розвитку, а також розширення розуміння художніх можливостей діяльності сучасного концертмейстера.*

На основі розгляду художньо-естетичних, музично-практичних і соціологічних аспектів становлення мистецтва акомпанементу від синкретичних форм до сучасності ***резюмується,*** *що концертмейстерське мистецтво сьогодні вимагає знання багатьох стилів і жанрів, навичок їх художнього відображення з урахуванням світогляду епохи, драматургії*

твору та оригінального авторського почерку, та потребує комплексу специфічних професійних і особистісних якостей, зокрема розвиненої виконавської інтуїції та навичок комунікації. Звідси, в основу розробки теоретичної концепції концертмейстерської діяльності має лягти триєдність педагогіки, виконавства і психології. Така розробка дозволить професії концертмейстера придбати необхідну повноту стійких ознак і відкриє нові перспективи для подальшого вивчення її методологічних, практичних і художніх аспектів.

***Ключові слова**: концертмейстер; концертмейстерське мистецтво; акомпанемент; рельєф-фон; соліст; ансамбль; психологічні особливості.*

Постановка проблеми. Процеси розвитку концертмейстерського мистецтва на сучасному етапі вирізняє інтенсивний пошук шляхів оновлення змісту і засобів музичної виразності, пов'язаний з відкриттями в області композиторської практики, що висуває нові вимоги до виконавської діяльності. Звернення до витоків концертмейстерського мистецтва як мистецтва акомпанементу дозволяє охопити різноманітність моделей співвідношення сольного співу та акомпануючої функції, які співіснують в сучасній художній практиці, оскільки сучасний концертмейстер виступає не тільки як педагог і рівноправний учасник ансамблю, але, як показують багато сучасних партитур, як *Артист*, котрий поряд з вокалістом активно бере участь в інтерпретації музично-художнього твору.

Інноваційність цього дослідження обумовлена завданнями виявлення передумов історичного виникнення організації типу «фон-рельєф» в музичних структурах і встановлення етапів (періодизації) їх розвитку. Крім того, елементи новизни в даній роботі визначає тенденція до розширення розуміння можливостей концертмейстерської діяльності на сучасному етапі та пов'язаних з нею художніх завдань з освоєння найскладніших стилів і жанрів, які потребують проникнення в музично-мовні та світоглядні сфери.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Слід зазначити, що проблема концертмейстерського мистецтва в даний час тільки лише проходить шлях наукового осмислення, і тут можна виділити певну історичну динаміку – від методичних розробок (Гендельман, 2004)

до осягнення ролі концертмейстера як рівноправного учасника ансамблю, педагога і творця оригінальних інтерпретацій.

У статтях, які представлені в музичних словниках та енциклопедіях, мистецтво акомпанементу і концертмейстерське мистецтво частково отримали термінологічне висвітлення. Однак термін «концертмейстер» розглядається не в усіх виданнях подібного роду, характеристика діяльності музиканта, в кращому випадку, дається граничнo коротко, не розкриваючи багатогранної практики піаніста-акомпаніатора, не оцінюючи внесок найбільш яскравих представників професії. В «Музичному словнику» Рімана, однак, можна знайти систематизацію ряду родинних понять: акомпанемент (синонім – супровід), генерал-бас, accompagnato, концертмейстер (Ріман, 1904: 16, 329–331, 669, 1211). Останнім часом з'явилося кілька дисертаційних досліджень, в яких концертмейстерська діяльність розглядається авторами в руслі обраної науково-дослідницької проблеми, виявляється прагнення дати визначення цього роду музикування, цілісно осмислити його (Говорухіна, 2009; Інюточкіна, 2010). Концертмейстерська проблематика може просвічувати і крізь призму інших наукових дискурсів, пов'язаних, наприклад, з камерно-вокальним та камерно-інструментальним ансамблевим музикуванням (див.: Денисенко, 2010; Економова, 2002; Польська, 2001; Воронина, 1986; Голубовская, 1985). Фундаментальними в цьому напрямку є дослідження Т. Молчанової (Молчанова, 2007; 2013a; 2013b; 2015; 2021).

