

УДК 78.03+ 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-42-2>**Тетяна Олександрівна Федчун**

ORCID: 0000-0002-7082-8618

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри концертмейстерства

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

tati.fedch@gmail.com

Наталія Дмитрівна Фортученко

ORCID: 0009-0006-8048-8887

викладач, концертмейстер

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

nftkus@gmail.com

ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МУЗИЧНО- ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

*Метою даного дослідження є виявлення та систематизація специфічних характеристик професійної діяльності піаніста-концертмейстера, формулювання критеріїв його виконавського мислення, а також аналіз комплексу художньо-естетичних настанов і виразальних засобів, що визначають його творчий образ. **Методологічну основу роботи становить** звернення до сукупності сучасних теоретико-виконавських підходів, які дають змогу охарактеризувати багатопланову природу концертмейстерської практики. У дослідженні використано герменевтичний, порівняльно-історичний, аналітичний та емпіричний методи, кожен з яких виконує функцію смислового й аналітичного доповнення у розкритті цілісної картини досліджуваного явища. **Наукова новизна дослідження** полягає в тому, що концертмейстерське мистецтво піаніста вперше осмислюється як цілісна естетична система, що має внутрішню логіку розвитку й тісно пов'язана з динамікою історико-культурних процесів. Крім того, акцент зроблено на виявленні еволюції цього виду виконавства як форми ансамблевої взаємодії, у межах якої функціональні та художні параметри перебувають у стані стійкого синтезу.*

Висновки. Концертмейстерське мистецтво піаніста постає як багаторівневе, поліфункціональне й цілісне явище, осмислюване на перетині історико-культурних, естетичних та виконавсько-практичних контекстів. Його дослідження потребує урахування не лише

методологічних засад, а й динаміки історичних трансформацій, які зумовлюють конкретні прояви цієї діяльності в різні історичні епохи. Концертмейстерство варто розуміти як складну художньо-комунікативну систему, що функціонує в умовах безперервної взаємодії з соціо-культурними змінами, і саме це забезпечує її здатність адаптуватися, варіюватися та еволюціонувати. Остаточна трансформація сприйняття концертмейстерського мистецтва відбулася у XX столітті, коли його роль остаточно вийшла за межі допоміжної практики та була визнана повноцінною художньою діяльністю. Підвищені вимоги до технічного рівня виконавця, обсяг концертного репертуару, активна участь у конкурсній практиці, сценічних і гастрольних виступах, необхідність психологічної стійкості й високої професійної гнучкості — усе це стало невід'ємними характеристиками фаху, що висуває піаніста-концертмейстера на найвищий щабель виконавського мистецтва.

Ключові слова: концертмейстерське мистецтво, концертмейстер, концертмейстерська діяльність піаніста, виконавське мислення, принципи ансамблевої взаємодії, ансамблеве музичування.

Fedchun Tatiana Oleksandrivna, Ph.D. in the History of Art, Associate Professor at the Department of the Concertmastering of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music; Fortuchenko Nataliia Dmytrivna, Lecturer, Concertmaster of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Aesthetic foundations of collaborative piano art in the European musico-historical context

The aim of this study is to identify and systematize the specific characteristics of the professional activity of the collaborative pianist, to formulate criteria of their performative thinking, and to analyze the complex of artistic and aesthetic guidelines and expressive means that define their creative identity. **The methodological basis** of the research is grounded in a range of contemporary theoretical and performance-oriented approaches that allow for a comprehensive understanding of the multifaceted nature of collaborative piano practice. The study employs hermeneutic, comparative-historical, analytical, and empirical methods, each serving to complement and enrich the semantic and analytical exposition of the phenomenon under investigation. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that the art of the collaborative pianist is conceptualized for the first time as an integral aesthetic system, possessing an internal logic of development and closely interwoven with the dynamics of historical and cultural processes. Special emphasis is placed on tracing the evolution of this form of performance as a type of ensemble interaction, in which functional and artistic parameters exist in a stable state of synthesis.

Conclusions. The art of the collaborative pianist emerges as a multilayered, polyfunctional, and holistic phenomenon situated at the intersection of historical-cultural, aesthetic, and performative-practical contexts. Its study requires attention not only to methodological principles but also to the dynamics of historical transformations, which shape the specific manifestations of this activity across various historical epochs. Collaborative piano should

be understood as a complex artistic and communicative system that operates within a framework of continuous interaction with sociocultural change—an interaction that ensures its adaptability, variability, and capacity for evolution.

