

concept and the phenomenon which has debatable character. It requires further analysis and studying.

Musical phenomenon musicologists and psychologists studied more than a hundred years, but there is still no single definition of the concept. According to the modern psychology of music, musicality have each person, but sometimes it remains underdeveloped. Musicality denoted unity of biological and social elements, because it is directly depends on the quality of combining special abilities and personal qualities and on its orientation in the musical direction of society.

Musicality is not only the known musicology term, which use at description of execution of piece of music or degree professionalism of performer. In modern science is often compared music and poetry, music and painting. The musicality is in any kinds of art. It is quite often talked about musicality of «quiet» arts: architectures, painting, sculptures, aiming to underline their plasticity and colorfulness.

Musicality of painting is often determined as application of elements of theory and form of musical art is in painting. A specific musicality of poetry is in that a poetry was able to take from music more than other types of art. The problem of musicality of painting was studied in memoirs, letters, articles, diaries of foreign and domestic painters – E. Delacroix, G.-P. Seurat H. Matisse, to K. Korovin, S. Chuykov. However much painters in the analysis of artistic elements of different painting styles and directions compared with music, not giving musicality of deep ground.

Many experimental-theoretical studies in the direction of study of musicality select parameters for comparison, which the individual features of two groups are compared by, – musicians and dilettantes. It follows from this that the got information is examined scientific as pre-conditions of musical talent. Here is a question of consideration of the most characteristic and wide aspects of the phenomenon of musicality.

Key words: musicality, musical phenomenon, experiencing music, musical ability, musical talent, musical image, art.

Хуан Цзя

ТЕМПОРИТМИЧЕСКОЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА И ВОКАЛИСТА В ПРОЦЕССЕ ИСПОЛНЕНИЯ КАМЕРНОЙ МУЗЫКИ

Актуальность темы. Данная статья знакомит читателя с некоторыми результатами диссертационного исследования

художественно-функциональных особенностей концертмейстерского искусства. *Цель* нашей статьи состоит в выяснении особенностей темпового и ритмического взаимодействия двух музыкантов самого малочисленного камерного состава: концертмейстера и солиста. Особенности, о которых пойдет речь, присущи любому ансамблю, где партия голоса или одноголосного инструмента взаимодействует с партией фортепиано. Вместе с тем, специфика камерного вокального жанра делает интересующие нас свойства ансамблевого взаимодействия музыкантов более рельефными, ясно видными.

Поставленная в статье исследовательская *задача* выделяется и рассматривается учеными не часто. Обычно темповое и ритмическое взаимодействие музыкантов камерного ансамбля изучается в контексте более общих вопросов исполнительского искусства. О таком взаимодействии, в частности, идет речь в работах, посвященных проблематике концертмейстерского искусства (труды К. Виноградова, М. Воротного, Л. Живова, Н. Крючкова, Е. Кубанцевой, О. Лисовой, А. Люблинского, Дж. Мура, Л. Повзун, В. Подольской, О. Филатовой, Е. Шендеровича и др.). Действительно, темповое и ритмическое взаимодействие – важнейшая практическая и теоретическая проблема концертмейстерского искусства.

Для того чтобы успешно решать данную проблему, необходимо вначале условиться о значении термина «*концертмейстерское искусство*» или – будем также говорить в синонимическом значении – «*концертмейстерство*». Разрабатывая проблематику этой области музыкального творчества, мы пришли к следующему определению: «*концертмейстерство*» – это разновидность музыкально-исполнительского искусства, специфика которого заключается в *ансамблировании*, то есть – в художественно-эффективном взаимодействии музыкантов, создающих звуковую форму произведения. С этой точки зрения «*концертмейстер*» – это музыкант-ансамблист, обладающий способностями, знаниями и умениями, которые необходимы для осуществления художественно целесообразного взаимодействия с другими музыкантами в процессе исполнения музыкальных произведений. Такой теоретический подход согласуется с распространенным в литературе терминологическим выражением «*концертмейстерское искусство*» (содержание этих понятий подробно рассмотрено в нашей статье [см.: 5]).

