

УДК 78.071.2:316.454.5

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/79-2-9>**Лариса ОПАРІК,***orcid.org/0000-0002-3905-7253*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

(Івано-Франківськ, Україна) *oparyklarysa@ukr.net*

## КОМУНІКАТИВНІ АСПЕКТИ МИСТЕЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПІАНИСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

Стаття присвячена розробці методологічних підходів до вивчення комунікативної функції мистецької діяльності піаніста-концертмейстера як багаторівневого психологічного феномена в системі музичного спілкування. Методологія дослідження ґрунтується на інтегративних принципах міждисциплінарного підходу із застосуванням термінологічного та методологічного апарату музикознавства, філософії, психології, соціології, комунікативної лінгвістики з метою висвітлення комунікативно-психологічної специфіки концертмейстерського мистецтва як наочного репрезентанта концепту комунікативного універсалізму в музичному мистецтві. Проаналізовано структуру комунікативно-психологічних відносин у мистецькій діяльності піаніста-концертмейстера, що в системі смислових координат музичного спілкування постає у вигляді тісно взаємопов'язаних сторін єдиного художнього організму, здатного інтегрувати різноманітні діалогічні зв'язки між концертмейстером, солістом, композитором та слухачем на основі виконаного музичного твору. Обґрунтовано креативну роль комунікативних функцій концертмейстерської діяльності як виду психолого-педагогічного супроводу учасників освітнього процесу. Висвітлено комунікативно-психологічну специфіку міжособистісного спілкування у творчому тандемі піаніста-концертмейстера і соліста. Доведено, що багатовекторність фахових функцій концертмейстерської діяльності породжує розмаїття індивідуальних стилів і стратегій внутрішньоансамблевого спілкування, індикатором яких виступає феномен комунікативної дистанції в її як суб'єктивно-смислових, так і об'єктивно-акустичних параметрах. Подоланню комунікативно-психологічного дистанціювання ансамблів сприяє наявність музичної та людської емпатії у професійній діяльності піаніста-концертмейстера, що є ключовим чинником оптимізації його виконавської майстерності у володінні мистецтвом музичного спілкування.

**Ключові слова:** піаніст-концертмейстер, комунікація, музичне спілкування, комунікативно-психологічна дистанція, емпатія.

**Larysa OPARYK,***orcid.org/0000-0002-3905-7253*

Candidate of Art Studies, Associate Professor;

Associate Professor at the Department of Musical Ukrainianistics

and Folk-Instrumental Art

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University

(Ivano-Frankivsk, Ukraine) *oparyklarysa@ukr.net*

## COMMUNICATIVE ASPECTS OF THE ARTISTIC ACTIVITY OF A PIANIST-CONCERTMASTER

The article is devoted to the elaboration of methodological approaches to the study of the communicative function of the artistic activity of a pianist-concertmaster as a multilevel psychological phenomenon in the system of musical communion. The research methodology is based on the integrative principles of an interdisciplinary approach using the terminological and methodological apparatus of musicology, philosophy, psychology, sociology, communicative linguistics with the aim of highlighting the communicative and psychological specificity of the concertmaster art as a visual representative of the concept of communicative universalism in musical art. The article analyses the structure of communicative and psychological relations in the artistic activity of a pianist-concertmaster, which in the system of semantic coordinates of musical communion appears as closely interconnected parties of a united artistic organism capable of integrating various dialogical relations between a concertmaster, soloist, composer and listener on the basis of a musical work performed. The creative role of the communicative functions of concertmaster activity as a type of psychological and pedagogical support of participants in the educational process is substantiated. The communicative and psychological specificity of interpersonal communication in the creative tandem of a pianist-concertmaster and a soloist is highlighted. It is proved that the multidirectionality of the professional functions of concertmaster activity gives rise to a variety of individual styles and strategies of intra-ensemble communication, an indicator of which is

*the phenomenon of communicative distance in its subjective semantic and objective acoustic parameters. The presence of musical and human empathy in the professional activity of a pianist-concertmaster contributes to overcoming the communicative and psychological distancing of ensemble members, which is a key factor in optimising his performance skills in mastering the art of musical communion.*