The final transformation in the perception of collaborative piano art occurred in the 20th century, when its role decisively moved beyond the bounds of auxiliary practice and was recognized as a full-fledged form of artistic activity. Heightened demands on the technical proficiency of the performer, the breadth of concert repertoire, active engagement in competition practices, stage and touring performances, along with the necessity for psychological resilience and high professional flexibility — all of these have become defining characteristics of the profession, placing the collaborative pianist at the highest tier of the performing arts.

Key words: *collaborative piano art, collaborative pianist, pianist's collaborative activity, performative thinking, principles of ensemble interaction, ensemble performance.*

Актуальність дослідження. Концертмейстерська діяльність піаніста становить особливий тип виконавської творчості, що має власну художньо-практичну специфіку та широкий спектр професійних завдань. Цей напрям, який упродовж століть привертав увагу видатних композиторів – таких як Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Штраус, Б. Бріттен, та інших, – досі не отримав належного висвітлення в межах фундаментального музикознавства. Складається парадоксальна ситуація: попри очевидну художню значущість концертмейстерського мистецтва як самостійної форми виконавського висловлювання, воно залишається недостатньо теоретично осмисленим і слабо репрезентованим у науковій літературі.

Існуючі дисертаційні дослідження, монографічні роботи, а також статті прикладного й методичного характеру переважно зосереджені на практичних аспектах професії, не формуючи цілісної концепції концертмейстерської діяльності як феномена культури й прояву професійного художнього мислення. Це зумовлює потребу в комплексному дослідженні, здатному не лише узагальнити наявні спостереження, але й виробити систему концептуальних координат, у межах яких концертмейстерське мистецтво може бути розглянуте як особлива форма творчого буття піаніста в сучасній музичній культурі.

Метою даного дослідження є виявлення та систематизація специфічних характеристик професійної діяльності пі-

ніста-концертмейстера, формулювання критеріїв його виконавського мислення, а також аналіз комплексу художньо-естетичних настанов і виражальних засобів, що визначають його творчий образ.

Методологічну основу роботи становить звернення до сукупності сучасних теоретико-виконавських підходів, які дають змогу охарактеризувати багатопланову природу концертмейстерської практики. У дослідженні використано герменевтичний, порівняльно-історичний, аналітичний та емпіричний методи, кожен з яких виконує функцію смислового й аналітичного доповнення у розкритті цілісної картини досліджуваного явища.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що концертмейстерське мистецтво піаніста вперше осмислюється як цілісна естетична система, що має внутрішню логіку розвитку й тісно пов'язана з динамікою історико-культурних процесів. Крім того, акцент зроблено на виявленні еволюції цього виду виконавства як форми ансамблевої взаємодії, у межах якої функціональні та художні параметри перебувають у стані стійкого синтезу.

Виклад основного матеріалу. Концертмейстерська практика ґрунтується на принципі органічної інтеграції різнорівневих компонентів музичного тексту. Її основою є ідея ансамблевої співтворчості – не механічного акомпанування, а глибокої співпраці між піаністом і солістом, спрямованої на досягнення виразної цілісності. Концертмейстер реалізує особливу форму ансамблевого мислення, в межах якого на всіх етапах виконавської підготовки та реалізації відбувається узгодження структурних й інтонаційних рівнів музичного матеріалу. Це породжує феномен ансамблевості як специфічної форми виконавської взаємодії, що має власну художню якість і функцію організації музичної тканини.

Роль ансамблевого начала в системі музичного мислення неодноразово підкреслювалася ще в античній філософії. Так, Аристотель вказував на категоріальний статус ансамблю, співвідносячи його з ідеєю «вищої гармонії», тобто такої форми художньої єдності, в якій досягається гранична узгодженість індивідуаль-

ного та загального. У цьому контексті ансамблеве музикування постає як особлива форма естетичного буття музики, що підноситься до рівня символічного вияву духовної сутності людини.

Сучасне зростання інтересу до ансамблевих форм виконання та посилення їхнього статусу в суспільному й культурному просторі слід розглядати як симптом глибинних змін у структурі музичної свідомості, що відображають соціокультурні та онтологічні зрушення в системі художніх цінностей. Зростання кількості камерних колективів, розвиток нових форм ансамблевої педагогіки, розширення репертуарного кола – усе це свідчить про те, що ансамблевість перестає бути лише приватним виявом виконавства й трансформується в одну з ключових форм його актуалізації в сучасному культурному полі.

