

УДК 78.08:7.091

Цитування:

Молчанова Т. О. Кафедри камерного ансамблю та концертмейстерства в площині історико-культурних процесів, фахових перетинів і репертуарної політики. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 97–103.

Molchanova T. (2023). Departments of Chamber Ensemble and Concertmastering in Terms of Historical and Cultural Processes, Professional Intersections and Repertoire Policy. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 43, 97–103 [in Ukrainian].

*Молчанова Тетяна Олегівна,
докторка мистецтвознавства,
професорка, професорка Львівської
національної музичної академії
імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-2152-7341>
prof@molchanova.pro*

КАФЕДРИ КАМЕРНОГО АНСАМБЛЮ ТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВА В ПЛОЩИНІ ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ПРОЦЕСІВ, ФАХОВИХ ПЕРЕТИНІВ І РЕПЕРТУАРНОЇ ПОЛІТИКИ

Мета статті. На підставі ретроспективного огляду становлення мистецтва спільного виконавства та створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, систематизації тезаурусу дефініцій, які застосовуються у визначенні фаху музикантів цих напрямків, вивчення та аналізу навчальних програм кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства музичних закладів вищої освіти України¹ зроблена спроба чітко окреслити професійні орієнтири репертуарної політики кожної кафедри. **Методологія дослідження** полягає у використанні таких методів: *аналітичного* – для аналізу історичного коріння формування мистецтва спільного виконавства, появи таких напрямків спеціалізації як «артист камерного ансамблю» і «піаніст-концертмейстер», впровадження диференційованого навчання цим різновидам виконавської практики у музичних закладах вищої освіти, характеристики синонімічного словника цих дефініцій; *компаративного* – для зіставлення окремих параметрів навчання на цих кафедрах, окреслення спільних і відмінних рис; *аксіологічного* – для розуміння важливості обох професій та визначення ціннісних орієнтирів у репертуарній політиці крізь призму традицій виховання та цільового призначення музикантів цих напрямків. **Наукова новизна.** Вперше в історії українського музикознавства здійснено спробу розширити уявлення про історичні коріння створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства на підставі аналізу становлення мистецтва спільного виконавства; чітко окреслити напрям репертуарної політики кожної кафедри через визначення їх професійних орієнтирів. **Висновки.** Аналіз історичного коріння мистецтва спільного виконавства, традицій формування кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, грамотного тлумачення словника дефініцій, які застосовуються у визначенні фаху музикантів цих напрямків, постають важливими компонентами чіткого розуміння функціонування цих підрозділів навчання піаністів, сприяючи логічній диференціації їх виконавського репертуару. Це дозволяє актуалізувати питання формування у піаністів спеціальних компетенцій у контексті кожного різновиду їх музично-педагогічної та виконавської підготовки.

Ключові слова: камерний ансамбль, концертмейстерський клас, репертуарна політика.

Molchanova Tetiana, Doctor of Art Studies, Professor, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

Departments of Chamber Ensemble and Concertmastering in Terms of Historical and Cultural Processes, Professional Intersections and Repertoire Policy

The purpose of the article. Based on a retrospective review of the formation of the art of collaborative performance and the creation of chamber ensemble and concertmaster departments, systematisation of the thesaurus of definitions used in defining the profession of musicians in these areas, and study and analysis of the curricula of chamber ensemble and concertmaster departments of music institutions of higher education in Ukraine, an attempt is made to clearly outline the professional guidelines of repertoire policy of each department. **The research methodology** consists in the use of the following methods: analytical – to analyse the historical roots of the formation of the art of collaborative performance, the emergence of such areas of specialisation as “chamber ensemble artist” and “pianist-concertmaster”, the introduction of differentiated training for these types of performance practice in music institutions of higher education, the characteristics of the synonymous vocabulary of these definitions; comparative – to compare certain parameters of

training at these departments, outline common and distinctive features; axiological – to understand the importance of both professions and to define value guidelines in repertoire policy through the prism of the traditions of education and the purpose of musicians in these areas. **Scientific novelty.** For the first time in the history of Ukrainian musicology, an attempt is made to expand the understanding of the historical roots of the creation of the chamber ensemble and concertmaster departments based on the analysis of the formation of the art of collaborative performance; to clearly outline the direction of the repertory policy of each department by defining their professional guidelines. **Conclusions.** The analysis of the historical roots of the art of collaborative performance, the traditions of forming chamber ensemble and concertmaster departments, and the competent interpretation of the glossary of definitions used in defining the profession of musicians in these areas are important components of a clear understanding of the functioning of these units of pianists' training, contributing to the logical differentiation of their performance repertoire. This makes it possible to actualise the issue of forming special competencies in pianists in the context of each type of their musical-pedagogical and performance training.