Очевидно, что обязательным условием успешного ансамблевого исполнения музыки является темповое и ритмическое согласований

музыкально-интонационных действий. Оба эти плана координации интонирования одинаково существенны и, в сущности, неразделимы. Ритм всегда имеет, если можно так выразиться, скоростную характеристику, то есть – темп. А темп лишь теоретически можно представить себе как некое отвлеченное свойство интонирования (например, как градацию скорости виртуальной пульсации, выраженную шкалой метронома И. Мельцеля). На практике музыкальный темп – это скорость конкретного ритма интонирования. На этом основании мы можем, наряду с отдельным использованием терминов «ритм» и «темп», при необходимости объединять их выражением *«темпоритм»*.

Для концертмейстера важно осознавать, что ритмическая структура произведения всегда реализуется при определенной скорости интонационного процесса. Бывает, что вокалист старательно придерживается ритма мелодии, и концертмейстер также строго следует предписанному ритму. Но если они избирают разные скорости движения (разные темпы), то ритмического согласия не возникает и временная форма произведения катастрофически разрушается. Поэтому концертмейстер должен отдавать себе отчет в том, что его художественно-исполнительской задачей является целостное *темпоритмическое ансамблирование*.

Разумеется, такая же исполнительская задача стоит и перед солистом. Но среди концертмейстеров наблюдается удивительное единомыслие относительно того, что не солист, тем более – вокалист, а именно концертмейстер несет на себе главный груз ответственности за качество темпоритмической согласованности музыкальных партий, за качество ансамблирования (об этом, в частности, писали К. Виноградов, Дж. Мур, В. Чачава, Е. Шендерович). Поэтому мы будем далее рассматривать проблемные моменты темпоритмического ансамблирования с позиции задач концертмейстера.

«На пути» солиста и концертмейстера к художественно ценному результату встречается множество объективных трудностей, в том числе и в плане темпоритмического взаимодействия. Остановимся на нескольких подобных проблемах более подробно.

Прежде всего, рассмотрим особенности ритмического согласования в ансамбле голоса и фортепиано. Вероятно, не нужно доказывать, что ритм – важнейшее выразительное средство для всех так называемых временных видов искусства: музыки, танца, поэзии, театра, кинематографа. Многие философы, искусствоведы, художники считали ритм самым главным

выразительным средством музыки. Перефразируя слова Евангелия, Ф. Бузони говорил: «Вначале был ритм!».

В большинстве случаев музыкальный ритм подчиняется некоторому метрическому принципу (исключения из этого правила всегда связаны с особыми обстоятельствами интонирования). К основным принципам метрического упорядочения музыкальной речи относятся: а) соблюдение равнодлительности интонационных элементов (повторение тона или шумового звука, разделенное равными промежутками времени), б) повторение одного ритмического или мелодического оборота, в) соблюдение периодичности акцента (принцип такового метра), г) принцип соизмеримости всех длительностей музыкальной ткани с помощью релятивных метрических единиц – мензур (лонга, бревис, целая, половина, четверть, восьмая и т. д.) [см.: 7; с. 78–84].

В школьных учебниках по элементарной теории музыки ритм представляют очень узко (это диктуется педагогической целесообразностью), а именно как чередование долгих и коротких звуков. Для анализа нашей проблемы такое понимание недостаточно. Мы ориентируемся на максимально широкое понимание термина «ритм», близкое мысли Б. Яворского о том, что ритм – это вся временная структура музыкального интонирования, все временные отношения между элементами звукового процесса.

В звуковой структуре музыкального произведения правомерно будет выделить следующие уровни ритмической организации:

- а) тоновый ритм, образуемый последовательностью тонов мелодии или созвучий, аккордов;
- б) синтаксический ритм, образуемый музыкально-синтаксическими единицами (синтагмами) – мотивами и фразами;
- в) композиционный ритм, образуемый архитектурными элементами (предложениями, периодами, партиями, частями композиции).

Какой из этих ритмических планов важнейший? С точки зрения восприятия художественной формы произведения, они одинаково важны: качество детали оказывает, порой, решающее воздействие на впечатление от всего произведения, равно как и образ целого влияет (позитивно или негативно) на восприятие детали. И все-таки, в практике музыкального исполнительства нередко случается, что неудачно исполненный фрагмент произведения «компенсируется» целостным позитивным впечатлением от целостности формы. Следовательно, если мы будем исходить из исполнительской «сверхзадачи» создания музыкально-звуковыми

средствами целостного художественного образа, то должны признать приоритетность ритмов высшего порядка.