Разом із тим, попри очевидну затребуваність і стрімкий розвиток ансамблевого виконавства в музичній практиці, саме поняття «ансамблева культура» досі не дістало належного теоретичного осмислення в естетиці та музикознавстві. У більшості випадків дослідження обмежуються або конкретно-емпіричним рівнем (зокрема в галузі педагогіки або практики ансамблевої гри), або зосереджуються на історико-теоретичному аналізі окремих творів. Відсутність системного підходу до осмислення ансамблю як естетичної категорії стримує розвиток теорії концертмейстерства як окремої виконавської дисципліни.

Принцип єдності в розмаїтті становить сутнісну основу ансамблевого виконавства як феномена музичного мислення. Під розмаїттям у даному випадку мається на увазі, по-перше, чисельно-структурна й морфологічна варіативність ансамблю, що формується внаслідок взаємодії різноманітних інструментальних та/або вокальних тембрів, які мають індивідуалізовані регістрово-акустичні властивості; по-друге – багаторівнева палітра індивідуальностей, темпераментів, художніх стратегій і технічних можливостей, які кожен учасник ансамблю привносить до спільного виконання; по-третє – характер комунікативних зв'язків і ступінь психологічного взаєморозуміння між виконавцями. Усі ці параметри, будучи самі по собі розрізненими й неоднорідними, лише потенційно містять у собі ансамблеву якість.

Вона реалізується лише за умови їхньої структурної узгодженості в єдине художнє ціле.

Цілісність ансамблевого виконавства виявляється на багатьох рівнях – від акустико-інтонаційного й тембрового до просторово-часового, ритмічного, функціонально-ієрархічного, комунікативно-психологічного й інтерпретаційно-художнього. Ансамбль у цьому сенсі – це не просто сума окремих елементів, а нова смислова й художня форма, що якісно перевершує механічне поєднання складових. У ньому реалізується те, що можна окреслити як континуум ансамблевої єдності – нерозривне зчеплення множини компонентів у цілісне звуково-естетичне поле.

Формоутворювальними категоріями ансамблевої естетики виступають міра, пропорція та симетрія, за допомогою яких встановлюється узгодженість між частковим і цілим, між автономністю індивідуальної партії та структурною необхідністю. Це передбачає наявність ієрархічних або рівноправних взаємодій між виконавськими лініями – залежно від художньої концепції твору. Різниця між власне ансамблевим форматом і моделлю «соліст – концертмейстер (супровід)» полягає не стільки в кількості учасників, скільки в типі взаємозв'язків та рівні залученості концертмейстера в інтерпретаційний процес. Із цього випливає філософсько-естетичне спрямування концертмейстерської діяльності, яку слід осмислювати як особливу форму реалізації ансамблевого начала в художньо-виконавській практиці.

Невід'ємним естетичним виміром концертмейстерського мистецтва є синтез індивідуально-особистісного та колективного начал. Кожен учасник ансамблю постає як суб'єкт естетичного сприйняття, наділений унікальною інтонаційною та ментальною структурою, зумовленою власним художнім досвідом. Проте в процесі спільного музикування формується особлива форма діалогічної взаємодії, яка створює умови для виникнення ансамблевої художньої свідомості. Її можна розглядати як специфічний «ансамблевий соціум», у межах якого розгортається музично-естетичне мислення діалогічного типу.

Особливість ансамблевого слуху полягає в його поліфонічній організації: увага виконавця спрямована не лише на власну

партію, а й на звуковий простір у його цілісній звуко-смысловій структурі. Така увага безперервно трансформує почуте, поєднуючи фіксацію звукових подій з їхнім переосмисленням і синтезом. У результаті формується внутрішній «звуковий космос» інтерпретатора, зорієнтований на досягнення глибинних сенсів виконуваного твору. У концертмейстерській практиці це сприяє розвитку естетичного музично-діалогічного мислення, у якому поєднуються аналітична рефлексія, художнє передчуття та інтонаційна чутливість.

