

УДК 78.071.5:[782.1:785.11

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-1-22>

Анатолій Миколайович Ільїн

orcid.org/0000-0003-4803-2610

в.о. професора,

завідувач кафедри концертмейстерства

Національної музичної академії імені Петра Чайковського

anatolilyin2018@gmail.com

Олена Володимирівна Осока

orcid.org/0000-0002-1193-2570

кандидат мистецтвознавства, доцент,

в.о. професора кафедри концертмейстерства

Національної музичної академії імені Петра Чайковського

osokae@gmail.com

ОПЕРНІ ТВОРИ У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОГО ВИХОВАННЯ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА (НА ПРИКЛАДІ ОПЕРИ Ю. МЕЙТУСА «УКРАДЕНЕ ЩАСТЯ»)

Мета роботи – дослідження специфіки роботи концертмейстера з оперним жанром, виявлення характерних настанов концертмейстера при виконанні клавiру опери.

Стаття присвячена висвітленню питань, пов'язаних з набуттям піаністом професійних навичок в процесі вивчення оперних творів. Розглядаються особливості роботи з оперним твором, наголошуються необхідні моменти оновлення художньо-виражальної палітри симфонічних тембрів фортепіанними засобами.

На прикладі опери «Украдене щастя» Ю. Мейтуса доведено концептуальне значення оперних творів у процесі становлення та професійного зростання піаністів-концертмейстерів, обґрунтовано необхідність постійного звертання до них у сучасній музичній практиці задля забезпечення найкращих результатів у подальшому виконавстві.

Методологія дослідження спирається на системно-аналітичний та інтерпретаційний методи.

Наукова новизна. У статті вперше у вітчизняному музикознавстві представлений системний підхід до специфіки роботи концертмейстера з оперним клавiром, а також диференційовані основні творчі завдання, які повинен вирішувати концертмейстер при роботі з оперою. Також уперше окреслені основні «концертмейстерські» проблеми опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя».

Висновки. Аналіз специфіки роботи концертмейстера з оперним жанром виявляє системний характер і базується на необхідності фортепіанними засобами передати все різноманіття оркестрового звучання. Парадоксально, але жанр опери актуалізує постійний пошук саме піаністичних засобів, які можуть передати оркестрове звучання партитури в конкретний момент клавіру. Тобто зовнішній фактор (опера як не фортепіанний жанр) у концертмейстера створює необхідність пошуку відповідних, «адекватних» піаністичних прийомів, туше тощо. Системний характер виявляється у взаємозв'язках «партитура – клавір», а також «диригент – оркестр – співак – концертмейстер», що і визначає специфіку концертмейстерської роботи.

Ключові слова: концертмейстер, клавір, опера Ю. Мейтуса «Украдене щастя».

Ilyin Anatoly Mykolayovych, Acting Professor, Head of the Department of Piano Accompaniment of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Osoka Olena Volodumirivna, Doctor of Philosophy, Associate Professor, Acting Professor at the Department of Piano Accompaniment of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Opera works in the system of professional education of the pianist-accompanists (on the example of the opera by Y. Meitus “Stolen Happiness”)

Research objective. The purpose of the work is to study the specifics of the accompanist's work with the opera genre, to identify the characteristic instructions of the accompanist when performing the opera piano.

The article is devoted to the issues related to the acquisition of professional skills by a pianist in the process of studying operas. The peculiarities of working with an opera are considered, the necessary moments of updating the artistic and expressive palette of symphonic timbres with piano means are emphasized.

The conceptual significance of operas in the process of formation and professional growth of pianists-accompanists is proved on the example of the opera “Stolen Happiness” by Y. Meitus.

The methodology is based on system-analytical and interpretive methods.

The scientific novelty – the article for the first time in Ukrainian musicology presents a systematic approach to the specifics of the accompanist's work with the opera piano, as well as differentiated the main creative tasks that must be solved by the accompanist when working with opera. Also, for the first time, the main “accompanist” problems of opera “Stolen Happiness” by Y. Meitus are outlined.

Conclusions. Analysis of the specifics of the accompanist's work with the opera genre reveals a systemic nature based on the need for piano to convey all the diversity of orchestral sound. Paradoxically, the genre of opera actualizes the constant search for pianistic means that can convey the orchestral sound of the score at the moment the piano. That is, the external factor (opera as a non-piano genre) in the accompanist creates the need to find appropriate, “adequate” piano techniques, ink, etc. The systemic character is manifested in the relationship “score – clavier”, as well as “conductor – orchestra – singer – accompanist”, which determines the specifics of the accompanist's work.

