ISSN 2078-6794. Вісник Львівського університету. Серія мист-во. 2026. Вип. 28. С. 94–105
Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies. Issue 28. P. 94–105

УДК 780.616.432 :: 780.087 : 780.071.2
DOI: http://dx.doi.org/10.30970/vas.28.2026.94-105

НОВІ ВИМІРИ І КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА І СОЛІСТА-ВОКАЛІСТА

Наталія ЮЗЮК

ORCID: https://orcid.org/0009-0004-0619-697X
Львівський національний університет імені Івана Франка,
кафедра музичного мистецтва,
вул. Валова, 18, Львів, Україна, 79008
e-mail: natalia.yuzyuk@lnu.edu.ua

Визначено головний зміст і мету творчої діяльності акомпаніатора-піаніста і соліста-співака, окреслено низку сталих основних навичок, якими акомпаніатор повинен володіти насамперед, а також зумовлено чимало важливих умінь згідно з теперішніми прикладними вимогами, якими повинен володіти сучасний концертмейстер для успішної діяльності мистецького тандему рівноцінних артистів.

З'ясовано перспективні напрями розширення фахових концептуальних засад мистецтва акомпанування з метою удосконалення сучасної підготовки молодих спеціалістів-концертмейстерів у ВНЗ відповідно до новітньої філософії професійних стандартів на підґрунті дослідження синтезу виконавських традицій багаторічного практичного досвіду провідних фахівців у цій галузі, зокрема викладачів кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Висвітлено етапи репетиційної діяльності концертмейстера в процесі вивчення із солістом вокальних творів різних стилів і жанрів – народної пісні, авторського солоспіву, класичної оперної арії – як приклад роботи над фрагментами твору для глибшого розкриття авторської концепції та образного змісту твору та його фрагментів.

Ключові слова: акомпанемент, концертмейстер, корепетитор, творча співпраця, ідейно-художні та методологічні принципи, народна пісня, авторський солоспів, оперна арія.

Щоби акомпанувати досконало, необхідна щира музична душа,
навчена голова і відданість
Філіп Еммануїл Бах

Постановка проблеми. Музичне мистецтво розкриває свої секрети тим талановитим слухачам, які мають від природи творчу уяву і щедру фантазію. Яскраві асоціації й образне мислення сприяють інтуїтивному проникненню та підсвідомому розумінню художнього змісту "чистої" інструментальної музики, яка не має літературної програми.

Вокальний твір є поєднанням словесного тексту, мелодії солюючого голосу та інструментального супроводу. У вокальному творі змістовність усіх

© Юзюк Наталія, 2026

елементів музичної мови розкривається та втілюється за допомогою поетичного слова, яке розшифровує її смислове значення і допомагає глибше розкрити її сутність. Зв'язок зі словесним текстом своєю чергою дає змогу конкретизувати менш очевидні, суб'єктивно зрозумілі закономірності "чистої" інструментальної музики.

Інструментальний супровід є важливою складовою вокального твору: він забезпечує ритмічну пульсацію мелосу та гармонічну опору солісту. Весь комплекс інструментального супроводу визначають терміном "акомпанемент".

Акомпанемент може характеризувати дії та рухи дійової особи, її стан, темп висловлювання, а також доповнювати обставини дії тощо. Фактуру супроводу формують мелодичні утворення, регістр, тембр, динаміка звучання тощо, які становлять смислову єдність і потребують особливого виконавського вирішення. Відтак лише ґрунтовне комплексне вивчення складових усієї складної системи фактури музичного твору дає змогу осягнути авторську концепцію та знайти своєрідне інтерпретаційне рішення.

Формування акомпанементу і відокремлення мелодії було цілою епохою в історії музичного мистецтва та ознакою нового гомофонічного стилю. Відомо, що фактура акомпанементу буває різною – від окремих гармонічних акордів (у речитативі *secco*) до широких розгорнутих багатопланових побудов з ритмо-гармонічною опорою (у речитативі *accompagnato*). У першому випадку акомпанементу відводять значення другорядне, без самостійної художньо-виразової ролі. У другому – під словом "акомпанемент" або "супровід" розуміємо весь комплекс музичного матеріалу, крім солюючого голосу, тобто ритмо-гармонічна опора, "приховані" мелодичні підголоски, а також прелюдія, інтерлюдія тощо [7, с. 202].

