

УДК 7.071.2:780.647.2|001.82

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/61-2-11>**Владислав КНЯЗЄВ,***orcid.org/0000-0002-6516-5880*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Навчально-наукового інституту мистецтв

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *vlad.kniazev@pnu.edu.ua*

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БАЯНІСТА-АКОРДЕОНІСТА

У статті висвітлюються основні методологічні засади баянно-акордеонного концертмейстерського мистецтва, яке має свою специфіку, виконавські та педагогічні надбання, дістало широке розповсюдження як фах, однак досі не отримало теоретичного обґрунтування в спеціальних наукових джерелах. Ці питання залишаються на периферії теоретичного осмислення, що певною мірою негативно впливає не лише на виконавську практику музикантів цього фаху але й на їх професійне формування.

Мета статті: висвітлити методологічні основи виконавської діяльності концертмейстера баяніста-акордеоніста.

Професійна діяльність концертмейстера-акордеоніста, здебільшого, відбувається в музичних та хореографічних школах, різноманітних вокальних колективах, мистецьких, клубних установах тощо. Стверджуючи тезу про рівноправність соліста та концертмейстера потрібно відмовитись від думки про обмеження роботи останнього до суто гармонічної підтримки виступаючого. На відміну від сольного виконавства, діяльність у цій сфері передбачає значну фахову мобільність та здатність до швидкої адаптації. Це зумовлюється: частотою зміною партнерів по сцені та концертних локацій; творів у програмі виступу; вмінням добре читати з листа та транспонувати; обмеженою кількістю репетицій та невеликим часом для підготовки концертних програм; нестандартними ситуаціями під час виступів, що потребують миттєвого реагування; вмінням організувати та мобілізувати до плідної роботи колективів або соліста тощо.

В процесі спільних виконавських дій потрібно враховувати специфіку кожного інструменту або голосу. Наприклад, довжину смичка у струнних смичкових, фізіологію дихання у вокалістів, духовиків тощо. У хореографії одночасне завершення номеру із концертмейстером пов'язано із темпом та кількістю рухів, які припадають на його закінчення.

Результативність творчої співпраці музикантів безпосередньо залежить від конструктивних психологічних аспектів їх спільної діяльності, інтенсивності спілкування та професійного досвіду. В процесі цієї співпраці, яка, зазвичай, відбувається водночас із психологічною адаптацією музикантів один до одного, відбувається творчий взаємообмін та наближення виконавських намірів музикантів. Для створення хорошого ансамблю концертмейстер повинен тонко психологічно відчувати та доповнювати виконавські наміри соліста.

Ключові слова: концертмейстер, баяніст-акордеоніст, виконавське мистецтво, ансамблеве виконавство, синхронне виконання, колективне музикування.

Vladyslav KNAZIEV,*orcid.org/0000-0002-6516-5880*

Candidate of Art History (PhD),

Associate Professor at the Department of Ukrainian Music Studies and Folk Instruments

Institute of Arts of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *vlad.kniazev@pnu.edu.ua*

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF CONCERTMASTER ACTIVITY OF AN ACCORDION AND BUTTON ACCORDION PLAYER

The article reveals the main methodological principles of concertmaster activity in accordion and button accordion music. Although this activity has its own peculiarities, performance-related and pedagogical accomplishments and has widely spread as a specialty, it has not yet found theoretical substantiation in special research. These issues are still on the periphery of theoretical consideration, which has a certain negative impact not only on the performance practice of the respective musicians but also on their professional development.

Aim of the article: revealing the methodological principles of performance activity of an accordion and button accordion concertmaster.

The professional activity of an accordion and button accordion concertmaster usually takes place in music and dancing schools, various vocal ensembles, art institutions and clubs, etc. With the assertion of parity of a soloist and a concertmaster, we should reject the idea that the latter's work is reduced to a merely harmonic support of the performer. In contrast to solo performance, the activity in this domain involves significant professional flexibility and the ability to adapt quickly. This has to do with the following factors: frequent changes of partners on stage and of concert venues; the ability to read well from sheets and to transpose; a limited number of rehearsals and short time for the preparation of concert programs; non-typical situations during performance that require a prompt reaction; the ability to organize and mobilize an ensemble or a soloist for productive work, etc.