Key words: chamber ensemble, concertmaster's class, repertoire policy.

Актуальність теми дослідження. Підвищення якості освіти є натеper однією з актуальних проблем не лише для України, а й світової спільноти. Її вирішення пов'язане з модернізацією змісту освіти, організацією освітнього процесу шляхом оптимізації навчального процесу та переосмислення мети і результатів навчання. Завданням вищої професійної освіти постає формування у студентів комплексу не лише загальних, а й професійних компетенцій, які, з одного боку, виконують функцію фахової норми якості освіти, а з іншого – стають своєрідним орієнтиром для розробки інноваційних освітніх технологій і програм. У цих умовах найважливішим об'єктом педагогічного засвоєння стають практично скеровані репертуарні програми та умови їх застосування з безпосередньою затребуваністю у подальшому професійному полі. Відтак процес навчання набуває необхідного сенсу, перетворюється у процес оволодіння розгорнутим досвідом практичної діяльності з метою досягнення фахово значущих компетенцій у кожному з напрямків. Все це актуалізує питання формування у студентів спеціальних кваліфікацій у контексті конкретного виду музично-педагогічної підготовки та, зокрема, у процесі підготовки піаністів у напрямках «артист камерного ансамблю» (кафедра камерного ансамблю) та «піаніст-концертмейстер»² (кафедра концертмейстерства). До того ж зауважмо, що і значна частина музичних закладів передвищої освіти України існують як предметно-циклові комісії, в яких сполучені предмети «клас камерного ансамблю» і «концертмейстерський клас», відповідно викладачі-методисти особливо не надаються на диференціацію виконавського репертуару. Ці підрозділи музичних закладів передвищої освіти також потребують перегляду репертуарної політики у навчальному процесі кожного з напрямків.

Аналіз досліджень і публікацій. На жаль, дослідники і методисти-практики не торкаються питань чіткого розмежування репертуарних програм кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, погоджуючись з існуючим форматом навчання та виконавської практики. Інші воліють поговорити у тісному колі та йти вже второваною стежкою. Тому питання підготовки піаністів у напрямках «артист камерного ансамблю», «концертмейстер», чіткого визначення репертуарної політики кафедр, які готують цих виконавців, залишаються не вирішеними. До того ж, сучасні енциклопедичні видання (Енциклопедія Сучасної України, Українська музична енциклопедія) трактують поняття «ансамбль», «камерний ансамбль» – як склад, в якому задіяні від 2 до 10 музикантів [1, 2, 4], виходячи за межі чіткого розуміння напряму функціонування цього різновиду виконавства. А в окресленні дефініції «дуєт» необґрунтовано застосовують визначення «ансамбль» як «ансамбль з двох виконавців» [3]. Водночас наукові формулювання зnanого німецького музикознавця Hugo Riemann [8], який ще у 1882 році надав чітке тлумачення поняттям «ансамбль», «дуєт», оминаються. Тож в українському музикознавстві допоки відсутня узагальнена концепція, яка б стосувалася чіткого визначення музикантів цих напрямків з розбірливими критеріями щодо репертуарної політики кожного. Виняток становить монографія [7] та «Мала енциклопедія...» [6] авторки статті, в якій виразно диференційовані заявлені поняття. Також окремі «голоси» можна почути у науковців Польщі – Jerzy Marchwiński [5], Ewa Skardowska [9, 10]. Тож пропонується стаття є спробою аргументованих пропозицій щодо диференціації репертуарної політики кожної кафедри через аналіз історичного підґрунтя їх формування, традицій

виховання та цільового призначення музикантів цих напрямів і відкрита до дискусії.