Музиканта, який виконує фортепіанну партію у концертах із солістами, колись називали акомпаніатором (від фр. *accompagner* – супроводжувати); сьогодні цей термін вважається дещо анахронічним. Головним завданням акомпаніатора традиційно вважали забезпечення художньої єдності всіх компонентів музичного твору під час виконання. Однак сучасному піаністу часто доводиться працювати із солістами над вивченням твору, що потребує також педагогічних навичок. Ще у минулому столітті піаніст, який працював в оперному театрі та до обов'язків якого входило вивчення із солістами партій, а не лише акомпанування під час концерту, мав назву «корепетитор» (від лат. *con* – разом; *repeto* – повторно), а також *vocal coach* – "тренер вокалу" [7, с. 31]. Нині акомпаніатора, який допомагає співакові вивчити твір чи партію, а згодом виступає з ним у концерті, називають концертмейстером (нім. *Konzertmeister* – майстер концерту) [6, с. 20].

Мета статті – розгляд системи традиційних фахових принципів доброго акомпанування, також стисле окреслення перспективних напрямів розширення професійних вмінь сучасного концертмейстера в контексті нової філософії виконавських потреб камерно-ансамблевої творчості.

Аналіз попередніх досліджень. Проблемам пошуку нових шляхів удосконалення фахової підготовки молодих музикантів-ансамблістів у закладах вищої освіти відповідно до нових професійних стандартів, а також взаємодії класичних традицій і прогресивних новацій на основі виконавського досвіду

відомих фахівців у цій галузі присвячено науково-методичні розвідки та численні статті дослідників цієї проблематики. Зокрема, йдеться про праці професорів кафедри концертмейстерства Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка Ярослави Матюхи [16, с.139], Лідії Ніколаєвої [16, с. 140], Тетяни Молчанової [16, с. 140] та ін. У низці посібників Т. Молчанової висвітлено питання виникнення і становлення професії акомпаніатора, розвитку фахових методичних засад концертмейстерської діяльності тощо [6–9]. Питання творчої взаємодії акомпаніатора зі співаком-солістом розглянуто також у трактатах відомих клавесиністів і клавіристів минулого, а також у праці нашого сучасника, всесвітньо відомого англійського піаніста Джеральда Мура, який влучно зауважив: "Акомпаніатор – це втілення безмежної відданості".

Виклад основного матеріалу. Історія виконавського мистецтва свідчить про те, що професійний піаніст-акомпаніатор як помічник і партнер був потрібний інструменталістам, вокалістам, диригентам хорів та іншим музикантам. Так, концертмейстерською діяльністю свого часу займалися Микола Лисенко, працюючи у трупі Михайла Старицького [8, с. 30–34]; Станіслав Людкевич, про що свідчать відомості у низці його приватних листів і рецензій [14; 15; 18]; Василь Барвінський [2, с. 95–97], [6, с. 21; 23]; Нестор Нижанківський [2, с. 90–102], [6, с. 24, 25], [2, с. 13], зокрема нещодавно з'явилися відомості про його гастролі у Вінниці у 1919 р. [4, с. 209]; Богдан Дрималик [6, с. 69] та багато інших піаністів [6].

Усвідомлення вагомої ролі та місця піаніста-акомпаніатора в роботі філармоній, оперних театрів, вокальних і хорових класів музичних навчальних закладів сприяло появі в консерваторіях та музичних академіях окремих спеціалізованих кафедр. Їхня плідна діяльність не лише сприяла підвищенню професійного рівня піаністів, а й популяризації цієї непростої професії.

Безперечно, для досягнення майстерності у концертмейстерській діяльності піаністу насамперед важливо професійно володіти музичним інструментом. Тому концертмейстерський клас як навчальна дисципліна є важливою складовою загальної піаністичної школи. Професорка Я. Матюха стверджує: "Випускники музичних закладів здебільшого працюють саме концертмейстерами. І від того, як вони можуть застосувати свої набуті знання з концертмейстерського фаху, буде залежати їх майбутня творча робота та успішне вирішення мистецьких завдань" [5, с. 4].