**Key words:** *pianist-concertmaster, communication, musical communion, communicative and psychological distance, empathy.*

**Постановка проблеми.** Реалії сучасної епохи стрімкого розвитку комунікаційних технологій у всіх сферах людського спілкування актуалізують питання фахової підготовки музиканта-універсала якісно нової формації, здатного оперативно оволодівати різноманітними жанрово-комунікативними ситуаціями в процесах концертних і конкурсних виступів, репетиційно-педагогічної та індивідуально-творчої роботи. Ідею комунікативного універсалізму в музично-виконавській та педагогічній сферах найбільш показово уособлює мистецька діяльність піаніста-концертмейстера, котрий поєднує в рамках однієї професії елементи майстерності виконавця, педагога, імпровізатора і психолога.

**Аналіз досліджень.** Проблематика багатовекторності творчих функцій піаніста-концертмейстера викликає чималий науково-практичний інтерес в українському музикознавстві останніх років. Значний внесок у розбудову вітчизняної теорії концертмейстерського мистецтва як цілісного феномена здійснено в працях Т. Молчанової, що охоплюють питання історичної еволюції та виокремлення концертмейстерства у самостійний різновид сучасної фахової діяльності піаніста, відмінними рисами якої постають багатопрофільність і поліфункціональність (2013), порушують проблему ієрархії та паритетності виконавського тандему «піаніст-концертмейстер – соліст» (2014), піддають аналізу системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста як багатовимірного комунікативного комплексу спільного музикування зі своєю специфічною психологією міжособистісних стосунків (2015). Осмислення гармонізуючої функції як першооснови концертмейстерського мистецтва, що органічно поєднує водночас піаністичні та режисерські, практичні та теоретичні засади, є провідною ідеєю праці Л. Повзун (2009). Обґрунтуванню поняття «тезаурус концертмейстера» та визначенню його фахових компонентів як складної ієрархічної системи присвячено статтю А. Калашникової (2024), у дослідженні О. Боровицької здійснено спробу уточнення понятійного статусу феномена концертмейстерської діяльності та диференціації її специфічних ознак відповідно до фахових функцій музикантів мікро- та макроансамблевого спрямування (2018).

Таким чином, у працях українських музикознавців чітко простежується тенденція до концептуалізації феномена концертмейстерського мистецтва, однак питання системного розгляду його розгалужених комунікативних функцій досі не отримало відповідного наукового осмислення, залишаючись на рівні фрагментарного висвітлення комунікативної ланки «піаніст-концертмейстер – соліст».

**Мета статті** полягає у розробці методологічних підходів до вивчення комунікативної функції мистецької діяльності піаніста-концертмейстера як багаторівневого психологічного феномена в системі музичного спілкування.

**Виклад основного матеріалу.** Пошук оптимальних методологічних підходів до вивчення особливостей комунікативних функцій індивідуальної музичної діяльності в системі художнього спілкування передбачає, насамперед, термінологічну визначеність наукового опису, зокрема, музикознавчу конкретизацію змістовного наповнення понять «комунікація» та «спілкування», які здебільшого трактуються як тотожні. У сучасному загальнофілософському значенні комунікація (від лат. *communicatio* – передача, зв'язок, повідомлення та *communico* – роблю спільним, пов'язую, спілкуюсь) – «це термін, що окреслює людську взаємодію у світі та використовується передусім як ознака конструктивної взаємодії особистостей, соціальних груп, націй та етносів, яка розгортається на основі толерантності й порозуміння» (ФЕС, 2002: 291). Отже, комунікація являє собою смисловий та ідеально-змістовний аспект соціальної взаємодії і, одночасно, – одну з основ людської життєдіяльності. Зіставляючи терміни «спілкування» та «комунікація», О. Берегова вказує на тенденцію зближення цих понять у науковій літературі, хоча їх спільні й відмінні риси все ще різняться: «За спілкуванням, в основному, закріплюються характеристики міжособистісної взаємодії, а за комунікацією – додаткове значення інформаційного обміну в суспільстві» (Берегова, 2007: 8). Разом із цим, не всі міжособистісні стосунки можна визначити як спілкування, а тільки такі, що «набувають характеру самоцілі, формують внутрішню духовну спільність учасників. ...Реалізуючи сутнісні виміри діалогу і комунікації, спілкування загалом не тотожне жодному з цих своїх моментів. Мож-

ливе як спілкування, що не є діалогом або комунікацією, так і діалогічні або комунікативні процеси, які не являють собою справжнього спілкування. Вільне діяльне людське спілкування, зорієнтоване на реалізацію певних смисложиттєвих цінностей, – осердя культури як особливого типу реальності» (ФЕС, 2002: 603–604).