Мета статті: На підставі ретроспективного огляду становлення мистецтва спільного виконавства та створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, систематизації тезаурусу дефініцій, які застосовуються у визначенні фаху музикантів цих напрямків, вивчення та аналізу навчальних програм кафедри камерного ансамблю і кафедри концертмейстерства музичних закладів вищої освіти України зроблена спроба чітко окреслити професійні орієнтири репертуарної політики кожної кафедри.

Виклад основного матеріалу. Будь-яке музикознавче міркування щодо окреслених завдань слід розпочинати з їх чіткого розмежування. У контексті заявленої мети дослідження насамперед украї важливо охарактеризувати тезаурус зазначених дефініцій та дотичних до них – «дуєт», «ансамбліст», «акомпаніатор», синонімічний словник яких вже віддавна потребує чіткого окреслення їх рольових функцій, ознак подібності та відмінності. Надалі – зрозуміти історичне підґрунтя та еволюцію становлення напрямків виконавської діяльності піаніста – «артист камерного ансамблю» і «концертмейстер», що допоможе розв'язати немаловажну проблему репертуарної політики кожної з кафедр.

Тож розпочнемо зі з'ясування питання дефініцій та пошуку критеріїв їх чіткого розмежування, які дотепер викликають у музикознавців і музикантів-практиків розбрат думок і пояснень. Чому ж строкатість термінології так важко піддається теоретичній рефлексії? Найімовірнішу причину слід вбачати у застосуванні цих визначень як тавтології, де не існує розбірливо окресленої системи їх уживання, як, зрештою, і немає особливої потреби щось змінювати. «Терміни „акомпаніатор”, „концертмейстер”, „ансамбліст”, „акомпанування” (останнє – як визначення фізичної дії – тобто супроводжувати) у форматі фахових і дефініційних універсалій віддавна увійшли до лексики музикознавства, існують й у наукових розвідках <...>. У більшості музикознавчих джерел і навчально-методичної літератури вони артикулюються як взаємозамінні. Тому необхідність розбірливого окреслення цих понять і фахових функцій вже постало на порядку денному. Точкою перетину наведених визначень є ситуація чіткого призначення музиканта кожного напрямку <...>. Не слід

керуватися окремими ознаками, а лише переважною системною ознакою, яке постає у контексті цілісної площини мистецтва спільного виконавства. Будь-яке музикознавче міркування щодо окреслених дефініцій слід розпочинати з їх чіткого розмежування, розуміння історичної еволюції фаху» [7, 57-58].

Отож концертмейстер – майстер концерту, «піаніст, який допомагає виконавцям [співакам, інструменталістам, артистам балету] розучувати партії, з використанням знань фахової специфіки того чи іншого соліста, вмінням контролювати якість їх виконання, розумінням причин виникнення труднощів під час виконання твору та підказкою правильного шляху до їх усунення» [Цит. за: 7, 65]. На думку багатьох дослідників, саме педагогічний аспект є принциповою відмінністю фаху концертмейстера, тому що діяльність акомпаніатора зазвичай передбачає лише концертну практику, тоді як робота концертмейстера є значно ширшою: розучування із солістами їх партій, вміння контролювати якість їх виконання, орієнтуватися у виконавській специфіці та причинах виникнення труднощів під час виконання, вміння підказати правильний шлях до виправлення тих чи інших недоліків.

Хоча дотепер можна зустрітися з визначенням «акомпаніатор» до музиканта, який виступає з солістом. Мистецтво акомпаніатора отримало розвиток ще у ХІХ ст., коли гастрольне життя набуло активізації й співаки та інструменталісти вже потребували піаністів, котрі володіють навичками спільної гри та здатністю у короткий термін засвоїти великий об'єм нотного тексту (щоправда як фах, який ще не передбачав наявності у нього педагогічних навичок). Отож впродовж тривалого часу професія піаніста, який грає у дуєті з виконавцем на іншому інструменті, чи з голосом, мала назву саме «акомпаніатор», а виконавська діяльність – «акомпанування» (лише як виконання піаністом своєї партії), через що, до речі, цього музиканта часто вважали другорядним. Перехід у визначеннях фахової скерованості від акомпаніатора до концертмейстера почався із затребуваністю останнього в оперних театрах і оперних класах консерваторій, коли виникла необхідність у розучуванні партій з виконавцями та допомоги у разі появи певних проблем у вокаліста – категоричним імперативом постало володіння педагогічними функціями.