Метою цього дослідження є виявлення генезису та історичного розвитку типів концертмейстерського мистецтва, а також визначення компонентів, що складають основу професійної діяльності концертмейстера, зокрема необхідних особистісних якостей.

У зв'язку з цим ставиться ряд дослідницьких завдань:

– осмислити процес становлення інструменталізму від передісторії до новаторських форм, що узагальнюють культурно-історичні досягнення попередніх епох, в тому числі й архаїчного та фольклорного етапу становлення акомпанементу, а також історичні витоки інструментального супроводу співу;

– розглянути тенденції в області концертмейстерського мистецтва, присвячені проблемам виконавської комунікації та інтерпретації;

– привернути увагу до сучасних творів вітчизняних композиторів з метою більш активного введення їх у виконавську практику.

Методологічною основою дослідження є сукупність принципів порівняльно-історичного та системного аналізу.

Виклад основного матеріалу. При розгляді явища концертмейстерської культури як художнього феномена є виправданим звернення до категорії цілісності в філософії та мистецтві. З метою усвідомлення природи цілого необхідно виявити спрямованість процесу розвитку змісту поняття. Зміни в трактуванні поняття відбивають процес трансформації цілісності як явища.

Естетичне ціле не дорівнює «сумі смислів» окремих елементів форми, оскільки цілісність є системою, тобто передбачає зв'язок підпорядкованих (ієрархічних) ступенів смислоутворення. Значення окремого елемента діалектично осмислюється лише в контексті змісту цілого як системи, яка трансформується зі зміною елементів і типами їх співвідношення.

Одним із типів організації художньої цілісності, що пов'язаний з формою викладу, є співвідношення «рельєф-фон». Цей тип відноситься до найбільш складних систем побудови художнього хронотопу. Будучи такою, що здатна самоорганізовуватися, система, яка припускає наявність співвідношення «рельєф-фон», може в процесі функціонування видозмінювати свою структуру.

Системою, заснованою на діалектичній єдності функцій «рельєф-фон», можна вважати, зокрема, структуру концертмейстерського мистецтва. У рельєфно-фоновій системі організації художньої цілісності, властивої концертмейстерській культурі, функції рельєфу й фону взаємопов'язані: відсутність однієї з них веде до нівелювання іншої. Крім того, будь-яка функціональна система передбачає в якості обов'язкової умови існування процес зміни функцій. Отже, на різних ділянках художньої цілісності один і той самий пласт може виконувати як функцію рельєфу, так і функцію фону. Нарешті, кожен з пластів, пов'язаний з репрезентацією тієї чи іншої функції, розшаровуючись всередині самого себе, може поєднувати функції як рельєфу, так і фону.

Відповідно до судження К. Ручьєвської (Ручьевская, 1988: 72), функція інструментальної партії може бути досить скромною – ство-

рювати фон і тримати тональність, але може бути й досить значною. Нерідко головні музичні події відбуваються саме в супроводі, зміст розкривається, перш за все, в партії фортепіано або іншого супроводжуючого інструменту. Тому інструментальний супровід може одночасно поєднувати різні ролі: узагальнювати, ідеалізувати, коментувати, створювати загальний емоційний тон, настрій, зображати обставини дії і висловлювати підтекст. Інструментальна партія доспівує, договорює недомовлене вокальною партією або передбачає, підказує локальну мелодію, вступає з нею в діалог, а іноді і в суперечку, несе в собі виразність жесту, міміки, рухів, малює деталі пейзажу, обстановки дії. Образотворча музика в супроводі, однак, має не тільки і не стільки фонове значення: вона розкриває внутрішній зміст, підтекст. Супровід співвідноситься не тільки з вокальною партією (партіями), але і з текстом, з розвитком сюжету. Така риса сприйняття музики, як об'ємність, обумовлює те, що одні елементи звучання перебувають на першому плані в сфері активної уваги, інші сприймаються як супутні, треті – складають фон. Деталі цього фону знаходяться за межами активної уваги. Фон створює глибину, об'ємне звучання. Матеріал, що сприймається сумарно, протиставляється рельєфу – матеріалу, що розташовується в зоні оптимальної виразності. Різні типи відносин пасивного та активного рівнів сприйняття є важливим законом художньої форми в музиці. Жвавість, гострота, мобільність сприйняття залежить від можливості перемикання уваги на різні плани, від чергування напруження в активних і пасивних фазах форми. Функції форми найтіснішим чином пов'язані зі зміною інформативної насиченості загальної тканини, а це останнє визначається, в свою чергу, зміною співвідношень рельєфного й фонового.