Ключовим аспектом ансамблевої інтерпретації є гнозис – пізнавальний шлях, що охоплює рух від композиторського задуму до його втілення в колективній виконавській дії, а далі – до сприйняття та переосмислення в свідомості реципієнта. Ця ідея яскраво розкривається у висловлюванні китайського філософа Мен-цзи, який зазначав: «Що приємніше – насолоджуватися музикою наодинці чи разом з іншими? Краще разом з іншими. А ще краще – з багатьма» [2, с. 209].

Філософсько-естетичний вимір концертмейстерської діяльності має подвійну спрямованість – особистісну та соціально-комунікативну. Він опосередковує як конкретно-інформаційні, так і глибоко емоційні складники спільної творчості, де художній зміст розкривається через взаємозв'язок особистої залученості виконавців і колективного прагнення до єдиного мистецького результату. Таке взаємодіяння створює найсприятливіші умови для інтерпретації композиторського задуму та його цілісного сприйняття слухацькою аудиторією.

Концертмейстерська культура охоплює велику кількість категоріальних параметрів, які вислизують від традиційного музикознавчого аналізу. Будучи мистецтвом переважно акустичним і часовим, вона протиставляється зображальним видам, де домінує просторовий аспект. Саме завдяки своїй мобільності, динамічності й слуховій природі концертмейстерське мистецтво виявляється особливо чутливим до естетичних зрушень доби, відображаючи й моделюючи внутрішній стан епохи.

Осмилення концертмейстерської практики як форми онтологічного пізнання дозволяє побачити в ній не лише особистіс-

но-естетичні, а й соціальні механізми взаємодії. Через призму ансамблю втілюються такі цінності, як взаєморозуміння, співтворчість, подолання міжособистісних бар'єрів, досягнення згоди та духовної налаштованості [4]. В умовах сучасного світу, що переживає масштабні політичні, економічні й соціокультурні кризи, концертмейстерська культура постає як актуальна естетична протидія втраті духовності, відчуженню й внутрішній роз'єднаності. Саме в просторі спільного музикування ХХІ століття найбільш гостро виявляється потреба в художньому спротиві байдужості й жорстокості, а сам акт ансамблевого виконання перетворюється на форму культурного свідчення про можливість діалогу, співучасті та гуманістичного зв'язку між людьми.

Виявлення естетичної природи концертмейстерського мистецтва становить одну з ключових проблем сучасної філософії музики та музикознавства. Ансамблеве виконавство, особливо у своїй вокально-інструментальній формі, володіє потужним інтегративним потенціалом: воно поєднує інтелектуальне, духовне й емоційне начала, реалізуючи їх у просторі живого мистецького спілкування. У цьому взаємозв'язку піаніст-концертмейстер нерідко постає не просто як учасник, а як фактичний координатор і носій художнього задуму, який визначає інтерпретаційні та організаційні параметри ансамблю. Ця провідна роль виявляється очевидною при аналізі численних практичних ситуацій спільного виконання, що буде підтверджено у подальшому викладі.

Осмислення історичних і соціокультурних передумов становлення професії концертмейстера потребує концептуального уточнення термінологічного апарату та впорядкування поняттєвого простору. У музикознавчому обігу використовується широкий спектр термінів, які відображають різні аспекти цієї професійної діяльності: «акомпаніатор», «акомпанемент», «артист ансамблю», «капельмейстер», «клавірист», «концертмейстер», «концертмейстер-ілюстратор», «піаніст-ілюстратор», тощо. Проте чіткої систематизації цих дефініцій і ясного розмежування їхніх смислових і функціональних відмінностей у музикознав-

стві досі не існує, що зумовлено як історичною традицією, так і відсутністю єдиних критеріїв диференціації.

Проблема термінологічної множинності особливо гостро виявляється під час порівняння вітчизняної та зарубіжної музичної практики. Так, в англо– та німецькомовному контексті функціонують терміни *Kapellmeister*, *Hilfskapellmeister*, *Begleiter*, *collaborator*, *coach*, причому останні два охоплюють не лише сферу музичної взаємодії, а й елементи адміністративної та організаційної діяльності. В американському музичному середовищі поширені такі позначення, як *Meister Lied*, *accompagnatore*, *accompagner*, *vocal coach*, *collaborator*, найчастіше ж використовується узагальнюючий термін *pianist*. У Польщі вживається слово *instruktor*, яке в українському контексті не несе достатньої семантичної точності стосовно концертмейстерської діяльності. Ця термінологічна фрагментарність характерна як для зарубіжної, так і для вітчизняної практики, де, незважаючи на розмаїття синонімічних позначень, бракує концептуального переосмислення змістової специфіки кожного терміну та усвідомлення їхньої еволюції в історичній перспективі.