Формування головних фахових навичок та вмінь, якими акомпаніатор повинен володіти насамперед, відбувалося внаслідок осмислення спільного виконавського досвіду піаніста і вокаліста. Відтак уміння читати незнайомий нотний текст із аркуша, підбирати нескладний супровід до мелодії, а також транспонувати фактуру супроводу в іншу тональність, комфортнішу для співака відповідно до його природного голосового регістру, сьогодні є необхідними професійними навичками піаніста. Не менш важливо вміти узгоджувати творчі наміри соліста із власними, свідомо розв'язувати питання мистецької співтворчості та враховувати професійні потреби співака. Як зазначає Я. Матюха: "Щоб бути рівноцінним партнером, необхідно знати і розуміти проблеми і завдання своїх солістів. Щоб виконати твір на належному мистецькому рівні, концертмейстер повинен бути з солістом не тільки однодумцем у трактуванні

твору, а й під час виконання відчувати всі творчі поривання та задуми свого партнера на естраді. Кожен виконавець творить на сцені священнодійство – народжується твір, і ця подія відбувається кожен раз наново" [5, с. 4].

Отже, основою ідейно-художніх та методологічних принципів акомпанементу є чутливе ставлення концертмейстера до виконавського задуму соліста, творча індивідуальність якого виходить на перший план, а також уміння майстерно поєднувати задум соліста з власним баченням твору з метою найбільш повного й переконливого розкриття авторської концепції. Для реалізації цієї функції концертмейстер повинен досконально знати як партію акомпанементу, так і партію соліста, щоб постійно слухати партнера в процесі виконання та вміло реагувати на всі його темпові й агогічні відхилення. Партію акомпанементу, безперечно, насамперед вивчають окремо. Водночас у процесі самостійної роботи над текстом потрібно постійно уявляти соліста та проєктувати власне виконання на спільний кінцевий результат [13].

Готуючись до першої репетиції з вокалістом, концертмейстер повинен продумати такі моменти.

По-перше, провести герменевтичний (аналітичний) розбір виконуваного твору, тобто прочитати та усвідомити літературний текст; якщо йдеться про арію – з'ясувати її місце в контексті опери, поцікавитися епохою, в яку написано твір, визначити його стиль; під час роботи над відомими творами також бажано ознайомитися з різними виконавськими трактуваннями. Як зазначає Я. Матюха: "Щоб бути добрим концертмейстером, треба постійно поглиблювати свої знання з історії та теорії музики, мистецтвознавства, мовознавства та ін." [5, с. 3].

По-друге, провести виконавський аналіз твору, зокрема:

– визначити особливості дихання співака, позначити місця, де вокаліст бере дихання, та намагатися "йти за диханням" або "дихати разом", щоб узгоджувати супровід із диханням співака за допомогою відповідного *stringendo* чи *rallentando*, оскільки саме скоординований із диханням супровід свідчить про професійний рівень концертмейстера;

– у довгих фразах, де вокалістові потрібен більший запас дихання, а музично перервати фразу неможливо, концертмейстер має в проблемному місці допомогти співакові певним прискоренням темпу;

– дуже обережно ставитися до заповільнень наприкінці довгої фрази, коли запас дихання обмежений, оскільки навіть одна невдача у диханні співака може негативно позначитися на загальному враженні від виступу;

– вокаліст повинен добре знати музику вступу, який передує його співові. Тому під час вивчення вокальної партії всі сольні інструментальні інтермедії мають закарбуватися в пам'яті співака і не повинні пропускатися;

– для визначення моментів підтримки вокальної лінії супроводом потрібно дослідити фактуру акомпанементу, виявити імітаційні місця, "перегукування" мотивів вокальної партії у супроводі;

– інструментальні підголоски варто сприймати як складову повноцінного дуету фортепіано й голосу, застосовуючи відповідну динаміку, яка має утворювати єдину динамічну лінію з вокальною партією;

– ураховуючи динамічні можливості голосу (залежно від його типу), для досягнення досконалого звукового балансу виконувати супровід на нюанс тихіше;

– брати до уваги вокальну теситуру, пам'ятаючи, що високі ноти зазвичай співаються голосніше, а низькі – тихіше;

– зважати на ритмічну пульсацію, відчувати її під час звучання довгих нот, складних ритмічних побудов, а також у вступах соліста після інструментальної інтерлюдії;

– у складних для вступу вокаліста епізодах важливо віднайти опорні звуки, від яких він продовжуватиме спів [12].