In the process of joint performance, one should take into consideration the specificity of each instrument or voice. For instance, the bow length in bow instruments, the physiology of respiration in vocalists, brass instrument players, etc. In choreography, the simultaneous finish of a performance with the concertmaster depends on the tempo and the number of movements before the finish.

The efficiency of artistic collaboration between musicians directly depends on the constructive psychological aspects of their joint activity, the intensity of communication and their professional experience. In the process of this collaboration, which usually goes together with the musicians' adaptation to each other, one can observe their creative mutual exchange and convergence of the musicians' performance intentions. To create a good ensemble, a concertmaster must have a subtle psychological sense of the soloist's performance intentions and be able to complement them.

Key words: concertmaster, accordion and button accordion player, performance activity, ensemble performance, simultaneous performance, collective music performance.

Постановка проблеми. Мистецтво баяніста-концертмейстера в різних своїх проявах, через тривалий процес різноманітних вокальних та інструментальних поєднань, їх вільної взаємодії та взаємозаміни, крізь утвердження баяна та акордеона як акомпануючих інструментів, поступово отримало статус самостійної діяльності. Нині воно функціонує в декількох напрямках: вокальний та інструментальний концертмейстер; концертмейстер хору; концертмейстер танцювальних і балетних класів музичних навчальних закладів та ін.

Враховуючи той факт, що цей різновид виконавства на сьогодні є одним із найрозповсюдженіших, а упереджена думка щодо другорядності функцій концертмейстера вже давно спростована як реаліями сучасного спільного виконавського процесу, так і композиторською практикою, очевидно є потреба наукового обґрунтування концертмейстерського мистецтва баяніста-акордеоніста в контексті принципів практичного та педагогічного функціонування цього різновиду мистецької діяльності.

Аналіз досліджень. Різноманітні питання забезпечення професійної підготовки концертмейстера розроблені в працях Г. Горбулич, Т. Карпенко (Карпенко, 2010), Л. Ніколаєвої (Ніколаєва, 2004), Л. Повзун (Повзун, 2009), Т. Молчанової (Молчанова, 2014, 2016), С. Саварі та ін.

Однак ці роботи мають вузьке фахове спрямування (здебільшого підготовка піаніста-концертмейстера) та оминають його баянно-акордеонну специфіку. Винятки складають публікації А. Андрійчука, Ю. Берези, М. Паньківа (Паньків, 2014) та О. Матковського (Матковський, 2014), де висвітлюється робота баяніста-концертмейстера в хореографічному класі та різноманітні творчі підходи до реалізації особистості концертмейстера-баяніста (акордеоніста).

Мета статті – висвітлити методологічні основи виконавської діяльності концертмейстера баяніста-акордеоніста.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстери баяністи та акордеоністи здебільшого працюють в музичних та хореографічних школах, різноманітних вокальних колективах, мистецьких, клубних установах тощо. Проте, не зважаючи на такий широкий спектр діяльності, у фахових колах дотепер, подекуди, можна почути думку про другорядність творчої роботи концертмейстера, коло обов'язків якого обмежується супроводом соліста під час виступу, а показником фаховості вважається гра на нюанс тихіше від останнього. В цьому контексті визначальною якістю, що має бути присутньою в цього музиканта, стає здатність до якісної співпраці в ансамблі.

Однак, вимоги до професійного рівня концертмейстера є значно функціонально різноманітнішими. Це пов'язано передусім із різноманітним творчої роботи де він часто задіяний (в якості концертмейстера, викладача, імпровізатора, організатора, психолога тощо).

Методологічними засадами діяльності баяніста-концертмейстера є чітке усвідомлення виконавських завдань всіх учасників колективного музикування серед яких ключового значення набуває розуміння різниці між індивідуальним та ансамблевим музикуванням. Це набуває вирішальної ролі в процесі набуття концертмейстером необхідних професійних компетенцій, серед яких першочерговою є узгодженість виконавських дій.