Таким особливим типом реальності постає музичне мистецтво, яке акумулює творчі потенції художнього спілкування композиторів, виконавців та слухачів на основі розвиненої системи музичної комунікації. Предметом спілкування виступає музичний твір, в процесі виконавського втілення котрого водночас актуалізуються основні вектори музичної комунікації – «виконавець ↔ композитор», «виконавець ↔ слухач», «композитор ↔ слухач». При цьому реалізуються різноманітні форми (контактні, дистанційні), типи та рівні взаємодії музикантів і слухачів, а саме: прямі (сугестивно-емоційний контакт артиста і публіки) та віртуальні (спілкування композитора і виконавця між собою та із слухачами за допомогою ідейно-емоційної інформації, яка міститься в музичному творі). Таким чином виявляються задіяними всі основні види сучасної музичної комунікації – масова, публічна та міжособистісна.

У проєкції на представлену систему музичного спілкування структура комунікативних відносин у мистецькій діяльності піаніста-концертмейстера постає у вигляді тісно взаємопов'язаних сторін єдиного художнього організму, що інтегрує різноманітні діалогічні зв'язки між концертмейстером, солістом, композитором та слухачем. Довершують коло суб'єктів музичного спілкування піаніста-концертмейстера обов'язкові об'єкти його відносин, якими є музичний твір та інструмент, що природно потрапляє в поле стосунку музиканта.

Важливе значення в осмисленні комунікативної функції мистецької діяльності сучасного піаніста-концертмейстера має визначення його місця в загальному процесі відтворення музики, де воно завжди посередницьке, що супроводжує. Концертмейстер завжди діє не один, а у зв'язку з кимось. Це може бути соліст, ансамбль, педагог-керівник тощо. Посередницька місія найбільш яскраво проявляється у комунікативних відносинах педагог – керівник – концертмейстер – соліст (часто, він же – учень). У такому випадку концертмейстер стає посередником між солістом і музичним твором (або його автором). У кінцевому рахунку посередництво є тим ключовим елементом, який дозволяє говорити про супровід як про сутність професії. Розглядаючи причини зростання репрезентативної ролі піаніста-концертмейстера у сучасному

музичному виконавстві, Т. Молчанова звертає увагу на те, що насамперед «суттєво змінився сам супровід (як частина музичної тканини, призначеної для виконання піаністом-концертмейстером), поставши рівноправною частиною твору, функціонально значущою, насиченою емоційно і технічно, яка бере активну участь у дуєтно-діалогічному зв'язку з партією соліста, що є характерною тенденцією музики ХХ ст.» (Молчанова, 2013: 215). Іншим показником професійної емансипації концертмейстерського фаху, на який вказує дослідниця, є зміна соціального статусу піаніста-концертмейстера впродовж минулого століття, у результаті чого «на сьогодні в амбівалентному визначенні «того, хто грає разом з солістом» поступово змінюється тезаурус фахової скерованості цього напряму виконавської діяльності піаніста – здебільшого його йменують «піаніст-концертмейстер» через необхідність володіння педагогічними функціями. В англійських країнах використовують дефініцію «*vocal coach*» (тренер вокалістів), а також «*pianist*»; у німецькомовних «*Meister Lied*» (там само: 214–215).