Явище концертмейстерського мистецтва неможливо розглядати поза його зв'язком з загальною історією музики. Вивчення історії акомпанементу і концертмейстерської діяльності необхідно, оскільки характер і роль акомпанементу залежать від епохи, національної приналежності музики і її стилю.

Так, в умовах міфологічної культури ритуал як система в якості елементів об'єднував слово, музику, танець. Обрядове дійство супроводжувалося ударно-шумовою ритмічною підтримкою, елементи ці-

лого були рівнофункціональними, існували в синкретичній єдності. У зв'язку з цим, постановка проблеми про наявність системи, організованої за типом «рельєф-фон», щодо епохи міфологічного синкретизму не є коректною. Умови для виникнення музично-художньої цілісності як рельєфно-фонової системи виникають через тисячоліття після виокремлення музики з системи рівнозначних елементів, представлених міфомисленням.

Генезис ієрархічно організованої музичної цілісності сходить до епохи ранньої поліфонії IX–XI століть і пов'язаний з процесом розвитку поліфонічних жанрів. Яскравим нововведенням, яке виникло у Франції протягом XIII століття, була нова форма багатоголосся, що отримала назву «дискант» *(discantus, лат.)*. Так називався верхній супроводжуючий основну мелодію голос, який рухався завбільшки протилежно по відношенню до руху основної мелодії.

Епоха Нового часу відкриває новий етап трактування художньої цілісності як рельєфно-фонової єдності. Опублікований Дж. Каччіні збірник мадригалів і канцонет «Нова музика» (1602) дав найменування революційному зрушенню початку XVII ст. в підході композиторів до правил написання вокально-інструментальної музики. Л. Г. да Віадана першим почав систематично використовувати basso continuo, надавши щодо цього пояснення в передмові до «Li cento concerti ecclesiastici» (1602). Акомпанемент набуває функції гармонічної опори мелодії. У той час було прийнято виписувати лише нижній голос акомпанементу, намагаючись відтворити гармонію за допомогою цифрових позначень (генерал-бас або цифрований бас). Виконавець повинен був мати фантазію, здатність до імпровізації, смак і спеціальні навички, щоби зуміти «розшифрувати» цифрований бас. Мистецтво акомпанементу розглядалося як своєрідна форма імпровізації. Від часів Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена акомпанемент виписувався авторами повністю.

Першу згадку, що стосується ансамблевого виконавства, а отже, відноситься до концертмейстерського мистецтва, можна знайти в трактаті Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині», де він з жалем зауважує, що недосвідченому слухачеві діяльність концертмейстера представляється незначною, другорядною (Куперен, 1973: 30). К. Ф. Е. Бах

в своєму трактаті «Досвід викладу правильного способу гри на клавікорді», друга частина якого цілком присвячена акомпанементу і вільній фантазії, зокрема, говорить про те, що гарний акомпанемент оживлює виконання п'єси (Бах, 2005: 105). Основний висновок, який робить автор – це те, що далеко не кожний хороший піаніст може бути хорошим концертмейстером. Звідси випливає, що музикант, крім виконавських навичок, повинен мати особливі якості, які, швидше за все, є специфічними рисами характеру, його психологічними особливостями. Трактат К. Ф. Е. Баха має особливе значення, оскільки, аж до XX століття, ніхто з музикантів-піаністів, педагогів, методистів, що майстерно володіли ансамблевим виконавством, не залишив спеціальної праці на цю тему, обмежуючись лише окремими зауваженнями.