Піаніст і співак повинні заздалегідь детально обміркувати виконавську трактовку. Водночас, оскільки виконання в концертних умовах може вносити багато нового, концертмейстер під час виступу повинен відчувати наміри соліста та допомагати в їх реалізації. Для цього він має володіти навичками синхронної ансамблевої гри, уміти підпорядковувати власне виконання творчому задуму партнера, поєднувати темпову стійкість із постійною увагою до дихання співака, вміло дотримуватися звукового балансу між голосом і супроводом, мати загальну артистичну культуру, сценічну витримку тощо. Тоді інструментальний акомпанемент перестає бути лише фоном, адже вся музична тканина твору постає у свідомості виконавців як єдине ціле. Відтак гармонія, динаміка загального розвитку та фактура супроводу стають основою для створення художнього образу [13].

Водночас сьогодні вже неможливо стати висококласним концертмейстером, обмежуючись лише простими фаховими прийомами, про які йшлося вище. Новітня філософія сучасних виконавських стандартів потребує розширення палітри концептуальних засад мистецтва акомпанування завдяки додатковим фаховим знанням і вмінням, без яких складно стати конкурентоспроможним професіоналом. Особливо це стосується піаністів, які готуються до роботи з оперними співаками [13].

Насамперед досконалий концертмейстер повинен знати загальні засади вокального співу. Йому потрібно вивчати всі вокальні партії чинного оперного репертуару, щоб у творах, написаних для ансамблю кількох солістів, уміти відтворювати вокальні репліки з інших партій. Це допомагатиме виконавцю швидше вивчити власну партію, глибше розкрити її образний зміст, вибудувати наскрізну композиційну модель та відтворити драматургічну цілісність твору.

Наступним важливим завданням є робота зі співаком над літературним текстом: допомога у природному та логічному поєднанні поетичного слова і мелодії під час співу, контроль правильної вимови та дикції. Адже в кожній фразі є слово-кульмінація, голосні та приголосні, які виконують важливу виразну функцію, і все це має бути розкрито за допомогою відповідної артикуляції та логічних акцентів [1]. Важливим є також знання іноземних мов, які використовують в оперних клавірах, бо сьогодні від виконавців очікується виконання вокальних творів мовою оригіналу, відповідно до задуму композитора.

Оскільки концертмейстеру щодня випадає грати різноманітний за стилем та жанрами репертуар, це його зобов'язує дотримуватися характерних стилістичних прикмет виконуваної музики (відповідної артикуляції, динаміки,

темпу, туше, педалізації тощо), знаючи такі відмінності, а також специфіку роботи над клавірами опер, вокально-симфонічних творів, інструментальних концертів, що відрізняється своїми характерними рисами від камерного репертуару, легше розробити власні інтерпретаційні засади до виконання різностильового репертуару.

Для ілюстрації стисло розглянемо етапи роботи над партією акомпанементу народної історичної пісні "Дума про гетьмана Ничая" в обробці Дениса Січинського, авторського солоспіву "Засумуй, трембіто" Станіслава Людкевича на поетичний текст Романа Купчинського, а також арії Гальки з ІІІ дії однойменної опери Станіслава Монюшка.

Виконуючи супровід "Думи про гетьмана Ничая" Д. Січинського, треба пам'ятати про речитативний характер мелосу твору, про те, що це наскрізна розповідь у вигляді схвильованої декламації у супроводі фортепіано. Дума має мініатюрну тричастинну форму й написана у характерній імпровізаційній манері. Поетичний текст думи допомагає глибше визначити ідею твору та розкрити його художній образ. У процесі роботи над супроводом цього твору потрібно дослідити його роль у різних епізодах і визначити манеру виконання: зокрема характер акордів, які допомагають виявити основний емоційний зміст, підтримувальних орнаментально-мелізматичних заспівок–"заплачок" на вигук «ой», а також прийомів, за допомогою яких у супроводі відтворюється звучання бандури. Важливо також продумати підходи до кульмінаційних моментів, знайти відповідну педалізацію тощо, вправно поєднуючи виконавські та аналітичні завдання й зберігаючи цілісне сприйняття форми в її безперервному розвитку.

