



УДК 78.071.1:[378.091.33:793.3]:378.4(477.411)КНУКиМ  
DOI: 10.31866/2616-7646.6.1.2023.283726

**РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА  
ХОРЕОГРАФІЇ  
У ЗАБЕЗПЕЧЕННІ  
ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ  
(НА ПРИКЛАДІ ВІДКРИТОГО  
ЗАНЯТТЯ З КЛАСИЧНОГО  
ТАНЦЮ У КИЇВСЬКОМУ  
НАЦІОНАЛЬНОМУ УНІВЕРСИТЕТІ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ)**

**ROLE OF CHOREOGRAPHY  
CONCERTMASTER  
IN ENSURING  
THE CREATIVE PROCESS  
(ON THE EXAMPLE  
OF AN OPEN CLASSICAL DANCE  
CLASS AT THE KYIV  
NATIONAL UNIVERSITY  
OF CULTURE AND ARTS)**

**Слупська Наталія Вячеславівна,**  
провідний концертмейстер кафедри  
хореографічного мистецтва,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
<https://orcid.org/0000-0001-5954-9063>,  
[slupskyi@gmail.com](mailto:slupskyi@gmail.com)

**Nataliia Slupska,**  
Leading Concertmaster  
at the Department of Choreographic Art,  
Kyiv National University  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
<https://orcid.org/0000-0001-5954-9063>,  
[slupskyi@gmail.com](mailto:slupskyi@gmail.com)

**Анотація**

**Мета статті** – розкрити особливості професійної діяльності концертмейстера хореографії у процесі підготовки студентів-хореографів у закладі вищої освіти (на матеріалі відкритого уроку з класичного танцю). **Методологія.** Використано методи аналізу, порівняння, узагальнення, принципи міркування на основі емпіричних даних, висвітлення результатів власної практичної діяльності. **Наукова новизна.** Вперше висвітлено особистий концертмейстерський досвід Наталії Слупської зі створення оригінальної партитури відкритого заняття з класичного танцю на кафедрі класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (4.11.2011, педагоги А. Рехвіашвілі, Т. Лазарчук, Г. Перова, Л. Вишотравка) на основі творів І. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. де Сенневіля, Ю. Весняка, В. Пухальського. **Висновки.** Слід констатувати, що професійна діяльність концертмейстерів хореографії досить повільно входить до кола

**Abstract**

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the professional activity of a choreography concertmaster in the process of training students-choreographers in a higher education establishment (on the materials of an open classical dance lesson). **Research methodology.** The methods used are analysis, comparison, generalization, principles of reasoning based on empirical data, and presentation of the results of own practical activity. **Scientific novelty.** For the first time, Nataliia Slupska's personal concertmaster experience in creating an original score for an open classical dance class at the Department of Classical Choreography of the Kyiv National University of Culture and Arts (4. 11.2011, teachers A. Rekhviashvili, T. Lazarchuk, H. Perova, L. Vyshotravka) based on the works of J. S. Bach, W. A. Mozart, F. Chopin, P. de Senneville, Y. Vesniak, V. Pukhalskyi. **Conclusions.** It should be noted that the professional activity of choreography concertmasters is quite slowly entering the circle of scientific atten-



наукової уваги дослідників. Виник розрив між наявними досягненнями концертмейстерів хореографії в Україні та їх науковим і методичним осмисленням та введенням до широкого обігу. Робота концертмейстера класу хореографії досить складна, має свою специфіку, порівняно з виконавською музичною практикою. Концертмейстер забезпечує музичне наповнення процесу формування майбутніх професіоналів у галузі танцювального мистецтва, сприяє вихованню у них художнього смаку. Робота концертмейстера недооцінюється певними педагогами-хореографами, що негативно позначається на творчій атмосфері у класі, гальмує виховний і розвивальний вплив музики та у підсумку небажано відбивається на формуванні фахових компетентностей студентів-хореографів. Ця стаття є лише першим кроком на шляху розкриття широкого кола проблемних питань, що доводиться вирішувати концертмейстеру, який пов'язав свою професійну діяльність із хореографічним мистецтвом.