Key words: accompanist, clavier, opera “Stolen Happiness” by Y. Meitus.

Актуальність теми дослідження. Сьогодні перед майбутніми музикантами-професіоналами гостро постають питання пошуку індивідуальної виконавської манери, власної інтерпретації будь-якого твору музичного мистецтва. Зосереджуючись на творчих засобах та прийомах виразності інструментального виконання, автори статті розглядають оперний жанр як потужний інструмент у вихованні концертмейстера.

Мета дослідження – дослідити вагому роль оперних жанрів у системі професійного навчання і виховання піаніста.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві зроблена перша наукова розвідка систематизації проблем і завдань, які постають в процесі виховання піаніста-концертмейстера в роботі над оперним жанром, а також стають основними рисами діяльності професіонального концертмейстера. Також уперше у статті представлений «концертмейстерський» аналіз основних сольних номерів опери Ю. Мейтуса «Украдене щастя»

Виклад основного матеріалу. Основна стратегічна мета педагога¹ у вихованні піаніста полягає в тому, щоб підвести студента до розуміння музики та її інтерпретації, навчити осмислювати складні творчі процеси виконавської спрямованості, зокрема концертмейстерської, використовуючи їх в подальшій практиці. Питанням професійної майстерності в музичній педагогіці приділяється останнім часом велика увага.

Репертуар піаніста є одним з найбільших та найскладніших у музичному просторі сьогодення, який формувався та продовжує формуватися завдяки багатоміжковій композиторській діяльності. Освоєння цього музичного «досвіду людства» – багатокомпонентний та довготривалий процес, результатом якого стають професійні знання та майстерність гри на фортепіано. На всіх ланках освіти викладачі залучають методи художнього, інтонаційно-стильового пізнання музики у взаємодії з національними традиціями, що і формує цілісний світогляд виконавця.

На комплексний характер діяльності концертмейстера²

¹ Мається на увазі група педагогів на всіх ланках музичної освіти.

² Концертмейстерська робота вимагає від піаніста високої працездатності, дуже доброї пам'яті й витримки, волі, педагогічного такту й чуйності, володіння ансамблевою технікою та основами вокального мистецтва, уміння поєднати слухову та візуальну уяви, знання мов. Така діяльність складається і сприяє активізації творчої волі піаніста та розширює кордони його фантазії.

зорієнтована дисципліна «концертмейстерський клас», основною метою якої є виховання у піаніста специфічних ансамблевих якостей та професійних умінь акомпаніатора.

Т. Молчанова наголошує: «Натепер визріла нагальна потреба ґрунтовного концепційного дослідження цілісного феномену мистецтва піаніста-концертмейстера у контексті історико-культурних процесів і принципів практичного функціонування цього різновиду діяльності зі скеруванням на синтезуючий рівень теоретичних узагальнень. Потребує певного переформатування і дефініційний тезаурус фахового визначення піаніста-концертмейстера, що надасть можливості осмислити та окреслити об'єктивні та суб'єктивні характеристики цієї професії» (3).

Т. Панасюк зазначає: «Відомий концертмейстер, професор Московської консерваторії К. Виноградов вважав, що немає жодної музичної професії, котра більше проникає в різні сфери музичного життя, ніж концертмейстер-піаніст. За своїми особливостями професія концертмейстера перебуває на перехресті педагогіки та виконавства і поєднує в собі їхні основні ознаки» [5, с. 196].

Є. Афанасьєва, розглядаючи методичні особливості роботи концертмейстера, зауважує: «Концертмейстер повинен володіти рядом позитивних психологічних якостей. Так, увага концертмейстера – це увага зовсім особливого роду. Вона багатокomпонентна: її треба розподіляти не тільки між двома власними руками, але і відносити до соліста, як до головної особи. У кожен момент важливо, що і як роблять пальці, як використовується педаль; слухова увага зайнята звуковим балансом, звуковеденням у соліста; контролем за втіленням єдності художнього задуму. Така напруга уваги потребує величезної витрати фізичних і душевних сил» [1, с. 231]. І далі акцентує один з найголовніших моментів: «Не завжди репертуар, що виконується концертмейстером, буває йому технічно доступний або принаймні не завжди піаніст має достатньо часу, щоб оволодіти технічною стороною виконання досконало. У таких випадках слід віддати перевагу спрощенню нотного тексту, без порушення основного змісту твору. Часто подібні зміни корисні для досягнення кращої звучності» [1, с. 231].