У процесі виховання професійного концертмейстера вирішуються завдання як психологічної готовності музиканта підкоритися художній волі соліста, диригента, танцюриста так і поглиблення свого погляду на музичне мистецтво, набуття сво-

єрідної «концертмейстерської» майстерності у гри на баяні-акордеоні.

Саме в руках концертмейстера часто зосереджена значна частина музичних засобів, саме в партії супроводу прослідковуються гармонічні звороти, метроритмічна пульсація твору, тембровість та інші виражальні засоби, що передбачені автором. Від концертмейстера залежить, чи буде доповнена всіма вищеназваними засобами сольна партія та створена єдина ансамблева цілісність виконання. Майстерність цього музиканта полягає не тільки в синхронному виконанні нотного тексту та врівноваженому балансі звучання, але також у створенні цілісного, логічного в художньому та психологічному відношенні образу.

Особлива увага цього інструменталіста повинна бути спрямована на створення спільного виконавського трактування, яке має вирізнитися узгодженістю всіх компонентів та струнким, логічно вибудованим, мистецьки переконливим прочитанням музики. В процесі такої співпраці творчі відносини митців стають процесом взаємодії, що скерований на художню інтерпретацію музичного твору.

Розглядаючи художньо-виконавську методологію спільного музикування, варто зазначити, що настанова на творчу паритетність його учасників втілюється в постійній практичній діяльності. Її активність залежить не тільки від характеру музичного обдарування та відповідного досвіду, але й поєднання уважного відношення до виконання партнера із обов'язковим виявленням власної індивідуальності.

Стверджуючи тезу про рівноправність соліста та концертмейстера потрібно відмовитись від думки про обмеження роботи останнього до суто гармонічної підтримки виступаючого. Вагомою умовою спільного виконання є ритмічна узгодженість. Її відсутність виявляється не тільки в зміні темпу із паралельним динамічним рухом, чергуванні фраз, фактурній видозміні, недотриманні артикуляції. «Під синхронністю спільного виконання слід розуміти точність поєднання у часі сильних і слабких долей кожного такту, узгодженість дрібних тривалостей та єдність у витриманні пауз» (Молчанова, 2016: 242). Під час вивчення нотного матеріалу для узгодженості музичних намірів потрібно користуватися акцентуацією в її різноманітному музичному втіленні. «Найпершою умовою спільного виконавського процесу постає ритмічна дисципліна, відсутність якої виявляється не лише у зміні темпів зі зміною динаміки, під час переходів зі *staccato* на *legato* (чи навпаки), чергування музичних речень, пере-

одів, змін фактури; а й у недотриманні нот, пауз, фермат» (Молчанова, 2016: 242). Важливим чинником під час спільного виконавства є слух. Концертмейстер повинен дуже добре чути не тільки себе, але й партнерів по сцені. Для якісної, фахової роботи це набуває ключового значення.

Суттєвого значення у спільному виконавстві набуває синхронний, спільний початок та закінчення гри. У музикантів повинно бути однакове слухове сприйняття початку спільного виконання. Методи його досягнення можуть бути найрізноманітнішими. Ключового значення тут набуває ауфтакт і сам початок звучання. Вдих виступає як своєрідне накопичення енергії, її вплив на джерело звуку та звуковедення. Для вирішення цього завдання також можна використовувати й умовні жести. Наприклад кивок-ауфтакт головою концертмейстера.

Для виконавців-духовиків, вокалістів або вокальних колективів такий вступ можна визначити по їх вдиху та обов'язково знати його специфічну тривалість. У хореографії це може бути активний рух певних частин тіла, в класичному танці – енергійність підготовчого руху першої пари або першого танцюриста. В процесі репетиційної роботи це також може бути відрахування кількох метричних долей у певному темпі. Відповідна синхронність має спостерігатись і під час одночасного закінчення фраз, розділів твору або його окремих частин, оскільки через відсутність такої узгодженості можуть знівлюватися змістовні цезури, неточно прозвучати фермати та паузи.