На практике же данный приоритет не всегда проявляется в действиях концертмейстера и солиста. Исполнители часто стремятся достичь полного совпадения ритмических структур на уровне временных взаимоотношений между элементарными единицами музыкальной речи (по аналогии с вербальной речью их можно назвать музыкальными аллофонами). Музыканты тратят много времени и сил на отработку звуковой синхронности партий, оставляя почти без внимания темпоритмическое согласование фразового и композиционного ритмов. Такая фокусировка внимания может нанести ущерб общему художественному впечатлению о произведении. Заботу о фразовом и, в особенности, композиционном ритме должен взять на себя концертмейстер. Совершенно верно отмечает в своей диссертации О. Филатова: «Со стороны инструментального звучания приоритетное значение получают темпо-ритмические условия – общая логика музыкально-временного процесса, установление внешних и внутренних границ формы произведения, отсюда – ответственность за «чувство формы», за соблюдение принципов построения музыкальной композиции» [4; с. 8].

Признание приоритетности ритмов высшего порядка отнюдь не означает пренебрежения к точному воплощению ритмического рисунка на уровне мотивного ритма. Особенно в тех случаях, когда мотивы – наименьшие элементы музыкально-речевой структуры – имеют контекстуально-тематическое значение в форме или устойчивую интертекстовую семантику (то есть, имеют музыкально-лексическое значение).

Именно о таких случаях много размышляют теоретики и практики концертмейстерства. Можно сказать, что для искусства концертмейстера специальную задачу составляет соблюдение точных метрических отношений в границах стабильных ритмических фигур, имеющих характер лексических единиц музыкальной речи (адаптируя термин Б. Асафьева, их можно назвать *ритмическими интонемами*).

Замечено, что темпоритмические расхождение мотивов в партиях солиста и концертмейстера могут возникнуть в условиях, когда ритм не представляет собой какой-либо сложной структуры. Одна из причин возможного рассогласования – неточное воспроизведение метрических (по сути – мензуральных) отношений между соседними тонами мотива.

Так, например, К. Виноградов отмечает следующее: «Есть скрытые, на первый взгляд почти незаметные метрические погрешности,

непроизвольно допускаемые даже профессионально «добросовестными» певцами. Это не только в общеизвестной «коварной метрической фигуре «восьмая с точкой – шестнадцатая – восьмая», трудно дающейся не только певцам, или «восьмая с точкой – шестнадцатая», в которой певцы часто не любят «допевать точку». У Мусоргского в «Борисе Годунове» <...>, у Бородина в «Князе Игоре» <...> часто встречается метрическая фигура «восьмая с точкой – шестнадцатая – две восьмые». При небрежном исполнении в ней «смазывается» либо шестнадцатая, превращаясь в подобие восьмой, либо ускоряются обе следующие восьмые. Эти «мелкие» нарушения, идущие, может быть, от желания певца сделать свою речь «естественнее», «натуральнее», сказываются на общем строе ансамбля, отдают порой дилетантизмом – речевая декламация здесь нарушает музыкальную дисциплину метра» [1; с. 174].

Мы полностью согласны с мыслью К. Виноградова, как по существу, так и по форме выражения. Действительно, метр – это дисциплина ритма, и нарушения этой дисциплины вызывают, как правило, негативную реакцию слушателя с развитым музыкальным вкусом и способностью к представлениям. Но разрушительный эффект метрической небрежности не исчерпывается чисто слуховым «недовольством» восприятия, а именно – той вязкой, мутной звучностью, которая возникает при несинхронном воспроизведении упомянутых выше ритмических форм. Обратим внимание на то, что ритмические обороты с «пунктиром» имеют свою устойчивую выразительность, связанную с психологическим эффектом задержки (ретардации) и последующего ускорения движения. Многочисленные жанрово-стилевые коннотации этих пунктирных интоном очерчивают сферу образов активности, напористости, упругости, импульсивности движения. В тех случаях, когда допускается неточное воспроизведение метрических достоинств тонов в таких ритмоформулах, помимо акустической «грязи» возникает также эффект разрушения адекватного художественно-образного смысла данного элемента интонационного процесса.

Следует добавить к сказанному, что К. Виноградов и другие авторы не исключают отклонений от строго выверенных мензуральных отношений в принципе: «Разумеется, превращать исполнение в школярское следование «ноте» – значит выхолащивать художественность. Какие-то отклонения агогического характера непременно будут, но при обязательном понимании авторского текста, соблюдении меры и органического течения музыкальной мысли» [1; с. 174].