Історико-етимологічне дослідження терміну «концертмейстер» дозволяє простежити його становлення як професійного означення, укоріненого в традиції ансамблевого музикування. Первісно *Konzertmeister* у німецькій оркестровій та оперній традиції означав музиканта, який очолював оркестр або групу інструментів у його складі. Згодом, із розвитком вокально-фортепіанного виконавства, цей термін став позначати піаніста, котрий, беручи на себе функцію інтерпретатора й координатора, за фортепіано «заміщує» композитора, здійснюючи інтерпретаційне керівництво під час роботи з солістом або ансамблем.

Варто зазначити, що поняття *концертмейстер* пов'язане з латинським *consortio* – «спільність», «співпраця», що в пізньосередньовічній музичній практиці трансформувалося у визначення музиканта, який виконує провідну партію в ансамблі. У цій традиції провідною вважалася партія, що завдяки своєму тематичному, мелодичному або ритмічному домінуванню сприймалася як центр музичної дії.

Ця ідея отримала втілення вже в поліфонічній вокальній культурі Середньовіччя та епохи Відродження, де можна виокремити три взаємодоповнювальні підходи до визначення провідного начала в музичній тканині. Перший пов'язаний з розумінням композиторської позиції, відповідно до якої провідною вважалася партія тенора (*tenor* – від *teneo*, тобто «тримати», «направляти»), яка забезпечувала опору всієї поліфонічної структури й виконувала функцію мелодичної та ладової стабільності. Саме тенору зазвичай доручалося проведення хоральної основи, яка становила інтонаційний центр композиції. Другий аспект розкривається з позиції динамічної експресії, де провідна роль надавалася верхньому голосу – дисканту або сопрано, що мав найвищу виразну інтенсивність і відповідав за кульмінаційні вершини. І третій розкривається завдяки розумінню й тлумаченню гармонічної вертикалі, у якій, починаючи з пізнього Відродження і особливо в бароковій фактурі, функцію структурного фундаменту перебирає на себе бас, який визначає гармонічну опору та ієрархію тональних зв'язків. Усі три зазначені аспекти взаємодії знаходять відображення і в концертмейстерській практиці, у якій піаніст виконує одночасно кілька функцій: гармонічного фундаменту, мелодичного співучасника й інтерпретатора темброво-ритмічної пластики.

Отже, осмислення історичної еволюції поняття «концертмейстер» дозволяє стверджувати, що дана професія виникла не як допоміжна чи другорядна, а як повноцінна й художньо значуща форма колективного музикування, у якій поєднуються функції акомпанементу, інтерпретації, координації та співтворчості.

Формування провідної лінії в західноєвропейській інструментальній музиці кінця XVI – початку XVII століття було тісно пов'язане з процесами секуляризації культури та стрімким розвитком світського музичного мислення. У цей період провідну позицію в ансамблі дедалі частіше починає займати мелодична партія, розташована переважно у верхньому регістрі, що зумовлює пріоритет в ансамблевій взаємодії інструментів із яскраво вираженою теситурною та тембровою експресією. Скрипка, поряд із такими духовими інструментами, як флейта, гобой,

кларнет, труба, корнет і валторна, поступово закріплюється в ролі основного носія мелодичного начала, а виконавці на цих інструментах, завдяки своїм виражальним можливостям, починають сприйматися як лідери ансамблю.

Особливо значущою постає роль скрипалів в контексті великого ансамблю або оркестру. Це зумовлено як підвищеною виразною гнучкістю струнно-смичкових інструментів, так і бурхливим розквітом скрипкової школи в XVII–XIX століттях. Унаслідок цього скрипаль, володіючи технічною мобільністю та тембровою насиченістю, починає виконувати функції не лише провідного виконавця, а й неформального координатора ансамблевої взаємодії.

Концертмейстерство як спеціалізована форма фортепіанного виконавства остаточно оформлюється лише в другій половині XIX століття, що було зумовлено стрімким розвитком камерної вокальної та інструментальної музики, яка вимагала від піаніста особливих навичок. Основним завданням концертмейстера в цей час стає не лише відтворення фактури, а й гнучка участь у репетиційному та концертному процесі: підтримка соліста у складних місцях, корекція виконавських рішень, забезпечення темпової та інтонаційної єдності. Інституціоналізація професії стала можливою завдяки відкриттю численних концертних залів, музичних театрів та навчальних закладів, що сприяло оформленню концертмейстерської діяльності як окремої професійної практики.