З цього погляду цікавим є сам факт визнання ролі концертмейстера як коуча в сучасному розумінні його основної функції психолого-педагогічного супроводу того, хто навчається. Адже основою методики коучингу, що вибудовується на принципі творчої взаємодії рівноправних учасників освітнього процесу, є допомога у створенні мотивації, внутрішніх і зовнішніх стимулів для повного розкриття творчого потенціалу людини під час досягнення певної мети, а один з основних методів коучингового підходу полягає у мінімізації негативних зовнішніх впливів та знятті внутрішніх психологічних бар'єрів, що обмежують реалізацію талантів і здібностей особистості. Хоча появу коучингу як прогресивного методу навчання пов'язують із початком 1970-х років, неважко помітити, що досвід використання його технік набагато раніше став приналежністю професійної компетенції піаніста-концертмейстера. Уже в одному з ранніх видань знаменитого бестселера «Співак і акомпаніатор» (1956) видатного британського піаніста Дж. Мура знаходимо міркування автора про важливість гармонії у взаємостосунках соліста і акомпаніатора, вміння останнього з обережністю давати поради, щоб не позбавляти колегу навіть малої долі впевненості, яка в нього є, демонструвати самому абсолютний спокій і впевненість перед виходом на концертну естраду (Moore, 1956: 46–47).

Відтак супровід у сучасній музичній практиці мистецької діяльності концертмейстера можна

розглядати не тільки як суто художній процес музикування (акомпанування), але й супровід як спосіб креативної самореалізації, що виявляється у підтримці будь-яких ініціатив у галузі музики. Спостереження за музичною практикою показують, як супровід реалізується в контактах концертмейстера з солістом, камерним ансамблем або оркестром (організаційний аспект), у процесі підготовки до концерту (педагогічний аспект) та концертної діяльності (виконавський аспект). Роль концертмейстера в цих відносинах може змінюватися від пасивної до активної і навіть лідируючої, але суть завжди залишається одна: забезпечення повноцінного процесу художньої творчості соліста або колективу музикантів, тобто супровід творчого процесу. При цьому «завданням концертмейстера, як у оркестрі, так і у класі з фаху є забезпечення психологічного комфорту для усіх учасників музичної комунікації. Значний досвід роботи з різними виконавцями та диригентами наділяє їх великим багажем розуміння кожного нюансу невербального спілкування, яке впроваджується в процесі гри. Саме концертмейстер виступає своєрідним транслятором досвіду багатьох виконавців, що свідчить про його надзвичайно важливу роль у освітньому процесі» (Борвицька, 2018: 478).

Якщо індивідуальне або сольне виконання припускає тільки одного посередника між музичним твором і слухачами (лат. *solus* – один, єдиний), то поява в структурі суб'єкта музично-виконавської діяльності другого виконавця знаменує момент переходу від індивідуальних форм виконання до групових, або колективних, а також початок міжособистісного художнього спілкування виконавців. Двоє музикантів на сцені вступають у комунікативні відносини вже не тільки зі слухачами, але й між собою, утворюючи перший – і основний – різновид музичного ансамблю – дует виконавців (співак та концертмейстер, інструменталіст і акомпаніатор, камерно-інструментальний дует, фортепіанний дует тощо). З точки зору соціальної психології подібне об'єднання музикантів називається діадою, що означає мінімальний за чисельним складом різновид малої групи, який складається з двох взаємодіючих індивідів.

У низці наукових праць Т. Молчанова обґрунтовує необхідність зміни усвідомлення самого партнерства «піаніст-концертмейстер – соліст» з допоміжної, другорядної ролі у спільному виконавському процесі на паритетну, трактуючи «творчий тандем «піаніст-концертмейстер – соліст» як «мистецтво діалогу», «рівноправний дует», де поєднуються різні мистецькі індивідуальності

з метою втілення спільних художніх завдань та створення нового формату твору. І хоча зовні мізансценічна структура взаємодії соліста і піаніста-концертмейстера створює ефект ієрархічної нерівноправності (соліст – на першому плані, піаніст – за фортепіано позаду), не варто твердити про другорядну функцію виконавця за інструментом» (Молчанова, 2014: 7).

