

УДК 781.0:792.8.

*Слупська Наталія Вячеславівна,
провідний концертмейстер факультету
хореографічного мистецтва
Київського національного університету
культури і мистецтв
ORCID 0000-0001-5954-9063*

ПРАКТИЧНІ РЕКОМЕНДАЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У КЛАСІ ХОРЕОГРАФІЇ

Мета статті полягає в тому, щоб показати роль і розкрити основні завдання в роботі концертмейстера хореографічного факультету вищих мистецьких навчальних закладів. **Методологією дослідження** став емпіричний метод, тому що саме спираючись на особистий досвід та апробований на науково-практичних конференціях музичний матеріал є основою для написання даної статті. **Наукова новизна** статті полягає у формулювання рекомендацій для концертмейстерів хореографії, які повинні не лише виконувати функцію акомпаніатора, а і нести відповідальність на рівні з викладачем у процесі освіти молодих танцівників стосовно розуміння законів музики та набуття навиків роботи з музичним матеріалом у творчому процесі постановки танцю. **Висновки.** Для подальшого збереження та розвитку спеціальності концертмейстера з хореографії, необхідні наступні кроки, а саме: розробка методики підготовки молодих піаністів стосовно професійної діяльності у якості концертмейстера у хореографічному мистецтві, розробка навчальної програми з даної дисципліни та введення її в навчальні плани профільних музичних навчальних закладів України.

Ключові слова: хореографія, концертмейстер, освіта, живе виконання музики, музична культура.

Слупская Наталья Вячеславовна, ведущий концертмейстер факультета хореографического искусства Киевского национального университета культуры и искусств

Практические рекомендации и особенности работы концертмейстером в классе хореографии

Цель статьи заключается в том, чтобы показать роль и раскрыть основные задачи в работе концертмейстера хореографического факультета высших творческих учебных заведений. **Методологией исследования** стал эмпирический метод, так как именно опираясь на личный опыт и апробированный на научно-практических конференциях музыкальный материал, является основой для написания данной статьи. **Научная новизна данной статьи** заключается в формулировании рекомендаций для концертмейстеров хореографии, которые должны не только выполнять функцию аккомпаниатора, а и нести ответственность наравне с преподавателем в процессе образования молодых танцовщиков относительно понимания законов музыки и приобретения навыков работы с музыкальным материалом в творческом процессе постановки танца. **Выводы.** Для дальнейшего сохранения и развития специальности концертмейстера хореографии необходимы следующие шаги, а именно: разработка методики подготовки молодых пианистов относительно профессиональной деятельности в качестве концертмейстера в хореографическом искусстве, разработка учебной программы по данной дисциплине и введение ее в учебные планы профильных музыкальных учебных заведений Украины.

Ключевые слова: хореография, концертмейстер, образование, живое исполнение музыки, музыкальная культура.

Slupska Natalia, leading accompanist of the faculty of choreographic art of the Kiev National University of Culture and Arts

Practical recommendations and features of concert messenger work in the class of choreography

The purpose of the article is in showing a role and to disclose the main objectives in work of the leader of the choreographic faculty of the highest creative educational institutions. **Methodology.** The empirical method as exactly relying on personal experience and the musical material approved at scientific and practical conferences became the methodology of research, is a basis for the writing of this article. **Scientific novelty** of this article is in what the author notes, the leader of the choreography has not only to perform function of the accompanist and bear responsibility on an equal basis with the teacher in the course of education of young dancers concerning understanding of laws of music and acquisition of skills of work with musical material in creative process of statement of dance. **Conclusions.** The following steps are necessary for further preservation and development of the profession of the leader of the choreography, namely: development of a technique of training of young pianists of rather professional activity as the leader in choreographic art, development of the training program on this discipline and its introduction to curricula of profile musical educational institutions of Ukraine.

Key words: Choreography, leader, education, live execution of music, musical culture.