Теперь обратим внимание на другую сторону темпоритмического согласования ансамблирующих партий. Для музыкантов, исполняющих сольные партии, чрезвычайно важно чувствовать пульсационную метрическую опору в партии фортепиано. Это, казалось бы, выдвигает перед концертмейстером задачу рельефного озвучивания сильных долей такта. Исполнитель-солист, особенно певец, нуждается в прочной темпоритмической поддержке. Он чувствует себя уверенно и свободно, если концертмейстер предлагает сразу верный и удобный темп, ясно выявляет все изменения темпа, когда хорошо слышна пульсация, определяющая собой метрический порядок. Без этих качеств возможны досадные сбои в структуре временной организации произведения, разрушение эстетического и художественно-образного впечатления от музыки.

Вместе с тем, опыт выдающихся концертмейстеров, педагогов, теоретиков говорит о том, что слишком «старательное», прямое, явное подкрепление темпоритмической партии солирующего голоса или инструмента может погубить живой ритм произведения, привести к ненужному, не предусмотренному композитором эффекту механистичности временного развертывания формы. Замечено, что не так уже редко, желая всячески помочь солисту, концертмейстер «загоняет» сольную партию в слишком жесткие рамки равномерной пульсации.

Интересно, что этот недостаток замечают и в тех случаях, когда концертмейстер аккомпанирует танцорам. Сошлемся на мнение Е. Ивановой: «Так, воспринимая в танцевальной музыке исключительно темпоритм, концертмейстер своим исполнением превращает замечательные образцы балетной музыки в примитивный отсчет метра. Учитывая всю сложность условий взаимодействия музыкального и хореографического, музыканту, прежде всего, важно оставаться самим собой» [2]. Мы полностью согласны с автором по поводу недопустимости порчи образцов балетной музыки. Однако проблема состоит отнюдь не в том, что концертмейстер «отсчитывает метр» (это выражение, кстати говоря, теоретически неточно: музыкальный метр – это буквально «мера», то есть метр – не то, что можно и нужно отсчитывать, а то – чем можно «отсчитывать» музыкальное время). Проблема заключается в том, что неопытные концертмейстеры используют динамические средства выразительности (усиление громкости, утяжеление звука) для того, чтобы обнаружить метрическую структуру ритма для себя и для солиста. Именно это озвучивание мерки вызывает справедливый упрек Е. Ивановой и других авторов.

Мастера концертмейстерского искусства умело освобождают солиста от «диктата» сильной доли такта и оставляют ему достаточный простор ритмического поведения, при котором возможны едва заметные опоздания или предвосхищения солистом пульсационных тонов фортепианной партии. Иногда такие отклонения от метрической сетки становятся заметными и уподобляются приему «свингования» в джазе. Если это не противоречит стилевым принципам произведения, то такое ритмическое озвучивание текста произведения допустимо и художественно оправдано. Во всяком случае, оно может быть намного меньшим злом, чем механистически точное выявление метрической «платформы» интонационного ритма.

Теперь рассмотрим сугубо темповую координацию звучания фортепианной и сольной партий. Эта сторона ансамблирования также составляют специфическую проблему. При некоторых интонационных условиях (удобства или неудобства мелодической линии, регистре, динамике) солисты естественно ускоряют или замедляют темп исполнения. Концертмейстер должен знать об этих условиях и реагировать на темповые колебания партии солиста: синхронно менять темп или (если ускорения и замедления художественно нецелесообразны) или же «продиктовать» свою волю солисту звучанием инструмента. Случаи, когда концертмейстер этого сделать не может, весьма редкостны (к исключениям относится, к примеру, романс Р. Шумана «Die Stille» из цикла «Der Liederkranz»).

Специфическую и весьма сложную проблему темпоритмического ансамблирования составляет совместная работа над музыкальным произведением двух исполнителей, обладающих различным внутренним чувством протекания временных процессов, разной индивидуальной мерой времени. По терминологии Б. Цуканова, на труды которого мы опираемся в своем исследовании, речь идет о разных «тау-типах» [см.: 6]. Как доказано экспериментально, каждый индивид обладает собственной единицей отсчета времени. Вместе с тем, существуют устойчивые типы «замедленного», «ускоренного» и «адекватного» субъективного течения времени, которые коррелируют с классическими типами темперамента. Мы полагаем, что в любом случае высокопрофессиональный концертмейстер должен быть знаком с этой проблемой не только практически, но и теоретически. Понимание собственных индивидуально-типологических особенностей действия «биологических часов» может дать концертмейстеру осознания для внесения полезных корректировок в

процесс разучивания и исполнения произведений с конкретным солистом-интерпретатором.