На цьому етапі до концертмейстера висуваються особливі вимоги: уміння грати з аркуша хорів і оркестрові партитури, вільне читання в різних ключах, здатність до транспонування та роботи з різними інструментальними й вокальними складами. Формується образ універсального музиканта, який поєднує високу технічну компетентність із розвиненим художнім мисленням.

Історичним попередником концертмейстера в його сучасному розумінні є *maestro al cembalo* – клавесиніст, який діяв у музичному театрі з кінця XVI до початку XIX століття. Його основною функцією було супровід вокалістів і участь у розучу-

ванні партитур. У сучасній практиці ця дефініція зберігає своє значення переважно в межах барокового ансамблевого виконавства, де під нею розуміють клавесиніста, відповідального за реалізацію гармонічного каркаса та координацію ансамблю.

Іншою важливою термінологічною одиницею є корепетитор (від лат. *cum* – «разом» і *repeto* – «повторюю»), що спочатку позначав клавіриста, а згодом – піаніста, завданням якого було попереднє розучування вокальних партій із солістами та хором. Ця функція сформувалася в музичних театрах XVII–XIX століть і збереглася донині, особливо в німецькомовних країнах, де досі практикується розмежування між *Solo-Korrepetitor* (піаніст, що працює з солістами) та *Chor-Korrepetitor* (працює з хором).

Уже у XVII–XVIII століттях, на тлі інтенсивного розвитку оперного жанру, формується усвідомлення необхідності підготовки універсальних музикантів, здатних поєднувати володіння інструментом із глибоким розумінням вокальної природи музичного матеріалу. У цьому контексті сучасна європейська та американська виконавська практика вводить термін *vocal coach* – фахівця, що поєднує педагогічну й інтерпретаційну допомогу вокалісту. А з середини XX століття набуває поширення ширша дефініція *coach*, яка охоплює підготовку концертних програм, репетиційну діяльність та консультативну підтримку.

Однією з найбільш концептуально виважених і художньо адекватних термінологічних форм останніх десятиліть є визначення *collaborative pianist*, що найточніше можна перекласти як «піаніст-партнер». У межах цієї професії поєднуються функції репетитора, інтерпретатора, концертного виконавця та координатора ансамблю. Паралельно в італійській музичній традиції утверджується схоже поняття *maestro collaboratore*, яке позначає музиканта, залученого як до роботи з нотним текстом, так і до формування інтерпретаційних рішень.

Термін *collaborative pianist* був теоретично обґрунтований і популяризований відомим ірландським композитором, диригентом, піаністом і концертмейстером Гарті Гамільтоном (1879–1941), який у своїй статті «The Art of the Collaborative Pianist» [5] наголошував, що мистецтво акомпанування впро-

довж тривалого часу залишалося недооціненим саме через невдалу й концептуально неточну термінологію – «акомпаніатор». На його думку, поняття *партнер* значно точніше відображає суть взаємодії, що передбачає рівноправну творчу участь у музичному процесі.

Музично-романтична естетика XIX століття означила принциповий злам у розумінні виконавської творчості, висунувши на перший план постать артиста як носія індивідуального стилю, внутрішньої свободи й духовної експресивності. Визначальними стають унікальність художнього висловлення, особистісна автономія, орієнтація на емоційно-психологічну мотивацію й монологічність виконавського жесту. У цьому контексті формується нова виконавська парадигма, що утворює провідну роль соліста та веде до інституційного розмежування музичних професій і спеціалізацій.

Теоретичні трактати цього періоду зосереджуються переважно на технологічних аспектах виконавства. На тлі втрати практичного значення генерал-баса та пов'язаної з ним традиції *basso continuo* зникають праці, присвячені його техніці. Проте в обмеженому колі джерел, які торкаються проблем спільного музикування, можна виявити положення, що становлять інтерес у контексті формування концертмейстерської практики. Зокрема, акцент робиться на імпровізаційному компоненті, як це бачимо в трактаті Й. Н. Гуммеля *Ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel* (1828), а також у творі К. Черні *Систематичне керівництво з імпровізації на фортепіано* (1829) [1; 3].