У XIX столітті, в силу об'єктивних історичних передумов, удосконалювався виконавський компонент концертмейстерського мистецтва. Гастрольна діяльність співаків, інструменталістів-віртуозів потребувала появи піаністів, які володіють мистецтвом гри в ансамблі і здатні швидко засвоїти великий обсяг нотного тексту. В цьому випадку функції піаніста, що зазвичай не передбачали педагогічної допомоги, були акомпануючими. На даному етапі вже чітко проявляється різниця між професійним психотипом соліста (піаніста, інструменталіста) та акомпаніатора, на основі чого можна говорити про специфічні риси характеру, які відповідають кожному з цих видів мистецької діяльності.

Від середини XIX століття концертмейстерське мистецтво як окремий вид виконавства оформляється в самостійну професію, а Італія надає приклад гідного ставлення і поваги до концертмейстера не як до слуги, а навпроти, як до Майстра. В цей період музична культура стрімко розвивається. Основні жанри, поширені в ці часи в Європі та Росії – опера й камерно-вокальна музика. В цих жанрах працюють такі композитори, як Дж. Верді, Дж. Россіні, М. Глінка, О. Даргомижський. Вони не тільки створюють опери, але і допомагають розучувати партії співакам. У повсякденній роботі композиторів зі співаками формувалися критерії концертмейстерського професіоналізму, які є актуальними і зараз. Так, концертмейстер повинен був добре знати специфіку вокальної професії, вміти вибирати методи ро-

боти з урахуванням індивідуальних особливостей співака, поступово і поетапно опановувати твір.

Завдяки складній і кропіткій роботі композиторів, в театрі складаються національні традиції співу і акомпанементу, кристалізується також виконавська естетика оперного мистецтва. Значні зміни відбуваються в камерно-вокальній музиці. Переосмислюється роль супроводу в романсах і піснях. Акомпанемент не тільки гармонічно підтримує вокальну партію, але й несе певне смислове навантаження, що, безумовно, ускладнює партію фортепіано й вимагає для неї окремого виконавця (раніше, як правило, романс виконувався під власний акомпанемент).

Важливий етап у розвитку камерно-вокальної музики – романси, пісні та вокальні цикли М. Мусоргського. З їх появою збагачуються тематика вокальної творчості, її жанровий діапазон. Фортепіанна партія за своїм характером стає більш імпульсивною, в ній послідовно і тонко використовуються темброві, динамічні і штрихові можливості інструменту, поглиблюється і збагачується образ, який вимальовується в партії голосу. Крім того, вона створює другий образний план, якщо на те націлює літературна першооснова.

Поступово акомпанемент перетворюється з простого супроводу в рівноправну партію ансамблю, особливо яскраво це проявляється в фортепіанних партіях романсів і пісень Е. Гріга, П. Чайковського, С. Рахманінова. Рівнозначність партій визначає спільне рішення творчих задач. Творчий тандем співака та піаніста стає співдружністю інтерпретаторів-однодумців.

Від другої половини XIX століття концертмейстерське мистецтво набуває самостійних професійних ознак. Саме тоді А. Рубінштейн запропонував створити в Петербурзькій консерваторії спеціальні класи для тренування навичок спільної гри, читання з листа і транспонування фортепіанних та оркестрових творів.