Актуальність теми дослідження полягає в бажанні передати особистий досвід колегам концертмейстерам у класах хореографії і через даний обмін сприяти майбутньому розвитку даної професії. У статті наголошується на гострій проблемі, що навчальний процес підготовки фахівців у галузі хореографії не можливий без участі концертмейстера. Саме спільна творчість музиканта і танцівників, злиття живого виконання музики та танцю стає запорукою народження високого художнього мистецтва. Автор статті також наводить приклади музичних творів з репертуару піаністів, вказуючи на можливість їх адаптувати та використовувати на уроках з хореографії, закликаючи колег не боятися експериментувати з музичним матеріалом, наповнюючи екзерсис уроків художнім змістом.

Мета статті полягає в тому, щоб показати роль та особливості роботи концертмейстера хореографічного факультету.

Аналіз досліджень і публікацій. Дослідження специфіки та особливості роботи концертмейстера належать англійському піаністу Дж. Муру «Співак і акомпаніатор» [4], видатному викладачу, піаністу М. Крючкову «Мистецтво акомпанементу як предмет навчання» [3], відомому піаністу-концертмейстеру Е. Шендеровичу «У концертмейстерському класі: Роздуми викладача» [8]. Автори цих робіт зосереджують увагу читача саме на особливостях та методичних аспектах роботи концертмейстера, набуття ним навиків транспонування та читання з аркушу.

Наукові роботи, статті які безпосередньо висвітлюють особливості специфіки професійної діяльності саме концертмейстера хореографії належать видатному концертмейстеру, викладачу, завідувачу кафедри музичного мистецтва академії російського балету імені А.Я. Ваганової Галині Олександрівні Безуглій «Концертмейстер балету» [1].

Корисними рекомендаціями для усвідомлення та розуміння концертмейстером законів танцю є роботи видатного викладача Миколи Івановича Тарасов «Классический танец Школа мужского исполнительства» [6], та декана хореографічного мистецтва КНУКіМ, видатного викладача сучасності Лариси Юріївни Цветкової «Методика викладання класичного танцю» [7].

Наукові публікації присвячених роботі концертмейстера в хореографії сьогодні не достатньо, але вже існують певні напрацювання. Це статті В.В. Зоріна «Особливості організації уроку класичного танцю у вищих закладах освіти з позиції концертмейстера», О.І. Настюк «Особливості роботи концертмейстера на уроках класичного танцю», Т.О. Молчанової «Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера».

Виклад основного матеріалу. Танець народжується з музики. Одна з найважливіших сторін навчання студентів хореографічного факультету – це музичне виховання. Але так, як студенти хореографи за навчальним планом не вивчають, необхідних для роботи, комплекс музичних дисциплін, то їм обов'язково на уроках хореографії потрібен фахівець з висококваліфікованою музичною освітою. Постановка питання функцій концертмейстера, або акомпаніатора не нова. В релевантній літературі, присвяченій цій проблематиці, знаходимо підтвердження безпосередньо, або суміжно тій основній меті даної статті. Видатний викладач кафедри концертмейстерської майстерності Московської консерваторії М. Смірнов, працюючи над редакцією збірки статей «Про працю концертмейстера» своїх колег по кафедрі пише: «Нажаль сьогодні ми стикаємось з явною недооцінкою важливості ролі концертмейстера, необхідності відчуття і оцінки ансамблю як нерозривного художнього комплексу» [5, 3]. Концертмейстерська хореографічна спеціалізація являється специфічною різновидністю ансамблевого виконавства, де «сольна» партія відтворюється хореографічною мовою, а концертмейстер хореограф у даному випадку виконує роль певного «супроводу», який повинен не лише бути фоном, а виконувати складну частину спільної творчості: надихати, створювати умови відповідного характеру, відповідно вести, або і навіть часом «прикривати» певні недоліки танцівників, беручи на себе роль лідера, перебираючи на себе увагу глядачів, тощо. Відомий викладач, науковець Микола Олександрович Крючков зазначає головне правило концертмейстера акомпаніатора: «Граючи акомпанемент, бачити та ясно уявляти партію соліста, заздалегідь розуміючи індивідуальну своєрідність його трактування та вмюючи всіма виконавськими засобами сприяти найбільш яскравому його втіленню» [3, 18]. Англійський піаніст Дж. Мур висловлювався що: «Більшість видатних музикантів схильні відноситись до акомпанування зверхньо. Може тому, і саме за цього когось з них і очікували на цьому шляху гучні провали.» Мур продовжував висловлюючись відповідно концертмейстерського мистецтва писав: «Справа в тому, що концертмейстер повинен володіти увагою цілком особливого типу. ... Вона у концертмейстера багаторівнева: її необхідно розподіляти не лише між двома особистими руками, но і зосереджувати на солісті... І все це повинно сприйматися, усвідомлюватися не дробно, а як одне ціле» [4, 4]. Можна лише від себе додати до висловлювань видатного англійця, що Дж. Мур в своїх роботах досліджував особливості акомпанування вокалістам і зробив висновки про складність цієї творчої діяльності. В класах же хореографії піаніст з відтворюваною музикою і є невід'ємна частина танцю і при цьому він повинен вміти зосередити особисту увагу не лише на звуках музики, а і свідомо одночасно відчувати, переживати рухи танцю.