Літературна основа другого твору – вірш Р. Купчинського "Засумуй, трембіто" – належить до жанру громадянської лірики, є даниною пам'яті та своєрідною епітафією народним героям, які поклали життя за рідну землю. Характер пісні Купчинського відповідає емоційному забарвленню тексту, вокальна партія твору – наспівна, елегійна. Поезія Купчинського має кілька музичних інтерпретацій; до неї 1934 р. звернувся С. П. Людкевич.

Солоспів "Засумуй, трембіто" С. П. Людкевича був виданий у 1935 р. у збірці з серії "Стрілецькі пісні", яку у наш час віднайшли в архіві бібліотеки ім. В. Стефаника. Композитор, керуючись мелодією Р. Купчинського, створює свій авторський варіант, майстерно розв'язує проблему внутрішнього злиття музичного та поетичного образу, втілює загальний настрій твору, передає глибоко емоційний, епічний характер поетичного першоджерела, зберігаючи у вокальній партії широке дихання, плавні підйоми та спади тощо. Як і під час вивчення "Думи про гетьмана Ничая" в роботі над солоспівом, потрібно вміти органічно поєднувати академічні традиції виконання з елементами народного музикування. Чимала роль у розкритті образного змісту належить партії фортепіано, фактура якої є достатньо розвиненою, насиченою поліфонічними елементами, зображальними ефектами та музично-ілюстративними прийомами. Розпочинається солоспів мотивом-закликом, унісонні октавні звучання створюють відчуття просторовості, урочистості. Низхідний фортепіанний пасаж – другий елемент вступу (на цьому ж матеріалі побудовані інтерлюдія та постлюдія), який надає музиці імпровізаційних ознак, що асоціюються з

переграми на кобзі між вокальними фразами. Квінтові "відлуння" в нижньому регістрі після пауз ще більш підсилюють національний колорит. Концертмейстеру важливо вправно використовувати всі тембральні можливості фортепіано, також вміло застосувати педаль для створення об'ємних звучань, ефектів гірських відлунь в тривожному тонусі музики тощо. Від обох виконавців великою мірою залежить, чи почує слухач "голос епохи", яка залишилася у далекому минулому, проте сьогодні її трагічні епізоди суголосні із нашим сьогоденням.

Приступаючи до роботи над арією Гальки з однойменної опери С. Монюшка, піаністу, як і вокалісту, потрібно спочатку добре вивчити вокальну партію, вміти наспівати її, орієнтуватися у всіх її компонентах і деталях, а також у мелодико-гармонічних, тональних і фактурних особливостях, закономірностях співвідношення мелодичних ліній та супроводу. У фортепіанному супроводі оперного фрагмента є багато яскравих, складних у технічному відношенні моментів, де фактура і гармонія пов'язані з динамікою, особливо у загальних кульмінаціях, а також у сольних інструментальних епізодах. Через мелодику, ритм, гармонію, інтонаційну структуру композитор допомагає глибше розкрити образний зміст літературного тексту, щоб слухач зміг відчути емоційний стан героя. Загалом концертмейстер має багато можливостей продемонструвати свою піаністичну техніку та фахові вміння, але у таких моментах бажано не забувати про звуковий баланс між голосом соліста та гучністю акомпанементу, не зловживати педалізацією [12].

Стисло простежимо на прикладі арії Гальки з ІІІ дії опери "Галька" С. Монюшка, які завдання та методи роботи постають перед концертмейстером у роботі над цим оперним фрагментом, щоб досконало відтворити драматургічну цілісність твору. Знаючи сюжет, розуміємо стан героїні, роздвоєність її настрою, відповідно, фінальна арія героїні побудована у двох планах, що яскраво передається музикою та будовою форми. Кожна частина складається з двох контрастних епізодів: спокійного за характером і помірного за темпом, – коли героїня в ідилічному, спокійному стані, – та бурхливого за характером і жвавого за темпом, – коли героїня у збудженому стані. Партія Гальки є дуже складною, розрахованою на сильне драматичне сопрано та яскравий артистизм співачки, заразом вокальна лінія вимагає манери співу legato. Традиції виконання арії Гальки дають можливість деякій агогічній свободі: повільні частини звучать у Tempo rubato, акомпаніатор повинен вправно йти за солісткою, грати партію супроводу без несподіваних раптових зупинок та прискорень, інтуїтивно випереджати можливі неочікувані миті, пов'язані з диханням співачки чи її надмірною експресією… Також у фортепіанному супроводі цього уривка є низка яскравих, технічно складних фрагментів, де гармонічний план пов'язаний із динамікою, наприклад у загальних кульмінаціях, а також у сольних інструментальних епізодах, і тут важливо з'ясувати, які інструменти оркестру звучать у той момент, щоб відтворити відповідним туше артикуляцією.