Тож починаючи від другої половини ХІХ ст. у музиці для дуєтного формату виконавства відбулася трансформація усталених понять

щодо другорядної ролі фортепіанної партії, утвердившись усвідомленням тотожності «прав і обов'язків» музикантів вокально (-інструментально)-фортепіанного дуету у ХХ. Концертмейстерство стало одним з найбільш затребуваних і багатофункціональних сфер музичної діяльності піаніста – адже у концертмейстерській діяльності синтезуються різні ланки його професіоналізму – виконавця, інтерпретатора, педагога, репетитора, диригента, режисера, психолога, а часом і менеджера дуету. У своїй концертній практиці йому доводиться співпрацювати з різними солістами, також щоденно трудитися у диригентських, оркестрових, інструментальних, вокальних і хорових класах освітніх закладів.

У цьому контексті варто визначитися і з поняттям «ансамбль» («музичний ансамбль», «камерний ансамбль»). «Камерний ансамбль – процес спільного рівноправного виконання декількох (від двох до десяти) музикантів (передусім інструменталістів), кількісний та якісний склад учасників цього процесу (мистецька група виконавців камерних творів як цілісний континуум) – ансамблевий колектив», – зазначається у повідомленнях «Сучасної енциклопедії України» та «Музичної енциклопедії України» [1, 2, 4]. Тоді як же ж дует? Звернемося до «Сучасної енциклопедії України», де стверджується: «Дует (італ. *duetto*, італ. і лат. *duo* – два) – ансамбль з двох виконавців; вокальний твір для двох голосів з інструментальним супроводом» [3]. Чому ансамбль став дуєтом і все якимось таємничим чином поєдналося в одне визначення («від двох», «з двох»)? Тож дует – це ансамбль, чи ансамбль є дуєтом? Щоб остаточно визначитися, апелюємо до знаного німецького музикознавця та лексикографа, автора-укладача «Музичного словника» (нім. *Musiklexikon*) Хуго Рімана (Hugo Riemann), який ще у 1882 році, розбірливо поділивши поняття «дует» і «ансамбль», подав найбільш точне формулювання останньої дефініції: «Ансамбль – спільна гра декількох осіб на сцені, особливо в опері, де взаємодіють більше двох осіб на сцені – терцети, квінтети, квартети <...>. В інструментальній музиці під назвою твір для ансамблю розуміємо твір для декількох інструментів, переважно для фортепіано зі струнними або духовими інструментами» [8, 16], та у якому відсутнє словосполучення «для двох». Ось і все стало на свої місця.

Слід наголосити ще на двох українських важливих моментах – терміном «ансамбль» не можна визначати виконавську структуру

«соліст – концертмейстер», як й іменувати концертмейстера «ансамблістом», хоча цими дефініціями досі вільно оперують як музиканти-практики, так і теоретики. Дует, як найточніший формат «концертмейстер – соліст», означає вокальну чи інструментальну п'єсу для голосу та фортепіано, інструменту (будь-якого струнного, народного чи духового) та фортепіано, а також виконання музичного твору вдвох (двома співаками, двома інструменталістами).

Поза сумнівом, фах піаніста-артиста камерного ансамблю споріднений з професією концертмейстера спільністю обох грати разом, водночас ансамбль передбачає як більшу кількість учасників, так і відповідно інший комунікативно-психологічний і виконавський формат спілкування. Йдеться про його головний принцип – цілковиту рівноправність всіх учасників ансамблю у роботі над твором, а також процес опрацювання твору через почергове поєднання партій між собою з метою знаходження відповідного рівня їх динамічного та артикуляційного співвідношення. У цьому контексті наголосимо, що саме формулювання «піаніст-артист камерного ансамблю» (а не «ансамбліст»^{3!}) артикулюється як стилістично грамотний варіант визначення фахового спрямування навчання/роботи піаніста, котрий бере участь в ансамблі. Та й основним завданням кафедри камерного ансамблю є підготовка студентів-піаністів до роботи у камерному ансамблі, враховуючи специфіку виконавського формату цієї групи музикантів (щонайменше трьох), їх темброво-регістру та артикуляційну співзалежність.