На превелику жаль не дуже досвідченні педагоги хореографи замінюють живий супровід концертмейстера на фонограмні записи, цим самим нівелюючи професію концертмейстера хореографа. Але ніяка найкраща музична фонограма не зможе замінити живе виконання музики.

Живе виконання музики – це музика, яка наділена тою енергетикою людини, яка її виконує. Ця енергетика унікальна і неповторна тому, що вона відчувається тільки в той момент, коли звучить музика, а головне, що вона передає внутрішні, сокровенні відчуття та переживання музиканта. В цей час жива людина дихає, думає, відчуває переживає творчий процес у ансамблі з танцівниками. У цей момент вони внутрішньо заряджають один одного. Часто на уроках хореографії викладачі використовують так звану фонову музику, яка пишеться для того, щоб служити фоном при будь якій діяльності. При цьому вона не несе за собою ніякого змісту та художності. Тарасов влучно в своїй науковій праці висловився: «Справжньому танцівнику необхідно не лише чути музику і вміти перейматися її змістом, а і любити її, розуміти, захоплюватися нею» [6, 16].

Навіть якщо музичний матеріал підібраний змістовний, він не дає можливість танцівникам розкритися на всі сто відсотків, так як в момент звучання неживого супроводу у вигляді фонограми відсутній енергетичний потік, який виходить від виконавця у той час, коли він грає. Танцівник Тарасов у свої роботи написав: «Недостатність, обмеженість музичної культури не дозволить артисту балету досягнути справжніх творчих висот» [6, 17].

Активне сприйняття музики студентами під час виконання вправ у живому супроводі музиканта концертмейстера і буде запорукою музичного розвитку студентів: збагаченню образного мислення, розвитку музичної уяви, вихованню відчуття сприйняття тонкощів живого мистецтва. Також можливість безпосереднього контакту танцівників з професійним музикантом дає можливість знайти відповіді на питання розуміння та усвідомлення музичного матеріалу. Саме на совість концертмейстера з хореографії лягає безумовний тягар відповідальності формування в них таких якостей, як естетично-моральне сприйняття навколишнього світу через призму найпрекраснішого, що створило людство - це мистецтво музики. Підтвердженням цього ми знаходимо в науковій праці видатного концертмейстера, професора М. Смірнова, який висловлюється: «Музика вимагає від студентів чути силу філософських життєвих узагальнень, вміти розкрити та показати глибокий психологізм, виражений драматизм буття». Цитуючи М. Смірнова необхідно донести його головну ідею, яку він ставить перед концертмейстером: «Розвинути у студентів образне мислення та уяву без яких майбутній артист неспроможний буде створити художній образ» [5, 4].

Євген Михайлович Шендерович висловлювався: «Від майстерності концертмейстера майже завжди залежить творчий стан соліста» [8, 37]. З цього ми можемо зробити висновки, що від професійності концертмейстера, від нотного матеріалу, яким він користується на уроках і залежить творче виховання студентів. Концертмейстер повинен привити у студентів любов до академічної музики, без розуміння якої не можливе виконання класичного танцю. Навики класичного танцю – це основа хореографічного мистецтва будь яких з його напрямків.