Отже, синтез слова і музичного супроводу вокального твору надає талановитим виконавцям широкі можливості для вироблення спільної

інтерпретації, яскравого відтворення образного змісту та глибшого розкриття авторської концепції музичного твору.

Висновки. Для молодого піаніста, який лише опановує мистецтво акомпанування, можливість спілкування з професійним співаком стає безцінним підґрунтям для загального музичного зростання, адже це додатково розкриває йому багато професійних таємниць музичного мистецтва, збагачує його кругозір, розширює репертуарні обрії, відшліфовує індивідуальну звукову палітру. Усе те характерне, особливе, що пізнає піаніст у класі концертмейстерства, він жодним чином не може здобути на уроках зі спеціальності [13].

Визначні співаки високо і з безмежною подякою оцінюють діяльність досвідченого концертмейстера, оскільки акомпанемент вокального твору, зіграний майстерно, всебічно посилює враження від виступу соліста, збільшує вплив виконання на слухачів і допомагає кращому розумінню змісту музичного твору.

У наш час на міжнародних конкурсах вокалістів реалізується нове, сучасне розуміння функції інструменталіста і співака в процесі спільного музикування, тепер виконання творів для голосу у супроводі фортепіано вважається різновидом майстерної ансамблевої діяльності, а не лише індивідуальним (сольним) музикуванням під акомпанемент [11; 18]. Сьогодні бездоганне відтворення партії фортепіанного супроводу належно оцінено конкурсним журі, а творчий тандем соліста-вокаліста і його висококласного концертмейстера розглядали як рівноцінну високохудожню виконавську діяльність двох митців.

Список використаної літератури та джерел

1. Базиликут Б. О. Орфоепія в співі. Львів, 2001. 76 с.
2. Басса О. Концертмейстерська діяльність композиторів Галичини та її вплив на розвиток камерно-вокальної музики першої третини ХХ століття. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 90–102.
3. Булка Ю. П. Нестор Нижанківський. Київ : Музична Україна, 1972. 37 с. (Творчі портрети українських композиторів).
4. Кушка Н. М. Музична Вінниця. ТОВ “Вінницька міська друкарня”, 2020. 480 с.
5. Матюха Я. С. Концертмейстерський фах – важлива складова частина виховання піаніста. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 3–6.
6. Молчанова Т. О. Галицька концертмейстерська школа: Енциклопедичний довідник. Львів : СПОЛОМ, 2014. 176 с.
7. Молчанова Т. О. Мала енциклопедія піаніста-концертмейстера, артиста камерного ансамблю / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів : СПОЛОМ, 2013. 288 с.
8. Молчанова Т. О. Інтегративний підхід до формування фахових якостей оперного концертмейстера у вищих навчальних музичних закладах. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 30–34.
9. Молчанова Т. О. Мистецтво бути “другою”: творчий портрет заслуженої артистки України, професора Ярослави Матюхи. Львів : СПОЛОМ, 2009. 172 с.

10. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера : навч. посібник. Вид. 2-ге, переробл. і доповн. Львів : СПОЛОМ, 2007. 216 с.

11. Ніколаєва Л. М. Вокально-фортепіанний ансамбль у системі камерного музикування. *Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера* : зб. статей / упоряд. Л. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. 142 с.

12. Ніколаєва Л. М. Шляхи вдосконалення підготовки піаністів-концертмейстерів у Вищих музичних навчальних закладах. *Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі* : зб. статей : наук. вісник / ред.-упоряд. Давидов, Сумарокова. Київ, 2004. Вип. 35. С. 237.