Наближаючись до ключового питання – репертуарна політика кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, де мова йтиме про сонати, які кафедра камерного ансамблю музичних закладів вищої освіти вважають неприйнятними для виконання на кафедрі концертмейстерства. Неупередженим доведенням постане розуміння одного з напрямів навчання на кафедрі концертмейстерства – підготовка до подальшої роботи піаніста у якості концертмейстера інструментальних класів, в репертуарі якого завжди наявні сонати, до того ж велика кількість.

Звідки ж коріння переконання, що сонати є прерогативою кафедри камерного ансамблю? Звернемося до історії, котра допоможе безпристрасно віднайти відповідь і на це питання.

Мистецтво спільного музикування має давнє минуле. На перших кроках до його

розвитку значною мірою спричинилося духовенство. Саме в церковних храмах, костьолах, де панували традиції музики та співу, створювалися перші інструментальні ансамблі – капели, музиканти яких брали участь у церковних службах, урочистих церемоніях, державних святах, акомпанували співакам чи інструменталістам. Цей напрям культивувався і в палацах аристократії, і в салонах заможних міщан, й у гуртках аматорів музики, які добре володіли музичними інструментами і часто збиралися для спільного музикування, що було неодмінною частиною тодішнього побуту. Культурне значення набуло і музикування, котре запроваджувалося у закритих навчальних закладах – інститутах, пансіонах. Здебільшого виконувалася камерна музика для струнних, духових або ж вокальних ансамблів. З поширенням фортепіано в першій половині XIX століття можливості спільного музикування збагатилися. Літньої пори на відкритих майданчиках, у садах і парках організовувалися камерні вечори, де співалися сольові твори з фортепіано/клавесином, гралися струнні/духові квартети/квінтети, виступали невеликі оркестри. Це спонукало професійних музикантів й аматорів до інтенсивної камерної діяльності, а композиторів – до написання творів для цього різновиду виконавства. З часом ці традиції спричинилися до відкриття класів камерної музики у консерваторіях та інших навчальних закладах, закладалися традиції організації відкритих камерних концертів силами педагогів та студентів, а заняття з камерного виконавства вже передбачалися навчальними планами. Задля об'єктивності зазначимо, що саме гра у ансамблях (тріо, квартетах, квінтетах) впродовж багатьох століть залишалася найбільш розповсюдженим різновидом спільного музикування.

Що стосується фаху акомпаніатора – попри формування чіткої відмінності між піаністом-солістом і піаністом-акомпаніатором, його функцією впродовж тривалого часу залишалося підкреслення усіх переваг соліста, з яким виступає. До того ж, не існувало навчання цієї професії: ні у практиці приватних занять, ані в академічних музичних установах, і зацікавленість акомпануванням серед піаністів часто зумовлювалася лише можливістю додаткового підробітку. Тож підготовка студентів до цього різновиду діяльності у навчальних музичних закладах довгий час відбувалася у рамках навчальної дисципліни «клас камерного ансамблю». Побутувало певне учнівство, яке полягало у

тому, щоб найбільш досвідчені та відомі акомпаніатори-професіонали заохочували т. зв. «асистентів», передаючи їм менш відповідальні виступи та інколи допомагаючи порадами. Відповідно значну частину досвіду акомпаніатори отримували суто емпіричним шляхом – через самостійно обрані засоби. І підготовчий, часто складний період залишався непомітним – створювалося враження (і доволі розповсюджене), що вміння акомпанувати є природним даром, що воно розвивається лише через практику та навчити цьому неможливо. Після декількох репетицій піаніст досягав певного узгодження з партією соліста. Але тут радше спрацьовував метод копіювання – видимість професіоналізму.

Перші курси акомпанування (на той час факультативні) були запроваджені у консерваторіях лише наприкінці XIX ст. і втілили вимоги, висунуті інтенсивним розвитком музичного життя, написанням великої кількості творів для дуетного виконання. Саме це збільшило потребу у висококваліфікованих акомпаніаторах і гостро поставило питання цільового виховання музикантів цього профілю. Закладалися основи однієї з суттєвих сторін фахової акомпаніаторської освіти – виробничої практики. Відповідно, практикою піаністів старших курсів стало акомпанування своїм колегам з інструментальних і вокальних класів, а до концертів допускалися піаністи, які виявили у цій галузі здібності, певні навички та розуміння завдань акомпанування.