**Ключові слова:**

*концертмейстер хореографії; Наталія Слупська; класичний танець; творчий процес; Київський національний університет культури і мистецтв.*

tion of researchers. There is a gap between the existing achievements of choreography concertmasters in Ukraine and their scientific and methodological comprehension and introduction to wide circulation. The work of a choreography class concertmaster is quite complex and has its specifics compared to performing music practice. The concertmaster provides musical content for the process of forming future professionals in the field of dance art and contributes to the education of their artistic taste. The work of a concertmaster is underestimated by some choreography teachers, which negatively affects the creative atmosphere in the classroom, inhibits the educational and developmental impact of music, and ultimately has an undesirable effect on the formation of professional competencies of choreography students. This article is only the first step towards revealing a wide range of problematic issues that a concertmaster who has connected his professional activity with the art of choreography has to solve.

**Keywords:**

*choreography concertmaster; Nataliia Slupska; classical dance; creative process; Kyiv National University of Culture and Arts.*

*Лучше любить і робить, аніж писать і говорить.  
Т. Г. Шевченко*

**Актуальність теми дослідження.** Осмислення роботи концертмейстера хореографії є важливим напрямом сучасних музикознавчих та хореологічних досліджень. На жаль, сьогодні майже в жодному з існуючих музикознавчих видань або антологій балетної музики немає докладних рекомендацій, які дозволили б піаністам усвідомити, чи підходить музичний твір для тієї чи іншої вправи екзерсису. Тому надання концертмейстерам теоретичних і практичних порад щодо роботи з музичним матеріалом та принципів зв'язку музики з рухами танцівників є важливим для теорії і практики хореографії.

**Аналіз останніх досліджень.** У музикознавчому дискурсі існує величезна кількість наукових публікацій, присвячених особливостям роботи концертмейстера у різних мистецьких напрямах: від музичного мистецтва до мистецтва хореографії. Дослідивши значну кількість таких праць, сформувалась думка, що попередні автори, як-от С. Кносп (Knosp, 1998), Х. Каваллі (Cavalli, 2001), І. Кравченко (2002, 2010), В. Зорін (2018) та інші, вирішували лише єдину мету – навчи-



ти початківців, недосвідчених концертмейстерів нормам професійної поведінки та відповідальному ставленню до роботи. Вони надають рекомендації на основі спостереження, дослідження тих аспектів роботи концертмейстера, що лежать на поверхні, і тому є доступними для аналізу. У публікаціях практикуючих концертмейстерів складно віднайти змістовний матеріал, який розкриває особливості їх роботи зсередини, її невидиму творчо-професійну складову, яка не помітна стороннім людям і навіть тим колегам, з якими разом доводиться працювати. Це пов'язано, на мій погляд, із тим, що концертмейстери, які досягнули певного визнання, мають повагу, є затребуваними, не поспішають ділитися досвідом, щоб не виховувати собі конкурентів. На жаль, така позиція досвідчених, знаних концертмейстерів призводить до того, що їх емпіричні досягнення розчиняються у часі із закінченням їх життєвого шляху, а новому поколінню концертмейстерів доводиться через спроби та помилки віднаходити найдрібніші таємниці специфіки професії, що робить їх у цій галузі затребуваними. Мною у попередній праці було розпочато подолання цієї проблеми (Слупська, 2017).

У пропонованій статті зроблено спробу розкрити специфіку професійної діяльності концертмейстера на основі власного досвіду роботи – у Київському національному університеті культури і мистецтв (далі – КНУКіМ) на посаді провідного концертмейстера факультету хореографічного мистецтва та у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського як акомпаніатора інструменталістів на кафедрі мідних духових та ударних інструментів. У статті проаналізовано відкритий урок із класичного танцю в рамках науково-практичної конференції, що відбулася на факультеті хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв 4 листопада 2011 року. Цей показ став знаковим у моєму професійному становленні.