Следующий круг проблем темпоритмического ансамблирования связан с особенностями солирующего голоса. Голос певца – особенный и музыкальный инструмент. Его функционирование подчиняется не только физическим (акустическим), но также физиологическим и психологическим закономерностям. Концертмейстер должен знать эти закономерности и учитывать их практически.

Во-первых, ему нужно понимать природу и технику вокального дыхания. В этом отношении исполнение ансамблевой партии вместе с вокалистом подобно работе в ансамбле с исполнителем на духовом инструменте. В последнем случае дыхание также имеет огромное значение. Вместе с тем, для вокалиста дыхание представляет собой более трудный процесс в физическом и психологическом плане, поскольку от дыхания зависит не только сама возможность вокализации, но также тембр, динамика, артикуляция, в целом – выразительность певческой фразы. И, конечно же, дыхание вокалиста оказывает непосредственное воздействие на темпоритм интонирования. Поэтому пианист-концертмейстер должен точно знать: где (в музыкальном тексте) солист берет дыхание; насколько продолжительной должна быть доля времени, необходимая певцу для взятия дыхания; какова предельная продолжительность певческой фразы, исполняемой на одном дыхании и т. д.

Во-вторых, концертмейстер должен знать особенности звучания голоса в различных высотных регистрах, должен понимать проблему перехода из одного регистра в другой (наличие так называемых «переходных звуков»). Эти моменты вызывают у вокалиста повышенное внимание, иногда – неосознаваемое волнение и стихийно возникающие метрические изменения на уровне тоновых отношений в мотивах в зоне регистровых переходов. Аналогичные задачи выдвигают особые приемы вокализации. Такие, например, как трель. Они требуют особого темпоритмического «режима» исполнения, где условно можно выделить фазы подготовки приема, его стабилизации и перехода к другому типу звуковедения.

Связь темпоритмических действий концертмейстера с дыханием и регистрово-тембровыми особенностями вокальной партии проиллюстрируем тонким замечанием Дж. Мура по поводу фрагмента (18-19 такты) знаменитой «Серенады» Ф. Шуберта: «Последний слог слова *rauschen* иногда смазывается – или в результате судорожного взятия

дыхания, или вследствие стремления поскорее перейти к мелизмам в такте 19. Дыхание, взятое по необходимости, может стать здесь неуклюжей «зазубриной», нарушающей плавность линии. Чтобы избежать этого (тут может помочь внимательный пианист), надо чуть-чуть замедлить темп и взять дыхание абсолютно спокойно» [3; с. 378].

Еще один специфический момент ансамблирования с певцом обусловлен тем, что темпоритм вокальной партии в достаточно заметной степени зависит от качества словесного текста, от его фонетических особенностей: открытости или закрытости, протяженности или краткости гласных звуков, глухости или звонкости, способа образования согласных звуков и т. д. Эти обстоятельства также следует учитывать концертмейстеру. В идеале концертмейстер должен быть знаком с основами фонетических систем итальянского, французского, английского и немецкого языков (произведения с текстами на этих европейских языках составляют «львиную долю» всего мирового репертуара камерной вокальной музыки). Не менее важно, чтобы ансамблевое звучание, которым управляет концертмейстер, учитывало не только фонетику слов, но и основные интонационные фреймы, а также логические акценты текста. Опытные концертмейстеры умеют подчеркнуть кульминационные зоны и фазы окончания певческих фраз, используя соответствующий комплекс исполнительских средств: динамику, артикуляцию и, разумеется, темпоритм.

Последнее утверждение открывает перед нами новый круг проблем ансамблевого взаимодействия концертмейстера и вокалиста, связанный с моментальным и кумулятивным эффектом сочетания музыкально-исполнительских средств управления темпоритмом, громкостью, артикуляцией и тембром звучания.

1. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца / К.О. Виноградов // Музыкальное исполнительство и современность / [Сост. М.А. Смирнов]. – М. : Музыка, 1988. – Вып. 1. – С. 156–178.
2. Иванова Е. В. Исполнительские аспекты деятельности концертмейстера в хореографическом образовательном процессе / Е. В. Иванова // Педагогика искусства. Электронный научный журнал учреждения Российской Академии образования. – № 2. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-education.ru/AE-magazine/>
3. Мур. Дж. Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке / Дж. Мур / [Перевод с англ. Предисловие В.И. Чачавы]. – М. : «Радуга», 1987. – 432 с.