У XX столітті завершується стадія виокремлення концертмейстерського мистецтва в самостійну царину діяльності піаніста-професіонала. Співак і піаніст мають володіти необхідними літературно-художніми знаннями. Разом з тим, не поодинокі випадки, коли піаністу-концертмейстеру доводиться виступати провідником в опануванні вокалістом (солістом) різних стилів, форм, мистецтва агогі-

ки й т. ін. Зміни відбуваються не тільки в літературній основі творів, а й торкаються сфери музично-виразних засобів. Трансформується ладотональна основа вокальної музики, зокрема, розширюється діапазон залучених ладів і вертикальних структур. Змінюється ставлення до ритму: посилюються різного роду акцентуація, ґрунтовно зростає роль вільного метроритму, що ускладнює ансамблеві завдання. Збагачується штрихова палітра фортепіанної партії та область прийомів звуковидобування. Акомпанемент виконує нові виразні функції: доповнюючи та наповнюючи новими змістами невисловлене солістом, підкреслює і поглиблює психологічний і драматичний зміст музики, створює виразний та ілюстративний фон.

Характерний для музики XIX століття процес жанрових взаємодій відбився в художніх шуканнях композиторів-романтиків. Ці тенденції знайшли продовження в оперній та камерно-вокальній творчості митців XX століття: П. Гіндеміта, Ф. Пуленка, М. Тарівердієва, В. Губаренка, О. Щетинського та багатьох інших. Композитори відходять від звичних канонів, звертаються до жанрів камерно-вокального циклу та моноопери, тобто твори тяжіють до камерності і, одночасно, до театральності у втіленні найглибших афектів. Фігура концертмейстера постає в новаторському ключі, потребуючи особливого артистичного потенціалу. Подібна всеосяжна роль концертмейстера перетворює його не тільки на посередника між композитором і слухачем, але робить його, поряд із солістом, співтворцем музики. Артистизм концертмейстера в камерно-вокальних жанрах (вокальний цикл, камерна опера) пов'язаний із самозаглибленням, інтровертністю, і в той же час, спрямованістю до активної виконавської комунікації – вмінням вести «бесіду» з солістом, створюючи діалогічну атмосферу в процесі передачі глибоких, часто архетипових смислів, які відображають векторні тенденції драматургії творів.

Виявлення особистісних якостей концертмейстера має універсальне значення незалежно від того, в якій області працює фахівець. Психологічні аспекти діяльності концертмейстера змушують по-новому поглянути на педагогічні та виконавські аспекти цієї професії. Дослідження різноманітних видів взаємодії в процесі роботи в інструментальному ансамблі з учнями вказує на істотні відмінності

між концертмейстером-піаністом, педагогом-піаністом і виконавцем-піаністом. Крім того, істотно різняться психологічні якості піаніста, що працює з професійними виконавцями-вокалістами або інструменталістами, і концертмейстера в сфері музичної освіти. Ці відмінності полягають в рисах характеру, особливостях світосприйняття, психодинамічних особливостях темпераменту, що диктує необхідність психологічного підходу до дослідження даного виду діяльності.

У музики в більшій мірі, ніж у багатьох інших областей людської діяльності, є підстави бути зарахованою до психологічної сфери. Психологічні моменти проникають в усі галузі дослідження музики, бо вона сама є психічно обумовленим явищем. Традиція психологічного підходу до музики як до явища і як виду діяльності не нова. Про глибоке естетичне, етичне і навіть терапевтичне значенні музики, нехай і без згадки поняття «психологія», писали Піфагор, Платон, Арістотель (Лосев, 1974). Музична психологія протягом XX століття розвивалася за багатьма напрямками, диференціюючись в тому числі за музичними професіями. Діяльність музикантів, педагогів, теоретиків, які працюють в різних сферах академічної музики, психологічно дуже різниться.

Виконавець на народних інструментах, що працює на перетині сфер народної і класичної музики, відрізняється від більш «академічного» інструменталіста симфонічного оркестру. Чи має діяльність концертмейстера в сфері музичної освіти серйозні підстави претендувати на самостійну «нішу» в області психології музичної діяльності? Так, звичайно. Психологічне обличчя концертмейстера істотно відрізняється від такого у піаніста-соліста.