Одним із основних завдань програми дисципліни є підготовка студента до роботи в якості оперного концертмейстера, до зобов'язань якого входить знання всіх вокальних

та хорових партій, партії симфонічного оркестру в режисерському, диригентському, хореографічному концептах. Така робота вважається найскладнішою, тому що вимагає від піаніста багатопрофільного погляду на виконання цих численних завдань.

Музичний матеріал оперних творів супроводжує піаністів протягом усього періоду життя та навчання: від раннього етапу прослуховування популяризованих симфонічних уривків («Політ джмеля» М. Римського-Корсакова, «Політ Валькірій» Р. Вагнера, марші з опер «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф'єва, «Аїда» Дж. Верді тощо) та розтиражованих оперних арій (з «Кармен» Ж. Бізе, «Євгенія Онегіна», «Пікової Дами» П. Чайковського, «Наталки Полтавки» М. Лисенка та інших творів), до етапу виконання широкого масиву фортепіанних обробок і транскрипцій оперних творів (для двох або чотирьох рук) або безпосереднього вивчення з вокалістами арій, оперних сцен, окремих дії, клавiру в повному обсязі.

Осягнення такого специфічного жанру, як опера, конче потрібне в професійному становленні піаніста. Тут ідеться не тільки про розширення його музикантського досвіду або знайомства з творчим доробком того чи іншого композитора. Вивчення оперних арій у концертмейстерській роботі – це в першу чергу набуття професійних навичок, необхідних у концертній діяльності, це великий комплекс знань (досвіду) для вирішення багатьох завдань, що *екстраполюється* на площину *сольного* виконавства, а саме:

1. Порівняння окреслених проблем оперного жанру як театального (наочного) з художньою концепцією творчості, в якій індивідуальне прочитання (в конкретному творі) відбувається через осягнення складної стильової парадигми;

2. Через жанр опери розуміння музичної форми в широкому сенсі як об'ємної просторової зони з усвідомленням динаміки розвитку, драматургії і композиції твору, що також сприяє опануванню інших фортепіанних жанрів у процесі створення виконавської інтерпретації, особливо таких, як соната і концерт, драматургічними за своєю природою;

3. Через театральність опери – розуміння загальної художньо-образної сфери та домінуючих характеристик головних персонажів, що проектується на образно-емоційну атрибуцію будь-якого фортепіанного твору; *візуалізація* нотного запису в живі музичні образи і навпаки, музичних думок – у нотні символи);

4. Розгортання художнього часу у відповідності зі структурними та композиційними параметрами твору, що сприяють розвитку метро-ритмічного та інтонаційного *rubato* у власній манері виконання;

5. Відчуття характеристичного тембрового забарвлення та певних особливостей оркестрових інструментів у відтворенні різнобарвного звучання фортепіано та розвитку тембрального слуху виконавця;

6. Відображення «об'ємного» музичного інтонування, що концентрує увагу піаніста та вимагає від нього створення більш «скульптурної» гри у творах, позбавлених словесного тексту;

7. Опанування клавірної партії (оркестрового перекладання), яке дозволяє винаходити оптимальні шляхи вирішення виконавських труднощів, сприяє оволодінню технічної майстерності, зберігаючи відчуття стилю та міри.

У процесі *вивчення* оперного клавіру поглиблюється система додаткових інтегрованих практичних умінь (читання з листа, навички транспонування, периферичний зір). У концертмейстерському класі *студент*, працюючи над різними оперними аріями і ансамблями, повинен навчитися:

1) у кожний момент клавіру точно і чітко представляти оркестрове викладення (партитуру);

2) на підставі знання партитури і специфіки звучання оркестрових інструментів намагатися максимально можливо фортепіанними засобами передати колорит оркестрової фактури, звідси актуалізуються проблеми туше, артикуляції і штрихів;

3) розуміти і відчувати різницю оркестрового і фортепіанного *rubato*. Під час виконання з роялем і вокаліст, і піаніст менш «вільні» в *rubato*, ніж оркестр, і це постійно треба усвідомлювати при роботі в концертмейстерському класі;

4) за необхідності та «незручності» фортепіанної партії в клавірі розуміти, як можна «полегшити» фортепіанну фактуру зі збереженням обвивних фактурних ліній, гармонії і колористики (оркестрової) звучання.