Зазначимо, що паритетні стосунки у творчому тандемі піаніста-концертмейстера і соліста не заперечують наявності елементів координуючого, ієрархічного та інших стилів внутрішньоансамблевого спілкування музикантів. Встановлення того чи іншого стилю спілкування ансамблів залежить не тільки від їх обоюдного музичного досвіду, рівня виконавської техніки, розуміння та глибини трактування музичних творів, але й від психологічних особливостей характерів обох партнерів. У згаданій вище книзі Дж. Мур стверджує, що особистісні якості партнерів мають таке ж велике значення для гармонії між солістом і акомпаніатором, як і технічна сторона ансамблю. За словами піаніста, акомпаніатор зі стажем може за кілька тактів оцінити музично-мистецький потенціал співака і вже на першій репетиції з'ясувати професійний рівень свого партнера, його музикальність, серйозність намірів. Він пізнає характер цієї людини: скромний він чи самовпевнений, грубий чи вихований. «Є співаки, які знають усе, – пише Дж. Мур, – і саме за цими птахами варто спостерігати. Вони будуть ненавидіти, коли їх виправляють, вони будуть обурюватися, коли їм даватимуть поради. Проте акомпаніатор має загартовуватися і йти до цього», адже навіть «між двома досвідченими художниками не завжди буває все чудово, бо дискусія може стати гарячою, а стосунки – напруженими» (Moore, 1956: 34–37).

У контексті міркувань Дж. Мура, які свідчать про його досконале володіння мистецтвом балансування на межі різних стилів спілкування у процесі спільної праці з численними співаками, співачками, солістами-інструменталістами, простежуються, крім усього іншого, гендерні аспекти міжособистісного спілкування. Так, згідно з висновками досліджень італійського психолога А. Монтаорі, жіночий стиль спілкування зорієнтований на комунікацію симетричну, тобто на систему взаємодії, рівноправного партнерства. Жінки намагаються скоротити комунікативну дистанцію між собою та співрозмовником, прагнуть до зміцнення стосунків, знищення соціальних та інших ієрархічних бар'єрів. А чоловічий стиль спілкування зорієнтований на комунікацію асиметричну, тобто на систему домінування і влади. «Чоловіча психо-

логія сконцентрована на доміантних ритуалах та ієрархії, де завжди є переможець і переможений. Така установка, як правило, не визнає альтернативи партнерського стилю» (Бацевич, 2004: 113).

Численні професійні функції піаніста-концертмейстера вимагають виконання різноманітних ролей у рамках творчого тандему із солістом – партнерських, режисерських, диригентських, що, своєю чергою, передбачає вибір різноманітних стратегій внутрішньоансамблевого спілкування музикантів, індикатором яких виступає явище комунікативно-психологічної дистанції. Феномен комунікативної дистанції може проявляти себе на різних рівнях музичного спілкування, починаючи від внутрішньоансамблевої взаємодії партнерів і закінчуючи стилем музичного спілкування виконавців зі слухачами, демонструючи засобами виразної музичної інтонації (довірчої, інтимної, владної, пафосної, іронічної) характер і міру особистої психологічної відстороненості або наближення артистів до аудиторії в концертній ситуації живого контакту з публікою. При цьому комунікативна дистанція, встановлена музикантами-виконавцями у спілкуванні зі слухачами, може визначатися як жанром, стилем і характером виконуваного музичного твору, кількісним складом аудиторії, так і міркуваннями суто акустичного характеру, зокрема, в ситуації ансамблевого виконання – вимогами необхідного звукового балансу між сольною партією та супроводом. У книзі «Чи не занадто я голосний?» Дж. Мур згадує, що в юності він часто акомпанував друзям вдома і не боявся заглушити їх на своєму скромному піаніно, бо вони стояли поруч, дивилися в ноти поверх його плеча і «ревіли» прямо йому у вухо. Зовсім інша справа, зауважує піаніст, акомпанувати співаку на концертному роялі, коли партнер стоїть на шанобливій відстані у вигині рояля, направляючи голос у зал. Чуючи голос здалеку, недосвідчений піаніст намагатиметься грати якомога тихіше, щоб чути голос ясніше за звук свого інструмента, перебуваючи в ілюзії, що він досягнув звукового балансу, тоді як насправді він позбавляє співака необхідної підтримки і не приносить задоволення слухачам. Тому порада Дж. Мура піаністам полягає в тому, щоб завжди чути голос співака крізь звуки свого рояля, яким би слабким не здавався цей голос (Мооге, 1962).