У концертмейстерського мистецтва є вагомий аргумент на користь його особливих зв'язків з психологією. Це – взаємодія між концертмейстером і солістом, психологічний фундамент професійної діяльності. Професія концертмейстера – це й покликання, й майстерність, і вміння спілкуватися, творити та переживати музику. Концертмейстер – психологічна опора ансамблю. Нотний текст, який є відправною точкою для пошуку інтерпретації, при прагненні композиторів забезпечити його найбільш повно ремарками, що допомагають в розшифровці, все одно не здатний направити виконавців

в спільне русло творчих пошуків. Тут дається взнаки різниця в людській і музичній індивідуальності, яка робить різні інтерпретації іноді вкрай несхожими і, в той же час, однаково переконливими.

Численні психологічні дослідження останніх двох десятиліть знаходять все нові підтвердження того, що початкова людська прамова формувалася не зі слів, а з вокалізованих інтонаційних реплік (Штеге, 2012). А здатність розпізнавання конкретного змісту в звуковисотних та ритмічних характеристиках музики стояла біля витоків формування мови. Найдавніші мови цілком могли бути тональними. У цьому випадку наукою рухає зовсім не загальноісторичний інтерес, а цілком нагальна потреба пояснити, по-перше, природу емоційного впливу музики, по-друге, природу музичної обдарованості і, по-третє, сучасні функції музики в людському суспільстві. Все це має саме безпосереднє відношення до концертмейстерського мистецтва, отже, підтверджує його «особливі відносини» з психологією.

Крім того, даний вид діяльності по праву належить до музичної педагогіки. На відміну від акомпаніатора, концертмейстер повинен вміти здійснювати педагогічні функції: допомагати солістові освоювати його партію, пояснювати ансамблеві завдання і т. д. Крім того, обов'язковим є читання з листа та транспонування на високому професійному рівні. Щоб розуміти музичну мову у всій її змістовності, піаніст-концертмейстер повинен володіти достатнім запасом знань, що виходять за межі самого музичного мистецтва, бути ерудованим музикантом, що має життєвий та культурний досвід.

Концертмейстерське мистецтво – одна з тих професій, де обов'язки та способи дій не прописані чітко, залишаючи за фахівцем право їх широкого вибору. Яскравою відмітною рисою є індивідуальний шлях вдосконалення й кінцева «планка» майстерності, яка визначається специфічними особливостями характеру та особистими намаганнями кожного концертмейстера. Надзвичайна складність визначення критеріїв професійної майстерності пояснюється винятковістю головної якості, котру неодмінно повинен мати концертмейстер – *інтуїції*. Для концертмейстера інтуїтивний рівень – головний критерій професійної майстерності, який неможливо замінити ані високим рівнем виконавського мистецтва, ані педагогічними здібностями.

Висновки. На основі розгляду художньо-естетичних, музично-практичних і соціологічних аспектів становлення мистецтва акомпанементу від синкретичних форм до сучасного стану концертмейстерської творчої співпраці можна стверджувати, що концертмейстерське мистецтво сьогодні є невід'ємною частиною музичного виконавства та освіти.

Розширення репертуару в сфері концертмейстерської діяльності потребує теоретичного, аналітичного осмислення та нових педагогічних підходів до виховання піаністів-ансамблістів, що виконують твори старовинної і найсучаснішої авангардної музики. Це вимагає від виконавців знання багатьох стилів і жанрів, навичок їх художнього відображення з урахуванням світогляду епохи, драматургії твору та оригінального авторського почерку.

Триєдність *педагогіки, виконавства і психології як взаємопов'язаних компонентів концертмейстерського мистецтва* має лягти в основу розробки теоретичної концепції концертмейстерської діяльності і концертмейстерського мистецтва. Така розробка дозволить придбати даній професії необхідну повноту стійких ознак і відкриє нові перспективи для подальшого вивчення її методологічних, практичних і художніх аспектів.