Роботу над твором можна умовно поділити на три етапи. Їх тривалість безпосередньо залежить від індивідуальності та фахового рівня музикантів. Перший етап – отримання загальної уяви про твір та його художню образність. На другому етапі відбувається поступове заглиблення в зміст композиції, що вивчається. Тут відбувається пошук та кристалізація виконавських засобів, їх найбільш вдалих поєднань, що необхідні для реалізації художньої змістовності під час спільного музикування. На третьому етапі проходить спільна художня робота концертмейстера та соліста, результатом якої стає концертний виступ. Саме під час цієї співпраці формується цілісний музично-виконавський образ, цілеспрямовано відпрацьовуються всі його компоненти через формування емоційної, звукової та технічної змістовності твору. Водночас, в центрі уваги є опрацювання всіх елементів нотного тексту, робота над інтонацією, темпоритмом, осмислення штрихів, динаміки, поетичного тексту у вокалістів.

«Окрему багатовимірну проблему третього етапу становлять ті компоненти творчої лабораторії музикантів, які потребують спільних скоординованих дій, а це: фразування, артикуляція, агогіка, штрихи, тембр, фактура, динаміка, темпоритм. Саме ці фактори комунікативної взаємодії двох виконавців зумовлюють принципи методологічні підстави для створення якісної структури спільного виконавства» (Молчанова, 2016: 249).

Розвиваючи цю думку звернемося до штриха legato. Ця градація в кожного інструмента та для людського голосу має своє різне відображення. Наприклад у струнних інструментів цей штрих трактується враховуючи довжину смичка, у виконавців на духових інструментах та вокалістів – враховуючи дихання, для баяністів-акордеоністів – можливості міховедення. Ці ліги є більше «технічними» аніж вузько штриховими. Іншим аспектом є фразувальні ліги, за допомогою яких структурується побудова музичної мови, відбувається її поділ на фрази. Вони повинні співпадати у всіх виконавців. Винятком є ситуація, де штрихове неспівпадіння в партіях є свідомо передбаченим композитором.

Вагоме значення також відіграє темброве забарвлення звучання. Завдяки йому воно набуває певних індивідуальних характеристик. Тембр окреслюється в момент утворення звуку, складає загальне слухове враження та використовується із образно-емоційною метою. Принцип утворення різноманітних тембро-регістрових формант у ансамблевому виконавстві складається із різних фактурних та регістрових комбінацій баяна-акордеона та голосу або іншого інструмента та набуває вирішальної ролі під час подібності музичних партій. Тоді відбувається створення якісно нового тембру, посилення динаміки звучання твору. Часто у творі це передбачено ще композитором, проте характер такого поєднання, зазвичай, залежить від музикантів.

Принципи звуковидобування суттєво вдосконалюються в процесі розвитку тембрального слуху. Він дозволяє виразно уявити потрібне звучання. Тому, в процесі навчання вагомим значенням набуває ознайомлення майбутнього концертмейстера із тембрами різноманітних інструментів та специфікою вокальних голосів, кожен із яких повинен чітко ідентифікуватися в його слуховій уяві. Тоді в процесі творчої співпраці фактично із будь-яким виконавцем буде успішно вирішуватись питання звукового забарвлення та співвідношення динаміки.

До фактурних компонентів музикування відносяться загальні чинники – мелодія, гармонія, ритм та характерні – динаміка, темп, артикуляція, агогіка, штрихи. У ансамблевих композиціях до

цього переліку ще додаються функції кожної партії в загальному звучанні. Компоненти фактури поєднуються та чітко виявляють себе на всіх рівнях. Так сприймаючи динаміку в горизонтальній площині потрібно усвідомлювати, що вона існує також і в часі. Тобто, можливим є також вертикальний її вимір – миттєвий динамічний контраст, акцентуація, sf, sp тощо. Увага до фактурного розвитку музичного матеріалу по горизонталі та вертикалі та якнайбільш повному застосуванню виражальних можливостей кожної партії у потоці спільного звучання, повинна бути серед найбільш вагомих засад у технологічній роботі баяніста-концертмейстера.