**Мета статті** – розкрити особливості професійної діяльності концертмейстера хореографії в процесі підготовки студентів-хореографів у закладі вищої освіти (на матеріалі відкритого уроку з класичного танцю).

**Виклад основного матеріалу.** На що людство не може впливати, так це на те, що неможливо вповільнити або зупинити час. Постійна боротьба у самоствердженні, бажання рухатись вперед, втілення новітніх ідей, пошук шляхів розвитку – це головна мета будь-якої молоді людини, і такий шлях є вірним. Але у житті на все свій час, і настає такий період, коли тобі є що сказати і ти маєш сили і бажання поділитися досвідом. Переконана, саме такий свідомий підхід кожного концертмейстера дозволить вітчизняному мистецтву акомпанування не залишитись на узбіччі світових досягнень.

Здуваючи пил часу з пошарпаних сторінок нотного тексту, в яких простим олівцем зображені, наче дорожні знаки, усі побажання хореографів та особисті творчі пошуки, уважно вдивляючись у ці безмовні помітки в нотних текстах, в голові ніби починають оживати голоси викладачів-хореографів. Ти навіть починаєш чути їх емоційну інтонацію, бажання та спроби віднайти такі необхідні слова, завдяки яким би я як концертмейстер перейнялася та відчула, якою повинна бути музика для тієї чи іншої вправи екзерсису, якими повинні бути найдрібніші акценти, непомітна агогіка течії музичного супроводу, щоб надихнути, підтримати, підхопити, вступити у творчий діалог із викладачем та студентами, щоб забезпечити народження високохудожнього дійства в танцювальному залі.



Саме такою була початкова робота над відкритим уроком, що продемонстрований 4 листопада 2011 року на кафедрі класичної хореографії КНУКіМ. У постановці цього показу я співпрацювала з народною артисткою України, професоркою Аніко Юріївною Рехвіашвілі, заслуженими артистками України доцентками Людмилою Іванівною Вишотравкою та Ганною Олексіївною Перовою, старшою викладачкою Тетяною Євгенівною Лазарчук.

А. Рехвіашвілі запропонувала ідею провести класичний екзерсис біля станка у формі концертного виступу, який би нагадував невелику театралізовану виставу. Музичний супровід мав виконуватися безперервно від самого початку екзерсису до його завершення. Від мене як від концертмейстера вимагалось вирішити складне, але творчо дуже цікаве завдання. Наголошу, що у спільній роботі з викладачами-хореографами для цього показу мені як єдиній людині, яка з команди мала професійну музичну освіту, дозволили відійти від традиційного на той час виконання елементарного, малоцікавого, малохудожнього музичного матеріалу, який зазвичай використовували концертмейстери на заняттях хореографії. Таке поважне ставлення до мене як до музиканта надихнуло, подарувало крила, і я запропонувала викладачам-постановникам в якості музичного супроводу екзерсису високохудожні світові шедеври фортепіанної музики, які перевірені часом і вже не одне століття викликають бурю позитивних емоцій у слухачів на кращих концертних сценах світу. На моє переконання, лише така музика спроможна по-справжньому надихнути юних танцівників на піднесений стану творчості, найголовніше, завдяки тому, що студенти чутимуть, танцюватимуть під ці музичні твори, проживатимуть їх, отримають необхідне виховання та розвиток музичальності. Підтвердженням необхідності розвитку у студентів відповідних якостей, пов'язаних з умінням чути та сприймати музику, знаходимо в рекомендаціях розвивати музичальність професорки, декана хореографічного факультету КНУКіМ Лариси Юріївни Цветкової (2007).