ЛІТЕРАТУРА

Бах, К. Ф. Э. (2005). *Опыт истинного искусства клавирной игры. Книга 1. 1753 г.* Санкт-Петербург: Издательский дом «Early music».

Воронина, Т. (1986). О камерном музицировании и становлении исполнителя. В кн. *О мастерстве ансамблиста*, сс. 31–48. Ленинград: Изд-во ЛОЛГК.

Гендельман, Д. (2004). Роль концертмейстера в воспитании певцов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 13, 160–168.

Говорухіна, Н. О. (2009). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга).* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Голубовская, Н. И. (1985). *О музыкальном исполнительстве.* Ленинград: Музыка.

Денисенко, І. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля)*. (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Економова, Е. К. (2002). *Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста.* (Автореф. дис. … канд. пед. наук). Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса.

Інюточкіна, Н. В. (2010). *Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.).* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Куперен, Ф. (1973). *Искусство игры на клавесине.* (Пер. с фр. О. А. Серовой-Хортик). Москва: Музыка.

Лосев, А. Ф. (1974). *История античной эстетики. Высокая классика*. Москва: Искусство.

Молчанова, Т. (2007). *Мистецтво піаніста-концертмейстера.* (2-е вид.). Львів, Сполом.

Молчанова, Т. (2013a). Історико-соціальні умови формування мистецтва піаніста-концертмейстера в Україні. *Мистецтвознавчі записки*, 24, 84–97.

Молчанова, Т. (2013b). Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 19 (1), 212–217.

Молчанова, Т. (2015). *Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика*. Львів: Ліга-прес.

Молчанова, Т. (2021). *Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект*. Львів: Вид-во Т. Тетюк.

Польська, І. І. (2001). Поняття ансамблю в музиці. *Культура України / Culture of Ukraine,* 8, 153–160.

Риман, Г. (1904). *Музыкальный словарь.* Москва: Изд. П. Юргенсона.

Ручьевская, Е. А., Иванова, Л. П., Широкова, В. П. и др. (1988). *Анализ вокальних произведений.* Ленинград: Музыка.

Штеге, Ф. (2012). *Музыка, магия, мистика.* (Пер. с нем. А. М. Боковикова). Москва: Райхль; Амрита.

Halyna Zub

Ph. D. in Art Studies, Associate Professor, Accompanist
at the Choral Conducting and Solo Singing Department,
Kharkiv State Academy of Culture
e-mail: galinazub1970@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3908-032X

PSYCHOLOGICAL AND EMOTIONAL COMPLEX OF PIANO ACCOMPANIST AS A REFLECTION OF THE PROFESSION EVOLUTION

Background. *The article studies the accompanist culture as an artistic phenomenon. The accompanist art development processes at the given stage are distinguished by an intensive search for renewal of the content and means of musical expression, coupled with discoveries in composition practices, which puts forward new performance requirements.* ***Scientific novelty*** *is pre-determined by the tasks of detecting the historical origin of the organization of the "background-relief" type in musical structures, specifying the stages of their development. Tracing back the origins of the art of accompanying allows us to reveal a variety of relationship models between the solo singing and accompanying function, which co-exist in various forms in modern artistic practices, thereby depicting the main professional qualities and skills of a piano accompanist.*

The purpose of this article *is to discover the genesis of the types of accompanist art, their historical development, as well as to determine the components that form the basis of the professional activity of the accompanist and to identify major personal qualities characteristic to this profession.*

It should be noted that the issue of accompanist art is currently only passing the way of scientific comprehension, and we can distinguish a certain historical dynamics: from methodological developments to comprehending the role of an accompanist as an equal member of the ensemble, teacher and creator of original interpretations of compositions.

Results of the research. *The phenomenon of accompanist art is considered in the paper in terms of its connection with the general history of music. The history of accompaniment and the work of an accompanist should be recognized and*

studied, since the nature and role of the accompaniment depend on the era, nationality of music and its style. Concertmastering is one of those professions where the duties and modes of action are not clearly expressed, leaving the professional with the right to choose. A striking distinctive feature is the individual path of improvement and the final "bar" of mastery, determined by the traits of the character and personal aspirations of each accompanist. The article discusses the issue of the specific musical and psychological abilities of a concertmaster, which ensure compliance with professional requirements.