Отже, у процесі виконання музичних творів ансамблі спілкуються між собою, вступаючи в комунікативні відносини засобами музичного мистецтва. Це означає, що вони використовують як вербальні засоби спілкування, незамінні для музикантів у сфері проведення спільної репети-

ційної роботи, так і невербальні (матеріально-знакові) засоби спілкування, оскільки для музично розвиненого слуху – не тільки виконавця (комунікатора), але й слухача (реципієнта) – будь-яка музична інтонація або фраза сповнені реальним змістовим сенсом і не потребують допомоги слів. Відтак виконавське спілкування в музичному ансамблі постає як невербальна емоційно-флюїдна взаємодія між музикантами, де змістовним сенсом наповнений як сам процес (музичний полілог на тему, запропоновану композитором, що є незримо присутнім третім співрозмовником), так і його результат – виконання, що сприймається слухачами. На перший план в ансамблевому виконанні виступає не тільки емоційне прочитання тексту та інтерпретація змісту, закладеному композитором, але й уловлювання емоційного змісту, сприйнятого партнером, спів-налаштування емоційно-змістового прочитання.

Необхідною умовою подібного емоційного спів-налаштування є наявність музичної емпатії у професійній діяльності піаніста-концертмейстера, тобто «вміння співчувати та ставити себе на місце співака, внутрішнім голосом проспівувати вокальні партії, чуйно вслуховуватися у звучання голосу співця», що «дає досвідченим концертмейстерам готовність передбачення, миттєвої реакції на найменші відхилення від наміченого виконавського плану» (Кретов, 2017: 61). Таким чином, музична емпатія активізує ще один надважливий компонент комунікативної компетентності піаніста-концертмейстера – антиципацію (від лат. *anticipatio* – напередсхоплення) – поняття, що позначає здатність передбачати події (ФЕС, 2002: 25). Антиципація в музичній діяльності, у вузькому сенсі означає психофізичні процеси розпізнавання і відповідних психомоторних реакцій на наміри і дії партнерів по творчому процесу (так звана, синтонність), в широкому – спільна творчість, заснована на прогнозуванні художнього результату. Комунікативна стратегія передбачення включає планування та регулювання виконавської діяльності піаніста-концертмейстера, основні вектори якої спрямовані на створення звукового балансу між сольною й акомпануючою партіями (вертикаль) та коригування подієвого музичного розвитку твору (горизонталь).

**Висновки.** Висвітлення комунікативно-психологічної специфіки мистецької діяльності піаніста-концертмейстера дозволяє розглядати концертмейстерство як наочне втілення ідеї комунікативного універсалізму в музичному мистецтві, і саме сфера музичного спілкування вияв-

ляє системну репрезентацію важливих доміант фахового призначення музиканта цього творчого напрямку. В системі смислових координат музичного спілкування структура комунікативно-психологічних відносин у мистецькій діяльності піаніста-концертмейстера постає у вигляді тісно взаємопов'язаних сторін єдиного художнього організму, що інтегрує різноманітні діалогічні зв'язки між концертмейстером, солістом, композитором та слухачем на основі виконуваного

музичного твору. Багатовекторність фахових функцій концертмейстерства породжує розмаїття стилів внутрішньоансамблевого спілкування та явища комунікативно-психологічного дистанціювання, подоланню якого сприяє наявність музичної та людської емпатії у професійній діяльності піаніста-концертмейстера, що є індикатором його фахової компетентності та ключовим чинником оптимізації виконавської майстерності у володінні мистецтвом музичного спілкування.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бачевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики: підручник. Київ: «Академія», 2004. 344 с.
2. Берегова О. М. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2007. 35 с.
3. Боровицька О. Концертмейстерська діяльність: проблема дефініції поняття, сутність феномену, сучасні реалії виконавства. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 476–479.
4. Калашникова А. І. Тезаурус концертмейстера: системний підхід. *Слобожанські мистецькі студії*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 1 (04). С. 35–39.
5. Кретов А., Новік-Кретова І. Феномен піаніста-концертмейстера в соціокультурному просторі: діалог історії й сучасності. *Культурологічна думка*. Київ, 2017. № 12. С. 56–63.
6. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 557 с.
7. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
8. Молчанова Т. Міра і пропорційність виконавського тандему «піаніст-концертмейстер – соліст». *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль, 2014. № 2. С. 3–9.
9. Повзун Л. Ансамблева творчість піаніста-концертмейстера: посібник для студентів вищих навчальних мистецьких закладів. Одеса: Фотосинтетика, 2009. 106 с.
10. Філософський енциклопедичний словник / гол. ред. В. І. Шинкарук. Київ: Абрис, 2002. 742 с.
11. Moore G. *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*. London: Hamish Hamilton, 1962. 304 p.
12. Moore G. *The unashamed accompanist*. New York: The Macmillan Company, 1956. 84 p. URL: [https://www.abebooks.com/products/isbn/9780416616408?ref\\_=ps\\_ggl](https://www.abebooks.com/products/isbn/9780416616408?ref_=ps_ggl) (last accessed: 10.09.2024).