Логічне відтворення динаміки, як важливого компонента художньої виразності, сприяє виразнішому втіленню характеру та емоційного змісту твору, виразніше окреслює конструктивні особливості його музичної форми. Динамічні контрасти застосовуються для драматичного виділення кульмінаційних точок окремих музичних побудов, усталення характеру звучання декількох фраз або частин музичного твору. У випадку, коли фраза повторюється, зазвичай застосовується прийом контрастного співставлення. В контексті ансамблевого музикування потрібно звертати увагу на загальний баланс звучання, синхронне виконання динамічних відтінків, оскільки інструменти та різні співочі голоси мають своєрідні динамічні можливості. Тому динамічний план виконання суттєво залежить від узгодження тембрових, регістрових та фактурних особливостей всіх ансамблевих партій. Можна стверджувати про помилковість поширеної думки про те, що єдиною прикметною особливістю ансамблевої гри є необхідність виконання концертмейстером своєї партії на нюанс тихіше. На жаль такого простого та універсального рецепта для досягнення художньої рівноваги звучання просто не існує.

Виразові можливості динаміки найбільш виразно прослідковуються в тісному поєднанні із темпоритмом. Під час індивідуального виконавства межа допустимих метроритмічних коливань є більшою, аніж під час ансамблевої гри, де свої власні відчуття концертмейстер має постійно невербально узгоджувати із солістом. Незважаючи на те, що авторські вказівки темпу є першочерговими, потрібно враховувати, що швидкість виконання, передусім зумовлена змістовністю твору та його стилістичними особливостями. Певною мірою темп залежить також і від індивідуальності та темпераменту виконавців. Так, наприклад, холерики схильні підвищувати темп, а флегматики заповільнювати.

Іншим вагомим чинником спільного виконавства є агогіка. Варто зазначити, що при будь-яких агогічних відхиленнях, незважаючи на їх різне сприйняття кожним ансамблем, повинна зберігатись синхронність виконання. Їх міра визначається стилем та формою твору, музичною культурою та вподобаннями, емоційністю виконавців, знанням ними специфіки агогічних відхилень. Зокрема, під час спільного виконання *rubato* потрібно мати не тільки витончене відчуття художньої доцільності, але й враховувати його відповідність стилю твору, єдність цих відчуттів у обох виконавців, що досягається опрацюванням музичного матеріалу на репетиціях.

Rubato, зазвичай, виконується більш вільно в музиці імпровізаційного характеру. Проте, варто усвідомлювати, що відхилення від означеної межі виконавської свободи призведе до нівелювання стилістики твору, так само як і повна відсутність гнучкого *rubato* в музиці романтичного характеру позбавить твір природної емоційності.

В сучасних умовах функціонування ансамблевого виконавства психологічна комунікативність, адаптивність та мобільність концертмейстера відіграють одну із ключових ролей в його роботі. Адже співпраця з будь-яким виконавцем передбачає комплексне вирішення цілої низки психологічних та творчих завдань. Психологічні аспекти діяльності набувають ознак чи не обов'язкової умови, від якої безпосередньо залежить результативність творчої співпраці музикантів. В процесі підготовки до концертного виступу виявляються відповідні умови для творчої діяльності, психологічної сумісності із солістом, створення позитивного емоційно-психологічного клімату, здатності швидко пристосовуватись до непередбачуваних ситуацій.

Ключового значення тут відіграє увага, яка, в процесі спільної інтерпретації, сприяє здатності не тільки розуміти, але і відчувати партнера. Іншим вагомим чинником роботи в ансамблі є слухове сприйняття один одного – вміння слухати і чути загальне, спільне виконання музичного твору. Концертмейстер повинен вміти вийти зі сприйняття свого звучання і чути та співставляти свою гру з іншим інструментом або голосом, постійно координувати баланс свого звучання, домагатись синхронного виконання твору.

Іншим чинником успішної ансамблевої співпраці є воля – здатність до активізації психічного потенціалу як концертмейстера так і соліста для досягнення запланованої мети. На початку співпраці формуванню спільних творчих рішень може заважати індивідуальне бачення вико-

навцями трактування музичного твору. Адже нотний текст, навіть при наявності численних авторських ремарок може бути інтерпретований по-різному. Хоча в сольному виконавстві оригінальність прочитання композиторського тексту є позитивним чинником у спільному музикуванні індивідуальні інтерпретаційні рішення можуть порушити ансамблеву єдність, оскільки відображають різне сприйняття музичної образності кожним його учасником.