Втім, «художній акомпанемент» як предмет був впроваджений лише у першій третині XX ст., а кафедри концертмейстерства почали створюватися лишень у 60-70-х рр. Тож тривалий час кафедри камерного ансамблю і концертмейстерства (спершу – камерної музики та художнього акомпанементу) існували разом. Значне збагачення виконавського репертуару другої половини XX ст. камерними вокальними та інструментальними творами, вміння володіти гармонійним узгодженням всіх елементів фактурного викладу, застосовувати багату палітру темброво-артикуляційних можливостей фортепіано та, насамперед, наявність у піаніста педагогічних навичок як партнера-наставника, сприяло тому, що на зміну терміну «акомпаніатор» прийшло визначення «концертмейстер». З часом це формулювання було затверджено і Міністерством освіти щодо уніфікації визначення музикантів цього напрямку, а у навчальних музичних закладах відділи

художнього акомпанементу поступово перейменовувалися на кафедри концертмейстерства. Щодо керівництва кафедрою, то її, переважно, очолювали піаністи, які інтенсивно займалися концертною діяльністю, та, зазвичай, поєднували гру у камерних ансамблях з активною акомпаніаторською роботою.

Розвиток довголітніх традицій ансамблевого виконавства та дуетного камерно-інструментального/вокального музикування, відповідно важливість фахової підготовки студентів для майбутньої практичної роботи у кожному з цих напрямків зумовили поділ кафедри на її підрозділи – кафедру камерного ансамблю та кафедру концертмейстерства, які входили до складу фортепіанного факультету. Та автономне існування кожної з них від самого початку поділило навчальний репертуар не зовсім коректно – кафедра камерного ансамблю для навчання обрала виконання сонат, а для кафедри концертмейстерства це стало заборонаю. Трапилася ситуація, в якій було зведено нанівець головне призначення роботи концертмейстера інструментальних класів – виконання творів великої форми та, зокрема, сонат, знівельовано поняття «дуєт» і «ансамбль». Мабуть, звідти коріння довголітньої нерозбірливості у репертуарній політиці кожної кафедри. Тож актуальним меседжем дослідження є перегляд спрямованості навчальних програм кожної кафедри. З метою уникнення дублювання та керуючись специфікою свого напрямку кафедра камерного ансамблю повинна мати в базовому репертуарі тріо, квартети, квінтети тощо. На кафедрі концертмейстерства, одним з напрямків якої є підготовка спеціалістів до роботи концертмейстером в інструментальних класах, мають вивчатися сонати, концерти, сюїти, цикли та твори інших жанрових форм.

Наукова новизна. Вперше в історії українського музикознавства здійснено спробу розширити уявлення про історичні коріння створення кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства на підставі аналізу становлення мистецтва спільного виконавства, чітко окреслити напрям репертуарної політики кожної кафедри через визначення їх професійних орієнтирів. Висновки. Аналіз історичного коріння мистецтва спільного виконавства, традицій формування кафедр камерного ансамблю і концертмейстерства, грамотного тлумачення словника дефініцій, які застосовуються у визначенні фаху музикантів цих напрямків, постають важливими

компонентами чіткого розуміння функціонування цих підрозділів навчання піаністів, сприяючи логічній диференціації їх виконавського репертуару. Це дозволяє актуалізувати питання формування у піаністів спеціальних компетенцій у контексті кожного різновиду їх музично-педагогічної та виконавської підготовки.

Примітки

¹ Дніпровської академії музики ім. М.Глинки, Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка, Національної музичної академії України ім. П.Чайковського, Одеської національної музичної академії ім. А. Нежданової, Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського.

² Надалі по тексту – концертмейстер.