Повертаючись до осмислення складних «рольових» завдань концертмейстера у *роботі* в оперному театрі, зауважимо, що у виконанні будь-якої опери можливо виокремити першочергові загально-виконавські проблеми, які потребують постійної уваги:

1. Усвідомлення розгортання сюжету у загальній драматургії твору.

2. Виділення головних персонажів та їх музичних характеристик (лейтмотиви, кількість сольних арій), питомої ваги кожного образу та їх взаємодію між собою у композиції.

3. Проведення ґрунтовного аналізу партитури в порівнянні з клавіром на використання характерних лейттем та лейттембрів (їх інтонаційні зміни протягом опери, самостійний розвиток та взаємодії в оркестровій партитурі).

4. Порівняння та зіставлення театральних та музичних компонентів з урахуванням часових та просторових особливостей.

Той факт, що оперний жанр є жанром синтетичним, означає, що зазначені вище напрями повинні розглядатися крізь призму синтезу мистецтв, а саме: у синхронній взаємодії різних видів художньої діяльності (література, музика, живопис, театральне дійство); дифузності художньо-стильових прийомів та засобів, що належать різним видам мистецтв; паралелізмі та взаємообратимості зорових, кольорових, вербальних, музично-слухових вражень.

Вже при *професійній роботі* в оперному театрі головними сучо піаністичними завданнями концертмейстера стають:

1) розуміння диригентської концепції, зміни темпів, розмірів тощо;

2) у кожному конкретному місці клавіру відчуття диригентського трактування фрази, взагалі вокального синтаксису;

3) Усвідомлення в режисерській і диригентській концепції драматургії кожного героя, його драматургічні зміни, як на це повинні бути спрямовані всі елементи партитури-клавіру як втілення композиторського задуму.

У процесі вивчення партій концертмейстер стає основним провідником диригента, тому в процесі підготовки вистави можна говорити про співтворчість диригент-концертмейстер, але це питання потребує подальшого вивчення.

Сучасні тенденції у педагогіці вимагають концентрації уваги на творах тісно пов'язаних з українською культурою, життям і традиціями нашого народу. Одним з найкращих зразків такого твору є опера «Украдене щастя» Юлія Мейтуса³.

³ Юлій Мейтус — український класик ХХ століття, автор модерної української опери, все життя якого пов'язано з театром. Композитор працював в Харківському оперному театрі як концертмейстер, в театрі «Березіль» — як композитор-драматург. Тяжіння до оперного жанру обумовило появу в творчій спадщині композитора 17 опер (три у співтворстві), останні з яких залишаються у рукописах і майже невідомі.

Витоки художнього твору сягають в позаминуле століття та будуються на фольклорному матеріалі – народній «Пісні про шандаря», що згодом стає творчим стимулом до написання І. Франком психологічної драми. Лібрето Максима Рильського, максимально наближено до твору І. Франка, зберігає основну драматургічну концепцію⁴. У центрі сюжету понівечені долі головних героїв (Анна, Микола Задорожний, Михайло Гурман), які в змаганні за особистісне щастя руйнують своє любов та життя. У пошуках відповідей на питання «Хто винен?» та «Хто у кого вкрав щастя?», трагедійність безпорадних та однаково нещасливих персонажів з сімейного рівня виростає до значимих суспільних та часових проблем.

Символічно, що період створення опери припадає на 60-ті роки – визначний історичний етап національного самоусвідомлення та поглибленого інтересу до фольклору, етап, коли «...професійне мистецтво вступає у діалог із фольклором, його філософськими, естетичними засадами, специфічними ознаками, принципами розвитку і самовідновлення» [2, с. 9]. Тому індивідуальну стилістику композитора Ю. Мейтуса потрібно розглядати в площині культуротворчих процесів того часу.

Концентрація на національному як загальнолюдській етичній та естетичній цінності в опері «Украдене щастя» відбувається завдяки поглибленому психологічному змістові та відтворенню художньої фольклорної комунікації у системі музичних і вербальних компонентів. Застосування народно-пісенної інтонаційності з опорою на стильові етнографічні риси, інспіруються музичними фольклорними традиціями Галичини, як одного з найдавніших етногеографічних районів України та місця, де відбуваються події.