Віднайденню спільного знаменника буде сприяти обговорення концепції твору та узгодження загальної виконавської інтерпретації. В процесі цієї роботи варто враховувати назву, стиль композиції, культурний контекст епохи та відповідні виконавські традиції, композиторські засоби та змістовність п'єси.

На стадії спільної праці, яка зазвичай відбувається водночас із психологічною адаптацією музикантів один до одного, відбувається творчий взаємообмін та наближення виконавських намірів, завдяки виявленню змістовного підтексту композиції; відображенню емоційної складової твору за допомогою аналізу музичної вражальності; зверненню до художньої емоційності, до асоціацій, які надають цілісного узагальнення трактовці.

Важливими показниками психологічної стабільності та комунікабельності баяніста-концертмейстера є його поведінка та реакція в концертній ситуації, коли він не тільки повинен миттєво реагувати на різноманітні несподіванки, які трапляються під час виступів, але, подекуди, виступати в ролі психолога – підтримати та налаштувати соліста на творчу співпрацю перед відповідальним виступом, знівелювати різноманітні негативні зовнішні чинники. Бажано щоб концертмейстер виробив точну та ефективну модель для створення відповідного позитивного, робочого настрою, а при необхідності міг допомогти концертанту пережити невдачу, виявити та виправити можливі помилки.

В процесі сценічного виступу впевненість концертмейстера передається солісту, допомагаючи йому увійти в повноцінне робоче русло концертного виконання, дозволяючи йому продемонструвати свою емоційність та технічну майстерність. В процесі набуття практичних навичок кожен музикант практикує свої методи боротьби із естрадним хвилюванням. Дієвими методами у вирішенні цього питання тут може бути моделювання ситуації, що є наближеною до сценічної, передконцертні репетиції із повною емоційною та інтелектуальною віддачею.

У ситуації, коли лідирує соліст, оскільки у нього головна мелодична функція, концертмейстер повинен підлаштовуватись під ведучого виконавця, а не навпаки. Без володіння цим навиком музикант не стане концертмейстером. На початку своєї співпраці з виконавцями акомпаніатор вчиться якнайшвидше виявляти художні наміри соліста. В процесі набуття досвіду він опановує мистецтво ансамблевої гри та вчиться підлаштовуватись під його творчі наміри та, у випадку невпевненої гри, активно підтримати його.

Набувши практичних вмінь баяніст-концертмейстер часто може виявити, що соліст не завжди вірно реалізує свої творчі задуми, а подекуди вони з тих чи інших причин є невірними та помилковими. Тактовно, дипломатично та аргументовано

допомогти вирішити це творче питання є вагомим показником музичної та психологічної фаховості концертмейстера.

Висновки. В процесі оволодіння баяністами-акордеоністами концертмейстерськими виконавськими, педагогічними та психологічними навиками створюється вербальна та невербальна системи комунікації між артистами. Формування спільної інтерпретації відбувається завдяки узгодженості виконавських дій та взаємозв'язку засобів музичної виразовості (фразування, артикуляції, штрихів, динаміки, темпоритму тощо), що передбачає спільні, узгоджені художні рішення.