³ Ансамбліст – термін, якого немає ні в українській мові, ні в інших слов'янських мовах, та який, швидше за все, є похідним від слова «ансамбль». Здебільшого так називають піаніста, який грає в ансамблі з інструменталістом, а також інструменталіста, що грає в ансамблі з піаністом чи з іншими інструменталістами. Априорі це слово-неологізм (нове слово), яке з'явилося внаслідок розвитку музичного мистецтва та запозичення слів з інших мов. У цьому контексті до французького слова «ансамбль» додалося українське закінчення (-іст).

Література

1. Ансамбль. Енциклопедія Сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 19.03.2022).
2. Ансамбль музичний. Українська музична енциклопедія: у 4-х т. / голова ред. кол. Г. Скрипник; НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. Т.1[А-Д]. С.73.
3. Дуєт. Енциклопедія Сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. 2008. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 19.03.2022).
4. Камерний ансамбль. Енциклопедія Сучасної України / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 19.03.2022).
5. Marchwiński J. Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa. Warszawa, 2007. 97 s. URL: <http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/refleksje.pdf> (дата звернення: 11.03.2022).

6. Молчанова Т. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю. Львів: Сполум, 2013. 286 с. : іл., ноти.

7. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга-прес, 2015. 558 с.

8. Riemann H. Musiklexikon: Personenteil A-K / Ed. C.Dahlaus, W.Gurlitt. Sohne, Mainz, 1972. 698 p.

9. Skardowska E. O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów: Synopsi pracy doktorskiej. Warszawa: UMFC, 2006. 8 s.

10. Skardowska E. O muzyce, jej nauczaniu i wykonawstwie. Dialog edukacyjny rodnip «WOM» rybnik: kwartalnik pedagogiczno-społeczny / red. R. Miruk-Mirski. № 4 (15). 2011. S. 12–15.

References

1. Ansamble (2001). Encyclopaedia of Modern Ukraine. I. M. Dzuba, A. I. Zhukovski, M. H. Zhelezniak etc. (Ed.); NAS Ukraine, Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/> (date of references: 19 March 2022) [in Ukrainian].

2. Ansamble (2006). Ukrainian musical encyclopaedia: in 4 v. H. Skrypnyk (Ed.); National Academy of Sciences of Ukraine, Institute of Art Studies, Folklore Studies and Ethnology named after M. T. Rylskyi. Kyiv: IMFE named after M. T. Rylskyi, T.1 [A-D], 73 [in Ukrainian].

3. Duet (2008). Encyclopaedia of Modern Ukraine. I. M. Dzuba, A. I. Zhukovski, M. H. Zhelezniak etc. (Ed.); NAS Ukraine. Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of

Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/> (date of references: 19 March 2022) [in Ukrainian].

4. Chamber ensamble (2012). Encyclopaedia of Modern Ukraine. I. M. Dzuba, A. I. Zhukovski, M. H. Zhelezniak(Ed.). Kyiv: Institute of Encyclopedic Research of the National Academy of Sciences of Ukraine. Retrieved from <https://esu.com.ua/> (date of references: 19 March 2022) [in Ukrainian].

5. Marchwiński, J. (2007). Gra zespołowa pianistów: Refleksje o nauczaniu partnerstwa. Warszawa. Retrieved from <http://www.kkf.chopin.edu.pl/nowa/pliki/refleksje.pdf> (date of references: 11 May 2022) [in Poland].

6. Molchanova, T.(2013). A small encyclopaedia of a pianist-concertmaster, artist of a chamber ensemble. Lviv: Spolom [in Ukrainian].

7. Molchanova, T. (2015). The art of pianist-accompanist: history, theory, practice Lviv: Liga-press [in Ukrainian].

8. Riemann, H. (1972). Musiklexikon: Personenteil A-K. C.Dahlaus, W.Gurlitt (Ed.). Sohne, Mainz [in German].

9. Skardowska, E. (2006). O roli pianisty w dydaktyce instrumentalistów: Synopsi pracy doktorskiej. Warszawa [in Poland].

10. Skardowska, E. (2011). O muzyce, jej nauczaniu i wykonawstwie. Dialog edukacyjny rodnip «WOM» rybnik: kwartalnik pedagogiczno-społeczny. R. Miruk-Mirski (Ed.). № 4 (15), 12–15[in Poland].

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 09.05.2023
Прийнято до друку 18.05.2023*