Національні тенденції простежуються на тембрально-акустичному рівні в оркестровій партії. Колористика оркестру акцентована на *стилізації* народного інструментарію Гуцульщини – флюєрка, телінка, флюєра. Для відтворення характеру народного музикування композитор використовує гуцульський лад, характерні інтонації збільшеної секунди, плагальні каденції, паралельні квінти та октави та інше.

⁴ Композиційна структура п'єси забезпечує ключовими драматичними елементами в подальшому оперний твір (етичний конфлікт, «любовний трикутник» із центральним жіночим образом, ревнощі, вбивство).

Композитор використовує наскрізний розвиток та систему лейтмотивів, що забезпечує «музичне життя» головних героїв; за рахунок лейттебрів розширює семантичну і колористичну роль оркестру, що привносить специфічний музичний колорит і створює стилізовану музичну цілісність з поетичним рядом, який насичений діалектом.

Наскрізне використання лейттебрів (англійський ріжок – Микола, труба (з сурдиною) – Гурман) стає для піаніста складним завданням і спонукає до пошуку різнобарвного звучання на роялі. А також кожного разу з появою лейттеми у своєму лейттебрі передати засобами фортепіано її характерне («однакове») темброве звучання.

Зроблений аналіз партитури-клавіру підтверджує дані положення. Наприклад, арія Анни з Першої картини Першої дії «І молилась, і поклони клала». Ця арія представляє собою розгорнуту сцену психологічних переживань головної героїні. Її складність для концертмейстера полягає в частих змінах настрою Анни, а відповідно, частих змінах інтонування у вокальній партії і фактури в оркестрі. Моментом об'єднання різних за інтонуванням строф тут може «однакове» розуміння інтонації низхідної секунди, яка привносить драматичне і навіть трагічне забарвлення всієї арії. Значну складність представляють строфи, які звучать поспіль – «Обманили, одурили» і «О, мій болю». Перша з них звучить на *ff* як несподівана кульмінація – вибух відчаю героїні, а друга – на *p*, як передчуття трагедії. Друга строфа переінтонує першу, і такий варійований повтор у різній динаміці створює складне концертмейстерське завдання. У першій строфі найголовнішим стає баланс голосу і роялю на *ff*, а в другій – збереження забарвлення численних оркестрових підголосків на *p*. Також прозорою повинна бути і передостання строфа «Дні минали серед муки», де треба максимально точно передати струнне тремоло на роялі. Досить великий оркестровий програш стає основною кульмінацією арії. Тут важливо поєднати вокальність інтонацій перших строф героїні і звучання оркестрового tutti, що створює неабиякі складнощі для концертмейстера.

Аналогічні завдання постають перед концертмейстером в арії Гурмана «Хіба ж не знаю я». В цьому номері найважливіше показати оркестрові контрапункти до вокальної лінії, які розкривають внутрішній світ героя.

Подібні прийоми виникають і у великій дуетній сцені Анни і Гурмана Другої картини Першої дії. Композитору вдається майстерно поєднувати музичні характеристики героїв, що також повинно бути враховано концертмейстером.

Більш «традиційною» є арія Анни з Першої картини Третьої дії «Вже сьомий день його нема», яка розкриває подвійне відчуття героїні і трагічне передчуття всієї ситуації.

Арія Миколи з цієї ж картини «О зглянься, Анно» за драматизмом і складністю композиції наближається до першої арії Анни «І молилась, і поклони клала». Її виконання знову вимагає від концертмейстера швидкого переключення між різними емоційними станами, і відповідно, між різними фактурами і оркестровими контрапунктами.

«Украдене щастя», яка сьогодні не втрачає своєї психологічної гостроти і національного колориту, є окрасою репертуару багатьох українських та зарубіжних сценічних площадок. Окрім численних звернень драматичних театрів до цього сюжету⁵, постановка опери Ю. Мейтуса останнім часом відбулася на сценах Львівського національного академічного театру опери та балету ім. С. Крушельницької та Хмельницької філармонії. Матеріал «Украденого щастя» постійно використовують студенти спеціалізацій «Сольний спів» та «Музична режисура» в музичних академіях України, що свідчить про невгасаючий інтерес до цього спектаклю, як слідство – робить музику опери важливим репертуарним твором піаніста-концертмейстера.