Результативність творчої співпраці музикантів безпосередньо залежить від конструктивних психологічних аспектів їх спільної діяльності, інтенсивності спілкування та професійного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інюточкіна Н. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу XIX ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. Харків, 2010. 21 с.
2. Карпенко Т. П. Формування концертмейстерської компетентності майбутніх педагогів-музикантів у процесі вивчення фахових дисциплін : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. 2010. Київ, 22 с.
3. Магковський О. Особливості роботи концертмейстера-баяніста в хореографічному класі (заняття з народного танцю). *Світогляд – Філософія – Релігія* : Суми, 2014, Вип. 6. С. 211–216.
4. Молчанова Т. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер – соліст». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. № 2. С. 3–9.
5. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера: історичний і методологічний дискурс-аналіз : дис. ... д-ра мистецтв. : 17.00.03. Львів, 2016. 463 с.
6. Ніколаєва Л. М. Шляхи вдосконалення підготовки піаністів концертмейстерів у вищих музичних навчальних закладах. *Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі*. Київ, 2004. Вип. 35. С. 237–244.
7. Паньків М. Творчі підходи до реалізації особистості концертмейстера-баяніста (акордеоніста). *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2014. Вип. 10. С. 75–81.
8. Повзун Л. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера : посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів. Одеса : Фотосинтетика, 2009. 106 с.
9. Повзун Л. І. Феномен ансамблевої творчості піаніста-концертмейстера. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2008. Випуск 9. С. 269–278.

REFERENCES

1. Iniutochkina N. V. Fenomen pianista-kontsertmeistera v vokalno-instrumentalnomu ansambli (na prykladi avstro-nimetskooho vokalnogo tsykladu XIX st.) [The phenomenon of a piano concertmaster in a vocal and instrumental ensemble (based on the Austrian and German vocal cycle in the 19th century)]: abstract of the dissertation for a Candidate-of-Art-Studies degree: 17.00.03. Kharkiv, 2010. 21 p. [in Ukrainian].
2. Karpenko T. P. Formuvannia kontsertmeisterskoi kompetentnosti maibutnikh pedahohiv-muzykantiv u protsesi vyvchennia fakhovykh dystsyplin [Development of concertmaster competence of would-be music teachers and musicians in the process of study of major disciplines]: abstract of the dissertation for a Candidate-of-Pedagogy degree: 13.00.04. Kyiv, 2010. 22 p. [in Ukrainian].
3. Matkovskiy O. Osoblyvosti roboty kontsertmeistera-baianista v khoreohrafichnomu klasi (zaniattia z narodnoho tant-siu) [Peculiarities of work of a button accordion concertmaster in a choreographic class (folk dancing class)]. *World Outlook – Philosophy – Religion*: Sumy, 2014, Issue 6. P. 211–216 [in Ukrainian].
4. Molchanova T. Mira i proporsiinist vykonavskoho tandemu 'pianist-kontsertmeister - solist' [Harmony and proportion of the tandem of a piano concertmaster and a soloist]. *Transactions of Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies*. Ternopil, 2014. Issue 2. P. 3–9 [in Ukrainian].
5. Molchanova T. Mystetstvo pianista-kontsertmeistera: istorychnyi i metodolohichniy dyskurs-analiz [Piano concertmaster's activity: historical and methodological discourse analysis]: doctoral dissertation: 17.00.03. Lviv, 2016. 463 p. [in Ukrainian].
6. Nikolaieva N. M. Shliakhy vdoskonalennia pidhotovky pianistiv kontsertmeisteriv u vyshcheykh muzychnykh navchalnykh zakladakh [Ways to improve the training of piano concertmasters at higher music schools]. *Topical issues of teaching music disciplines in higher educational institutions*. Kyiv, 2004. Issue 35. P. 237–244 [in Ukrainian].

7. Pankiv M. Tvorchy pidkhody do realizatsii osobystosti kontsertmeistera-baianista (akordeonista) [Creative approaches to the personal self-fulfillment of a (button) accordion concertmaster]. *Topical issues of humanities*. 2014. Issue 10. P. 75–81 [in Ukrainian].

8. Povzun L. Ansambleva tvorchist pianista-kontsertmeistera [Ensemble-related activity of a piano concertmaster]: textbook for students of higher educational institutions majoring in art. Odesa: Fotosyntetyka, 2009. 106 p. [in Ukrainian].

9. Povzun L. I. Fenomen ansamblevoi tvorchosti pianista-kontsertmeistera [Phenomenon of ensemble-related activity of a piano concertmaster]. *Musical art and culture. Bulletin*

10. tin of the A.V. Nezhdanova National Music Academy of Odesa. Odesa, 2008. Issue 9. P. 269–278 [in Ukrainian].