На факультеті хореографії в теперішній час вивчається багато різних стилів і напрямків. І це дуже добре, тому що молодим танцівникам хочеться спробувати виразити свої найпотаємніші рухи своєї душі у різних лексичних інтерпретаціях. Але навіть, маючи професійного викладача з багатою хореографічною лексикою без елементарних навиків класичного тренажу і володінні своїм тілом досягнути бажаного професійного результату дуже важко. Усі новаторства одночасно глибоко і тісно

пов'язані з традиціями на детермінуючій основі, саме класичної школи. В музичному мистецтві ці процеси абсолютно ідентичні. Музикант без класичної підготовки, або як у музикантів прийнято називати без «класичного кореня» ніколи не зможе професійно виконувати музичні твори будь якого напрямку від авангарду до джазу, тощо.

Враховуючи вище сказане, можна з впевненістю стверджувати, що саме класичний танець на факультеті хореографії є найважливішим предметом, і є основою хореографічного мистецтва, а зразки класичної музики повинні домінувати серед величезного різноманіття музичного матеріалу, що використовується під час занять. Тому, що саме найкращі зразки класичної музики спроможні не лише надихати, але і формувати особистість студента, налаштовуючи його на правильний шлях професійного росту становлення високопрофесійного митця своєї справи.

Видатний танцівник М. Тарасов у своїй праці пише: «Основа, на якій виникла «мова» класичного танцю надзвичайно життєва і природня, це сама природа людини, органік її рухів. Творча уява, емоційність, любов та прагнення до прекрасного, що використовував у своїй танцювальній творчості народ, а згодом балетний театр» [6, 7].

І саме робота концертмейстера – невід'ємна ланка, яка допомагає викладачеві привити любов у студентів до класичного танцю.

Розглянемо нижче наведену першу таблицю прикладів музичного матеріалу, який можливо використовувати для екзерсису (таб. 1)

Таблиця 1

Приклади музичних творів для екзерсису

Назва руху	Музичний матеріал
<i>Plié, demi-plié, grand-plié</i>	І.С. Бах Сициліана обробка для фортепіано Г. Гальстона Рендельсон Пісня без слів ля мінор № 2 Весняк Баркарола
<i>Battement tendu</i>	І.С. Бах Партіта до мінор № 2 Д.С. Бортнянський Соната фа мажор (перша частина головна партія)
<i>Battement tendu jeté</i>	В.А. Моцарт Соната ля мінор № 8 (перша частина, головна партія в репрізі) І.С. Бах ДТК Прелюдія та фуга сі-бемоль мажор (Прелюдія основна тема)
<i>Rond de jambe par terre</i>	Д. Скарлатті Соната фа мінор № 118 П. Сеневіль О. Тусен Романтична серенада Ю. Весняк Ноктюрн
<i>Battement fondu</i>	Ф. Шопен Блискучий вальс ля мінор опус 34 № 2. Ф. Шопен Мазурка ля мінор опус 67 № 4
<i>Battement frappé Petit Battement</i>	В.А. Моцарт Соната ре мажор № 6 (перша частина, розробка) В.А. Моцарт Соната сі-бемоль мажор № 13 (третя частина, основна тема)
<i>Rond de Jambe en L'air</i>	Ю. Весняк Актриса
<i>Adagio</i>	Ф. Шопен Ноктюрн сі-бемоль мінор опус 9. № 1
<i>Grand battement jeté</i>	В.А. Моцарт Соната фа мажор № 19 (Перша частина, головна партія) Й. Гайдн Соната фа мажор № 9 (Скерцо)

На основі таблиці 1 ви можете бачити, що під час занять з класичного танцю можна використовувати не лише інструктивний музичний матеріал, що написаний спеціально для уроку, а і найкращі зразки музичних творів з фортепіанного

репертуару. Продовжуючи розвиток даної думки, необхідно наголосити, що досвідчений концертмейстер може виходити за межі фортепіанного репертуару і використовувати як музичний матеріал під час уроку уривки з балетної, симфонічної, театральної та інструментальної музики. Музика у гармонічному з'єднанні з танцювальними рухами яка, проникла через душі танцівників та концертмейстерів народжує танцювальні виразні засоби, які підкреслюють ще більше виразно її зміст і художню цінність. В цей момент, коли концертмейстер і танцівники разом дихають рухаються у танцю, емоційно заряджаючись один від одного, обмінюючись енергетикою, і народжується живе виконання танцю з великої літери. В даному випадку концертмейстер – це крила, які допомагають танцівникам злетіти.