Висновки. Вивчення оперних творів є перспективним напрямом роботи з піаністами-концертмейстерами, який сприяє формуванню художнього творчо-музичного мислення студента, володінню інструментом з одночасним вирішенням мультимасштабних завдань на сцені (в індивідуально-авторському або камерно-вокальному виконанні). Дослідження оперного жанру в аспекті концертмейстерства сьогодні лишається актуальною науковою і методичною проблемою.

Головною особливістю роботи концертмейстера в оперному жанрі є знання партитури під час виконання клавіру. Така

⁵ За останні роки п'єсу І. Франка поставили у Київському обласному музичному академічному театрі ім. П. Саксаганського, Театрі ім. І. Франка, Театрі ім. М. Заньковецької, Київському театрі «Золоті ворота», Муніципальному театрі «Київ» та ін. Асоціація «Берегиня» зробила постановку у м. Памплони (Іспанія).

специфіка обумовлює постійний пошук «адекватної» передачі оркестрового звучання засобами фортепіано. Це суто піаністичні аспекти роботи з оперою. Цікавим тут є той момент, що «позафортепіанний» жанр опери спонукає концертмейстера-піаніста на пошуки засобів власного інструменту.

До основних рим концертмейстерства додаються умовно драматургічні: розуміння фабули і драматургії опери, наскрізного розвитку кожного з персонажів, темпова концепція диригента і сценічні рішення режисера (при професійній роботі в театрі). Треба промаркувати, що при підготовці вистави концертмейстер стає провідником диригента при вивченні партій.

Складні взаємозв'язки «партитура – клавір», а також «диригент – оркестр – співак – концертмейстер» потребують нових наукових розвідок в нових умовах крос-культурного простору.

Перспективність подальших досліджень автори бачать у поглибленні вивчення оперного жанру в концертмейстерському класі і розширенні міждисциплінарних досліджень професійної спрямованості, де залучення театральних жанрів (опери) уможливить розкриття потенційних можливостей у інструментальному виконавстві.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Афанасьєва Е. Методичні особливості роботи концертмейстера зі студентами-музикантами у вищих мистецьких навчальних закладах. *Молодий вчений*. 2017. № 10(50). С. 230–235.
2. Городецька О. Українська музика 60-х років ХХ століття в контексті цілісності епохи : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Городецька Оксана Валентинівна ; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2009. 213 с.
3. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у соціокультурному контексті сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19(1). С. 212–217.
4. Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: Навчальний посібник. Львів : вид. Т. Тетюк, 2021. 220 с.
5. Панасюк Т. Психологічна компетентність концертмейстера та її роль у підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва до концертних виступів. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 32, Т. 2. С. 195–199.
6. Смирнов М. О работе концертмейстера. Москва : Музыка, 1990. 320 с.
7. Шендерович Е. В концертмейстерском классе. Москва: Искусство, 1996. 267 с.

8. Юлдашева І., Боровицька О. Концертмейстер-піаніст: до питання формування універсальності у професійній діяльності. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 18, Т. 3. С. 142–145.

REFERENCES

1. Afanasieva, E. (2017). Methodical features of the accompanist's work with music students in higher art educational institutions. *A young scientist*, № 10 (50), pp. 230–235 [in Ukrainian].
2. Horodetska, O. (2009). Ukrainian music of the 60s of the 20th century in the context of the integrity of the epoch : the dissertation for gaining degree of the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 213 p. [in Ukrainian].
3. Molchanova, T. (2013). The art of pianist-accompanist in the socio-cultural context of modernity. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 19(1), pp. 212–217 [in Ukrainian].
4. Molchanova, T. (2021). Self-educational activity of a pianist-accompanist: theoretical aspect : Textbook. Lviv: ed. T. Tetyuk, 220 p. [in Ukrainian].
5. Panasiuk, T. (2020). Psychological competence of the accompanist and its role in preparing the future teacher of music for concert performances. *Current issues of the humanities*, 32 Vol. 2, pp. 195–199 [in Ukrainian].
6. Smirnov, M. (1990). About the work of the accompanist. Moscow: Music, 320 p. [in Russian].
7. Shenderovich, E. (1996). In the accompanist class. Moscow: Art, 267 p. [in Russian].
8. Iuldasheva, I., Borovytska, O. (2019). Accompanist-pianist: on the question of the formation of universality in professional activity. *Innovative pedagogy*, 18 Vol. 3, pp. 142–145 [in Ukrainian].