13. Особливості роботи концертмейстера над вокальними творами : метод. рекомендації / склала Л. Ніколаєва. Київ, 2002.

14. Павлишин С. Станіслав Людкевич. Київ : Музична Україна, 1974. 53 с. (Творчі портрети українських композиторів).

15. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вступ. ст. і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. І. 496 с.

16. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Львів : СПОЛОМ, 2003. 236 с.

17. Теоретичні та практичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера : зб. статей / упоряд. Л. М. Ніколаєва. Львів : СПОЛОМ, 2010. С. 90–102.

18. Штундер З. К. Станіслав Людкевич. Життя і творчість : [монографія]. Львів : ПП БІНАР-2000, 2005. Т. І. (1879–1939). 636 с.

References

1. Basilikut, B. O. (2001). Orthoepy in singing. Lviv [in Ukrainian].

2. Bassa, O. (2010). Concertmaster activity of Galician composers and its influence on the development of chamber and vocal music in the first third of the 20th century. *Theoretical and practical aspects of the work of a pianist-concertmaster*. Collection of articles. Lviv : Spolom, 90–102 [in Ukrainian].

3. Bulka, Yu. P. (1972). Nestor Nyzhankivskyi. Bulka Yu. Kyiv : Muzychna Ukraine. (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

4. Kushka, N. M. (20200. Music. Vinnytsia : TOV “Vinnyts’ka mis’ka drukarnya” [in Ukrainian].

5. Matyukha, Ya. S. Concertmaster profession is an important component of the pianist education [in Ukrainian].

6. Molchanova, T. O. **(**2014). Galician Accompanist School [Текст]: Encyclopedic reference book. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

7. Molchanova, T. O. (2013). Small encyclopedia of the pianist-concertmaster, chamber ensemble artist [text]: Molchanova T. O. LNMA named after M. V. Lysenko. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

8. Molchanova, T. O. (2010). Integrative approach to the formation of professional qualities of an opera accompanist in higher music educational institutions, 30–34 [in Ukrainian].

9. Molchanova, T. O. (2009). The art of being “second”: Creative portraits of Honored Artist of Ukraine, Professor Yaroslava Matyukha. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

10. Molchanova, T. O. (2007). The art of the pianist-concertmaster : navch. posibnyk (the second edition, revised, supplemented). Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

11. Nikolaeva, L. M. (2004). Ways to improve the training of pianists-concertmasters in Higher music educational institutions. Current problems of teaching disciplines in higher education. Collection of articles. *Naukovyy visnyk* / red.-uporiad. Davydov, Sumarokova. Kyiv, 35 [in Ukrainian].

12. Nikolaeva, L. M. (2010). Vocal-piano ensemble in the chamber music system. *Theoretical and practical aspects of work of a pianists-concertmaster*. Collection of articles / red.-uporiad. Nikolaeva L. M. Lviv : Spolom [in Ukrainian].

13. Pages of the history of Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko. (2003). Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

14. Pavlyshyn, S. (1974). Stanislav Lyudkevych [Text]. Kyiv : Mysychna Ukraina. (Creative portraits of Ukrainian composers) [in Ukrainian].

15. Peculiarities of the accompanist's work on vocal works: methodological recommendations. (2002). / Nikolaeva L. composed. Kyiv [in Ukrainian].

16. Shtunder, Z. (2005). Stanislav Lyudkevych. Life and creativity : monografia. Vol. I (1879–1939). Lviv : PP BINAR-2000 [in Ukrainian].

17. Lyudkevych, S. (1999). Research, article, reviews, speeches / ordering, editing, general article and notes Z. Shtunder. Lviv : Dyvosvit, I, il. [in Ukrainian].

18. Theoretical and practical aspects of work of a pianists-concertmaster. Collection of articles. (2010) / uporiad. Nikolaeva L. M. Lviv : SPOLOM [in Ukrainian].