М.А. Крючков у своїй роботі «Мистецтво акомпанементу» нагадує: «Задачі концертмейстера у значній мірі наближаються до педагогічних» [3, 59].

А. Шендерович також наголошує: «У діяльності концертмейстера об'єднуються педагогічні, психологічні, творчі функції» [8, 10].

Випускники факультету хореографії після закінчення КНУКіМ стануть фахівцями викладачами хореографами. Одна з найважливіших умов успішної роботи педагога хореографа – це його музична обізнаність. Без вивчення студентами хореографії найелементарніших законів музики у майбутньому хореограф педагог не зможе плідно працювати з концертмейстером. Саме концертмейстер зобов'язаний закласти розуміння загальних закономірностей зв'язку хореографічної лексики та музичної мови, розширити музичний кругозір студентів та допомогти їм їх професійному становленню. Саме концертмейстер хореографії, який вже сам вивчив хореографічну лексику танцю може допомогти студентам хореографам отримати методичні знання по музичному оформленню уроку хореографії, допомогти складати уроки та навчити грамотно музично розкласти комбінації. Це допоможе студентам також отримати досвід аналітичної та постановочної роботи з музичними творами.

Розглянемо складові знань, які мають знати студенти хореографічного факультету.

- Ритм, метр, такт, акцент, темп, тривалість, музичний розмір

У хореографії є поняття ритмоформула, за якими складаються комбінації. Танцювальна ритмоформула – це ритмічний елемент танцю який визначає фігуру основного руху. Для музики поняття вище названої ритмоформули є елемент побудови ритмічного малюнку музичного матеріалу. Саме набуті знання з елементарної музичної грамоти допоможуть орієнтуватися хореографу в структурі ритмічного малюнку музики, що дозволить їм побачити ритмоформулу рухів майбутнього танцю або екзерсису.

Метр в хореографії як і в музиці – це система організації ритму, послідовність чергування сильних і слабих долей у певному відрізку за часом. У хореографії цей відрізок заповнюється танцювальними рухами, а в музиці певними ритмічними малюнками.

Міру відліку часу, за допомогою якої вимірюється довгота танцювального руху у хореографії, називають танцювальною четвертною. Танцювальна четвертна,

як правило дорівнює музичному метру, а більшість вважають помилково, що танцювальна четвертна дорівнює музичній четвертній. В цьому і полягає протиріччя та нерозуміння недосвідчених педагогів, або концертмейстерів. Необхідно розводити ці два поняття і чітко розуміти, що таке музична четвертна і що таке танцювальна четвертна. У вальсі музичний метр співпадає з хореографічною четвертною. Концертмейстер повинен вміти пояснити як правильно рахувати трьохдольний розмір на раз і, що і буде зрозумілим танцівникам. Така проблема може виникати і під час вирахування музичного матеріалу на три восьмих, шість восьмих, дванадцять восьмих і так далі. Тому студенти хореографічної кафедри повинні бути ознайомлені з складними розмірами і вміти їх рахувати та перекласти їх на відповідно хореографічні четвертні, що дозволить їм правильно і чітко вибудовувати рухи їх екзерсисів.

- Квадратна структура музичного періоду.

Квадратність музичного матеріалу є основною умовою, що і визначає танцювальність музики. У хореографії найпростіша танцювальна композиція складається з чотирьох вісімок. (Вісім хореографічних четвертних). У музичному матеріалі даного екзерсису це буде дорівнювати двом музичним періодам, які будуть складатися з чотирьох музичних речень. Концертмейстер може пояснити студентам, що при складанні танцювальної комбінації завжди потрібно шукати музику квадратної форми де метр музичного матеріалу буде дорівнювати восьми ударам. При чому кожний новий елемент складової комбінації повинен починатися з початку нового музичного речення, що відповідає завершених вісімці, або її половині.