Conclusions. *The development of a theoretical concept of accompanist art will allow this profession to acquire the necessary completeness of permanent features and will open up new prospects for further study of methodological, practical and artistic aspects.*

Key words: *accompanist; accompanist art; accompaniment; relief-background; soloist; ensemble; psychological characteristics.*

REFERENCES

Bach, C. Ph. E. (2005). *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments*. *Book 1. 1753.* Saint Petersburg: Publishing house "Early music" [in Russian].

Couperin, F. (1973). *The Art of Playing the Harpsichord*. (Translated from French by O. A. Serova-Khortik). Moscow: Muzyka [in Russian].

Denysenko, I. (2010). *The texture as a means of implementing programmatic content in piano music (on the example of the cycles by C. Debussy and M. Ravel).* (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv 'I. P. Kotliarevskyi' State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Ekonomova, E. K. (2002). *Joint activities of a singer and accompanist in the professional training of a student majoring in the art of singing.* (Extended abstract of Candidate dissertation). 'A. V. Nezhdanova' Odesa National Musical Academy, Odesa [in Ukrainian].

Golubovskaia, N. I. (1985). *On musical performance.* Leningrad: Muzyka [in Russian].

Hendelman, D. (2004). The role of the accompanist in the education of singers. *Problems of Interactions of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education*, 13, 160–168 [in Russian].

Hovorukhina, N. O. (2009). *The evolution of the vocal cycle and the regularities of cycle formation (on the example of the works of R. Schumann, H. Wolf,*

A. Schoenberg). (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv 'I. P. Kotliarevskyi' State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Iniutochkina, N. V. (2010). *The phenomenon of a pianist-accompanist in a vocal-instrumental ensemble (on the example of the Austro-German vocal cycle of the XIX century).* (Extended abstract of Candidate dissertation). Kharkiv 'I. P. Kotliarevskyi' State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Losev, A. F. (1974). *The History of Ancient Aesthetics. High Classical Period.* Moscow: Iskusstvo [in Russian].

Molchanova, T. (2007). *The art of pianist-accompanist: training manual.* (2nd ed.). Lviv: Spolom [in Ukrainian].

Molchanova, T. (2013). Historical and social conditions for the evolvement of the art of pianist-accompanist in Ukraine. *Art history notes,* 24, 84–97 [in Ukrainian].

Molchanova, T. (2015). *The art of pianist-accompanist in a cultural-historical context: history, theory, practice.* Lviv: Liga Press [in Ukrainian].

Molchanova, T. (2021). *Self-learning activity of pianist-accompanist: theoretical aspect.* Lviv: Publisher T. Tetiuk [in Ukrainian].

Molchanova, T. O. (2013). The Art of the Pianist-Accompanist in the Socio-Cultural Context of the XX century. *Ukrainian culture: the past, the present, and ways of its development,* 19 (1), 212–217 [in Ukrainian].

Polska, I. I. (2001). The concept of ensemble in music. *Culture of Ukraine,* 8, 153–160. [in Ukrainian].

Riemann, G. (1904). *Musical vocabulary*. Moscow: Publisher P. Jürgenson [in Russian].

Ruchievskaia, E. A., Ivanova L. P., & Shirokova V. P. et al. (1988). *Analyses of vocal works.* Leningrad: Muzyka [in Russian].

Stege, F. (2012). *Musik, Magie, Mystik.* (Translated from German by A. M. Bokovikov). Moscow: Reichl; Amrita [in Russian].

Voronina, T. (1986). On chamber music making and the formation of a performer. In *On the mastery of ensemble player*, pp. 31–48. Leningrad: Publishing house LOLGK [Leningrad State Conservatoire] [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 11 вересня 2021 р.