NEW DIMENSIONS AND CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF CREATIVE COLLABORATION BETWEEN AN ACCOMPANIST AND A SOLO VOCALIST

Nataliia YUZYUK

Ivan Franko National University of Lviv,
Department of Musical Art,
18 Valova Str., Lviv, Ukraine, 79008
e-mail: natalia.yuzyuk@lnu.edu.ua

The article defines the main content and purpose of the creative activity of the pianist-accompanist and solo singer, outlines a number of fundamental principles that an accompanist must possess, and identifies new skills required by current practical demands for successful performing activities. The study draws on the long-term experience of leading specialists in this field, including professors of the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. The stages of the accompanist's rehearsal work in the process of collaborating with a soloist are identified through the study of works of various styles and genres, including folk songs, original romances, and classical opera arias.

Among young pianists, there is a relatively small group of enthusiasts who consciously seek to master the highly interesting yet challenging profession of an accompanist, which at first glance may appear to be a merely "secondary" form of musical activity.

A singer-performer needs a reliable partner: a talented accompanist who has a high level of instrumental proficiency, is a sensitive musician and artist, and has a thorough knowledge of the vocalist's extensive repertoire. The accompanist is a worthy partner, colleague, and adviser to the soloist. Such cooperation between equal artistic partners during a performance contributes to the creation of outstanding artistic results.

Creative collaboration between a pianist and a singer requires specific additional skills and knowledge, without which it is impossible to become a professional accompanist.

The essence of the ideological, artistic, and methodological principles of accompaniment lies in the accompanist's sensitive response to the soloist's artistic interpretation, as well as in the ability to harmoniously combine personal artistic ideas with those of the soloist in order to achieve the most convincing embodiment of the composer's conception. The accompanist must thoroughly know both the accompaniment part and the soloist's part and be able to respond skilfully to changes in tempo and agogic nuances during joint performance.

The collaboration between the accompanist and the solo singer consists of the following successive stages: the pianist's preliminary individual preparation; work with the vocalist in the classroom; and joint public performance. Each of these stages is essential. The main principles of effective accompaniment include the pianist's ability to combine the soloist's artistic intentions with personal creative ideas, consciously engage in artistic co-creation, vividly embody the composer's conception of the work, and contribute to the development of the vocalist's professional skills, vocal form, and mastery of the repertoire.

It is no coincidence that the famous composer Carl Philipp Emanuel Bach once remarked: "To accompany perfectly, it is necessary [to have] a sincere musical soul, a trained head, and dedication."

Prominent singers highly value and gratefully acknowledge the work of a skilled accompanist. Skillful accompaniment of a vocal work contributes to a deeper understanding of its musical content, enhances the overall impression of the soloist's performance, and increases its impact on the audience.

Keywords: accompaniment, accompanist, concertmaster, tutor, vocal coach, creative collaboration, ideological, artistic and methodological principles, folk songs, original romances, classical opera arias.

Стаття надійшла до редколегії 17.08.2026 р.
Прийнята до друку 21.10.2026 р.
Опублікована 11.11.2026 р.

Додаток А

Список електронних покликань на вебсайти з тематики та проблематики статті:

- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://ukrainianlive.org/nyzhankivskyinestor&ved=2ahUKEwjmgp7KkfmRAxUeHBAIHWLfHHAQFnoECFkQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw1tgXmJ5lwjOX00foJNef6I;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://musical-world.com.ua/artists/drymalyk-bogdan josypovych/&ved=2ahUKEwjCop6pkfmRAxVRIBAIHdUPBmkQFnoECCcQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw3xm2TjsUpKWTl2mMBJOaa_;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article-74310&ved=2ahUKEwjY7bzajvmRAxXMgSoKHRB4JWAQFnoECCwQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw16eOvyGLEbApetAKE71KXV;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://lnma.edu.ua/kafedry/kafedrakontsertmejsterstva/&ved=2ahUKEwjIupbbkPmRAxV_KhAIHVCpHBAQFnoECCgQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw2q2HR1goHylZRyajbrimWj;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article-69113&ved=2ahUKEwjHw8Lfj_mRAxU0FxAIHSP7KZIQFnoECFYQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw3ADpcYGNCWPpFr0naQIHQJ;
- URL: https://100philharmonia.spb.ru/persons/20946/;
- URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://esu.com.ua/article67072&ved=2ahUKEwi2lrKgkPmRAxXDGRAIHT9dJHYQFnoECCUQAQ&sqi=2&usg=AOvVaw0k4S5-xJnSdIWXLDskZ0Rw.