- Характер і жанр музичного матеріалу.

Майбутні викладачі хореографії, які отримали в повному обсязі необхідні знання з музичної теорії, зможуть ясно ставити завдання перед своїм колегою концертмейстером, вимагаючи від нього музичний матеріал відповідного жанру, необхідного для тої, чи іншої комбінації, що дозволить зберегти час під час уроку і досягнути бажаного результату у досягненні поставленої мети перед студентами (таб. 2).

Таблиця 2

Приклад побудови екзерсису біля станка

Назва руху:	Музичний жанр:	Музичний розмір:	Характер руху:	Приклади музичних творів:
PLIE [пліє]	Ноктюрн, повільний вальс, баркарола, елегія.	3/4; 4/4; 6/8; 12/8	Плавний, легато	П.І. Чайковський Вальс з балету «Спляча красуня»
BATTEMENT TENDU [батман тандю]	Марш; Гавот; Полька	2/4; 4/4	Чіткий, пунктирний ритм, нон легато, Маркато	Р.М. Глієр Танець з балету «Кавказький бранець»
BATTEMENT TENDU JETÉ [батман тандю жете]	Марш; Гавот; Тарантела, Полька	2/4; 4/4; 6/8	Гострий, Пунктирний ритм, Стакато	Й. Штраус Полька сі-бемоль мажор

Продовження таблиці 2

Назва руху:	Музичний жанр:	Музичний розмір:	Характер руху:	Приклади музичних творів:
RONDE DE JAMB PAR TERRE [ронд де жамб пар тер]	Вальс; Баркарола; Гавот;	4/4; 3/4; 6/8	Плавний, Витриманий	М. Тітов Вальс
BATTEMENT FONDU [батман фондю]	Вальс, Арія; Танго; Андантино	3/4; 4/4; 6/8	Плавний, Танучий	Л. Мінкус Андантино з балету «Баядерка»
BATTEMENT FRAPPE [батман фραπε]	Марш; Тарантела; Гавот	2/4; 4/4; 6/8	Різкий; Удар; Пунктирний ритм	І.С. Бах Гавот;
ROVD DE JAMBE EN L'AIR [рон де жамб анлер]	Вальс; Мазурка; Гавот	3/4; 4/4; 2/4;	Чіткий;	Л. Мінкус Варіація Кітрі з балету «Дон-Кіхот»
PETIT BATTEMENT [пті батман]	Полька; Танець	4/4; 2/4;	Піцикато, Легкий	Л.В. Бетховен Контрданс; Л.В. Бетховен Рондо-капричіо
АДАЖІО [адажіо]	Ноктюрн, Адажіо; Арія; Баркарола; Елегія	3/4; 4/4; 6/8;	Плавно; Зв'язано	Ф. Шопен Фантазія-експромт (середня частина) ре-бемоль мажор; А. Адан Адажіо з балету «Корсар»
GRAND BATTEMENT [гранд батман]	Марш; Героїчний вальс	3/4; 4/4;	Активно; Чітко	Л. Мінкус Варіація Солора з балету «Баядерка»

Приклад таблиці 2 демонструє, що може і повинен навчити концертмейстер студентів хореографів.

Завершуючи дану публікацію, необхідно зосередити увагу на ще одній важливій проблемі, яка присвячена рекомендаціям саме концертмейстерам. Дана проблема полягає в тому, що концертмейстер сам повинен пройти великий шлях становлення як професійного концертмейстера у хореографічному мистецтві.