#### REFERENCES

1. Batsevych F. S. (2004) *Osnovy komunikativnoi lnhvistyky* [Basics of communicative linguistics: a textbook]. Kyiv: «Akademiia». 344. [in Ukrainian].
2. Berehova O. M. (2007) *Komunikatsiini aspekty suchasnoho rozvytku muzychnoi kultury Ukrainy* [Communication aspects of the modern development of musical culture of Ukraine]: thesis ... dis. ... doctor in arts: 17.00.03 / Rylsky Institute of Music, NAS of Ukraine. Kyiv. 35. [in Ukrainian].
3. Borovytska O. (2018). *Kontsertmeisterska diialnist: problema defynitsii poniattia, sutnist fenomenu, suchasni realii vykonavstva* [Concertmaster activity: the problem of the definition of the concept, the essence of the phenomenon, modern realities of performance]. *Molodyi vchenyi*. Kherson. 4 (56). 476–479. [in Ukrainian].
4. Kalashnykova A. I. (2024) *Tezaurus kontsertmeistera: systemnyi pidkhdid* [Concertmaster's thesaurus: a systematic approach]. *Slobozhanski art studios*. Odesa: Helvetica Publishing House, 1 (04). 35–39. [in Ukrainian].
5. Kretov A., Novik-Kretova I. (2017). *Fenomen pianista-kontsertmeistera v sotsiokulturnomu prostori: dialoh istorii y suchasnosti* [The phenomenon of the pianist-concertmaster in the sociocultural space: a dialogue of history and modernity]. *Kulturolohichna dumka*. Kyiv, 12. 56–63. [in Ukrainian].
6. Molchanova T. O. (2015) *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of the concert pianist in the cultural and historical context: history, theory, practice: a monograph]. Lviv: Liga Press. 557. [in Ukrainian].
7. Molchanova T. (2013). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u sotsiokulturnomu konteksti suchasnosti* [The art of a pianist-concertmaster in the socio-cultural context of modernity]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 19 (1). 212–217. [in Ukrainian].
8. Molchanova T. (2014) *Mira i proportsiinist vykonavskoho tandemu «pianist-kontsertmeister – solist»* [Harmony and proportion of the tandem of a pianist-concertmaster and a soloist]. *Transactions of Ternopil National Pedagogical University. Series: Art Studies*, 2. Ternopil. 3–9. [in Ukrainian].
9. Povzun L. (2009) *Ansambleva tvorchist pianista-kontsertmeistera* [Ensemble creativity of a pianist-concertmaster: a manual for students of higher educational art institutions]. Odesa: Photosynthetics. 106. [in Ukrainian].
10. *Filosofskiy entsyklopedychnyi slovnyk* (2002) [Philosophical Encyclopaedic Dictionary / edited by V. I. Shynkaruk]. Kyiv: Abris. 742. [in Ukrainian].
11. Moore G. (1962) *Am I Too Loud? Memoirs of an Accompanist*. London: Hamish Hamilton. 304.
12. Moore G. (1956) *The unashamed accompanist*. New York: The Macmillan Company. 84. URL: [https://www.abebooks.com/products/isbn/9780416616408?ref\\_=ps\\_ggl](https://www.abebooks.com/products/isbn/9780416616408?ref_=ps_ggl) (last accessed: 10.09.2024).