Черні визначає імпровізацію як здатність виконавця в момент осяяння, викликаного натхненням або емоційним станом, негайно матеріалізувати звукові образи, формуючи з них завершену форму, співвідносну за виразною цілісністю з авторським твором. Експромтне створення музичної структури з довільного тематичного імпульсу – власного чи запозиченого – передбачає не лише інтуїтивну свободу, а й високий ступінь внутрішньої організованості. Проте за умов поступового розмежування функцій композитора та виконавця в XIX столітті імпровізаційна

практика поступово втрачає нормативний статус і сприймається з певною часткою скепсису.

Водночас еволюція інструментальної мови, індивідуалізація композиторського стилю, зростання камерно-вокального та оперного репертуару, розвиток камерно-інструментальної музики сприяли переосмисленню ролі піаніста, який супроводжує соліста. Концертмейстер перестає бути «акомпаніатором» у буквальному сенсі й починає відігравати ключову роль в інтерпретаційному процесі, що потребує високого рівня професійної кваліфікації.

Висновки. Концертмейстерське мистецтво піаніста постає як багаторівневе, поліфункціональне й цілісне явище, осмислюване на перетині історико-культурних, естетичних та виконавсько-практичних контекстів. Його дослідження потребує урахування не лише методологічних засад, а й динаміки історичних трансформацій, які зумовлюють конкретні прояви цієї діяльності в різні історичні епохи. Концертмейстерство варто розуміти як складну художньо-комунікативну систему, що функціонує в умовах безперервної взаємодії з соціокультурними змінами, і саме це забезпечує її здатність адаптуватися, варіюватися та еволюціонувати.

В умовах недостатньої розробленості фундаментальної теоретичної бази у даній сфері особливої ваги набувають мемуарні та прикладні джерела, що узагальнюють практичний досвід, але не завжди досягають рівня аналітичної глибини. Це підкреслює потребу в подальшому розвитку наукової рефлексії, спрямованої на концептуалізацію концертмейстерської діяльності як самостійного виконавського феномена.

Також звернено увагу на необхідність усунення з професійного лексикону дефініції «акомпаніатор», обтяженої семантичним спадком допоміжної ієрархії, що не відповідає сучасному розумінню концертмейстерства як партнерської та творчо співавторської форми виконавства. Запропонована термінологічна система дала змогу точніше окреслити специфіку професії й виявити ключові аспекти її функціонування.

Остаточна трансформація сприйняття концертмейстерського мистецтва відбулася у XX столітті, коли його роль остаточно

вийшла за межі допоміжної практики та була визнана повноцінною художньою діяльністю. Підвищені вимоги до технічного рівня виконавця, обсяг концертного репертуару, активна участь у конкурсній практиці, сценічних і гастрольних виступах, необхідність психологічної стійкості й високої професійної гнучкості – усе це стало невід’ємними характеристиками фаху, що висуває піаніста-концертмейстера на найвищий щабель виконавського мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Алексеев А. Из истории фортепианной педагогики: руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века): хрестоматия. Киев: Музична Україна, 1974. С. 82-137.
2. Музыкальная эстетика стран Востока. Л.: Музыка, 1967. 414 с.
3. Hummel J.-N. Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenster Ausbildung. Wien, 1978. 494 s.
4. Osadcha S. Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. Music semiology: categories and methods: collective monograph. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20-36.
5. The art of the collaborative pianist. *Gramophone*. February 2019. URL: <https://www.gramophone.co.uk/feature/the-art-of-the-collaborative-pianist>

REFERENCES

1. Alekseev, A. (1974) From the history of piano pedagogy: manuals for playing keyboard and string instruments (from the Renaissance to the middle of the 19th century): a textbook. Kyiv: Musical Ukraine. P. 82-137. [in Russian].
2. Musical aesthetics of the countries of the East. L.: Music, 1967. 414 p. [in Russian].
3. Hummel, J.-N. (1978) Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommenster Ausbildung. Wien, 1978. 494 s. [in German].
4. Osadcha, S. (2020) Semiological aspect of studying the structure and chronotopic features of the orthodox liturgical text. Music semiology: categories and methods: collective monograph. Lviv-Toruń: Liha-Pres, 2020. P. 20-36. [in English].
5. The art of the collaborative pianist. *Gramophone*. February 2019. URL: <https://www.gramophone.co.uk/feature/the-art-of-the-collaborative-pianist> [in English].