4. Філатова О. А. *Жанровий генезис виконавського діалогу в музиці (на матеріалі камерно-вокальної творчості) / Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / О.О. Філатова; Одес. держ. муз. акад. ім. А.В.Нежданової. – О., 2005. – 15 с.*
5. Хуан Цзя. *Терминологический аспект исследования концертмейстерского искусства / Цзя Хуан // Наука 21 века: вопросы, гипотезы, ответы. – 2014. – № 4. – С. 27–35.*
6. Цуканов Б. И. *Время в психике человека: [Монография] / Б.И. Цуканов. – Одесса : Астропринт, 2000. – 220 с.*
7. Шип С. *Музична форма від звуку до стилю / С. Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.*

Хуан Цзя. Темпоритмічна взаємодія концертмейстера і вокаліста в музиці камерного жанру. В статті обговорюються проблеми темпоритмічного ансамблювання виконавців камерної вокальної музики з позиції дій концертмейстера. Стверджується художньо-семантичний пріоритет темпоритміки синтаксичного та композиційного рівнів над ритмом окремих тонів музичного мовлення. Аналізується проблема відхилення від метричних значень тонів в музично-лексичних зворотах, проблема звуковиявлення метричної пульсації в партії концертмейстера. Визначаються труднощі темпоритмічного ансамблювання, зумовлені розбіжностями індивідуального відчуття течії часу, особливостями вокального дихання, регістрових змін, фонетичної структури вербального тексту.

Ключові слова: концертмейстер, ансамбль, камерна музика, темп, ритм, метр.

Хуан Цзя. Темпоритмическое взаимодействие концертмейстера и вокалиста в процессе исполнения камерной музыки. В статье обсуждаются проблемы темпоритмического ансамблирования исполнителей камерной вокальной музыки с позиции действий концертмейстера. Утверждается художественно-семантический приоритет темпоритмики синтаксического и композиционного уровней над ритмом отдельных тонов музыкальной речи. Анализируется проблема отклонения от метрических значений тонов в музыкально-лексических оборотах, проблема звуковоявления метрической пульсации в партии концертмейстера. Определяются трудности темпоритмического ансамблирования, обусловленные различиями индивидуального ощущения течения времени, особенностями вокального дыхания, регистровых изменений, фонетической структуры вербального текста.

Ключевые слова: концертмейстер, ансамбль, камерная музыка, темп, ритм, метр.

Huang Jia. The temporythmic coordination between the chamber music accompanist and vocalist. This paper is devoted to the problem of the chamber music accompanist and vocalist coordination in tempo and rhythm. Tempo and rhythm differ as theoretic concepts, though in practice the time of intonation process is adequately characterized by temporythm, subordinate to the definite metre. The levels of tempo and rhythmic ensembling are defined: the separate tone level (musical allophones), the phrasal units level (the musical speech syntagma), the composition rhythm level (the highest order rhythm). The priority of the compositional structures over the phrases (as well as other syntagmas) and separate tones, interval structures is stated. It is mentioned that the performers often falsely try to achieve the complete concurrency of the rhythmic structures on the separate tones level. This tendency can spoil more important points of rhythmic ensembling - phrasal one and the compositional harmonization of the parts. The danger can be seen in the tendency of real sound detection, especially in accent emphasizing of metric pulsation (it concerns the accompanist's part in greater extent). A lot of practicing accompanists speak directly about their undesirability of systematic emphasizing of the sounds falling on the strong time of the beat. It is mentioned that the point of acceptability of joint or independent deviation of one part from the common intonation process speed must always be discussed with the account of the technical and semantic peculiarities of the specific musical form. The main difficulties of the ensembling caused by different polyrythmic types in the musical tissue (isometric, polymetric and polymenzure polymetrics) are stated. The performers' psychological compatibility in respect to their individual feeling of the flow of musical time is discussed. The problem of deviation from the metrical values of tones in lexicall elements of music language, problem of metrical pulsation in concertmaster's party are analysed. Difficulties of temporythmic, caused by features of the vocal breathing, register changes, phonetic structure of verbal text are determined.

Key words: accompanist ensembling, chamber music, tempo, rhythm, metre, temporythmic.