Ні для кого не є таємницею, що лише піаніст з високим рівнем виконавської майстерності спроможний подолати не простий шлях формування та набуття необхідних знань в хореографічній галузі. Видатний концертмейстер, викладач сучасності Є.М. Шендарович висловлюється: «Плохой пианист никогда не сможет стать хорошим аккомпаниатором» [8, 4]. Підтверджуючи особисті думки на дану тему, знаходимо висловлення в роботі видатного концертмейстера К. Віноградова: «Можно прекрасно справляться с фортепианными пьесами наивысшей виртуозности, прекрасно читать с листа и, между тем, быть беспомощным, никудышным концертмейстером» [2, 111]. Цитата К. Віноградова була написана для концертмейстерів, які працюють з інструменталістами та вокалістами. На моє переконання, спираючись на особистий досвід, хотіла б зазначити, що ця теза

стосується і концертмейстерів хореографії. Тому, насамперед, піаністу необхідно отримати основні базові навички і знання, пов'язані з хореографічною сферою: вивчення побудови і основних методичних принципів уроку саме класичного танцю. На основі рухів і структури уроку класичного танцю будуються інші напрямки уроків хореографічного мистецтва: урок народного, неокласичного, сучасного танців, тощо.

Визначені проблеми в даній публікації будуть корисними як для студентів, так і для колег концертмейстерів та викладачів. Тому, що кожна піднята проблематика потребує сьогодні наукового дослідження, визначення шляхів вирішення даних проблем, створення методики та методичних рекомендацій в педагогічній хореографії.

Наукова новизна даної статті полягає в тому, що автор наголошує: концертмейстер хореографії повинен не лише виконувати функцію акомпаніатора, а і нести відповідальність на рівні з викладачем у процесі освіти молодих танцівників стосовно розуміння законів музики та набуття навичок роботи з музичним матеріалом у творчому процесі постановки танцю.

Висновки. Для подальшого збереження та розвитку спеціальності концертмейстера з хореографії, необхідні наступні кроки, а саме: розробка методики підготовки молодих піаністів стосовно професійної діяльності у якості концертмейстера у хореографічному мистецтві, розробки навчальної програми з даної дисципліни та введення її в навчальні плани профільних музичних навчальних закладів України.

Література

1. Безугла Г.А. Анализ танцевальной и балетной музыки : Санкт-Петербург издательство Политехнического университета. 2009 г. 217 с.
2. Виноградов К. О специфике творческих взаимоотношений пианиста-концертмейстера и певца : Музыкальное исполнительство и современность. : Вып. 1. М.: Музыка, 1988.
3. Крючков Н.А. Искусство аккомпанемента как предмет обучения : учебное пособие второе издание : Издательство Санкт-Петербурга «Планета музыки», 2017 г. 111 с.
4. Мур Дж. Певец и аккомпаниатор : Издательство «Радуга», Москва 1978 г. 428 с.
5. Смирнов М.А. О работе концертмейстера : Издательство «Музыка», Москва 1996 г. 160 с.
6. Тарасов Н.И. Классический танец Школа мужского исполнительства. : Издательство «Искусство», Москва 1971 г. 494 с.
7. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю : Підручн. 2-е вид. Київ.: Альтерпрес, 2007. 324 с.
8. Шендерович Е.М. В концертмейстерском классе : Размышление педагога : Издательство «Музыка», Москва 1996 г. 224 с.

References

1. Bezugla G. A. (2009). Analysis of dance and ballet music. : St. Petersburg publishing house of Polytechnical university [in Russian].
2. Vinogradov K. (1988). About specifics of creative relationship of the pianist-leader and singer. : K. Vinogradov : Musical performance and present. Issue 1. M.: Music [in Russian].
3. Kryuchkov N. A. (2017). Accompaniment art as training subject. : Manual second edition : Publishing house of St. Petersburg "Planet of music" [in Russian].
4. Moor J. (1978). Singer and Accompanist : Publishing house «Raduga», Moscow [in Russian].
5. Smirnov M. A. (1996). About work of the leader. : Muzyka publishing house, Moscow [in Russian].
6. Tarasov N. I. (1971). Classical dance School of Male Performance. : Publishing house «Iskusstvo», Moscow [in Russian].
7. Tsvetkova L. Yu. (2007). Technique of teaching classical dance. : Textbook. 2nd look. : Kiev.: Alterpres [in Ukrainian].
8. Shenderovich E.M. (1996). In the concertmaster class: Teacher Reflection. : Muzyka Publishing House, Moscow [in Russian].