Особисто для мене найскладнішим було вирішення питання драматургічного розвитку та цілісності побудови музичного матеріалу, який складався із протилежних за жанрами, характерами, стилями музичних уривків світових шедеврів фортепіанного мистецтва. Окрім того, що музика, на вимогу постановників, мала звучати безперервно, за своїм змістом вона повинна відповідати головній меті показу, яку визначила А. Рехвіашвілі (2011): «Головною метою показу є бажання показати етапи розвитку класичного танцю від самого початку формування класичної школи, тому ми віддаємо данину монументальним балетам балетмейстера XIX століття Маріуса Івановича Петіпа (1818–1910). Для нас це дуже важливо, тому що саме у цей період класична хореографія досягає свого апофеозу, балет розквітає, набуває грандіозної, монументальної форми. Далі ми зосереджуємо увагу глядачів показу на хореографії XX століття, а саме: віддаємо шану людині, яка була засновником сучасного неокласичного балетного мистецтва, яку ми дуже любимо, – американцю грузинського походження Джорджу Баланчину (1904–1983); доходимо до сучасної класичної хореографії британського хореографа Кеннета Макміллана (1929–1992)».

Мені потрібно було не лише віднайти такі музичні твори, які б відповідали характеру кожної вправи, а і вирішити питання, яким чином їх об'єднати, тому що такий підхід використання музичного матеріалу і побудови самого екзерсису



реалізувався на кафедрі вперше. Усі традиційні покази екзерсису відбувалися таким чином, що концертмейстер виконував музичний супровід конкретно для кожної вправи, яку демонстрували студенти, а наступна вправа починалася з наступного музичного супроводу. При безперервному виконанні тональний план музичних творів обраного музичного супроводу мав бути логічним та відповідати законам теорії музики. Обрані твори повинні були поєднуватися і перетікати один в інший, змінюючись відповідно до характеру рухів танцівників, не порушуючи логічного звучання.

Усіх студентів, які брали участь у показі, поділили на дві групи, що дозволило їм демонструвати свої навички майстерності по черзі. Цей прийом поділу студентів забезпечував молодим танцівникам можливість відпочити, підготуватися та налаштуватися на виконання кожної наступної комбінації. Крім вирішення питань технічної складової показу, поділ танцівників на групи надав можливість показати два напрями хореографічного мистецтва. Перший відповідав основам та правилам виконання класичного танцю, а другий – ознакам неокласичного танцю із більш віртуозними рухами. До першої групи увійшли студенти викладачів навчальної дисципліни «Методика виконання класичного танцю» Г. Перової та Т. Лазарчук. До другої групи увійшли студенти, яким викладала навчальну дисципліну «Віртуозні рухи класичного танцю» Л. Вишотравка.

Кожна з груп мала по черзі робити біля станка вправи, складені викладачами. Групам мали протилежні образи, характер, манеру виконання своїх комбінацій, і при цьому виникла ідея підібрати музичний матеріал, дотримуючись законів музичної форми сонатного алєгро. Відомо, що основними складниками цієї форми є експозиція, розробка та реприза. Характер музичного твору визначається експозицією, де слухач чує головну та побічну теми, які контрастують між собою та звучать у різних тональностях. Далі форма переходить у розробку, де ці теми розвиваються, перебиваючи одна одну. У репризі теми затверджуються та звучать в одній тональності, в якій звучала головна партія.

Нижче наведена схематична побудова екзерсису.

#### ЕКСПОЗИЦІЯ

№	Назва вправи	I група		II група	
1.	PLIE	І. С. Бах. Сициліана в тональності соль мінор обробка Г. Гальстона, 32 такти, розмір 6/8. Такт займає дві хореографічні четвертні	1–8 тактів, 9 такт пропустила, потім я використала з 10 по 17 такт (до першої половини 17 такту я додала другу половину 22 такту). Після репризи повторила двічі з 23 по 29, 30 такт пропустила, виконувала 31 такт	Ю. Весняк. Баркарола в тональності до мажор. Виконувала 16 тактів, розмір 12/8. Такт займає дві хореографічні четвертні	Текст не змінено



Продовження табл.

2.	BATTEMENT TENDU	І. С. Бах. Другий том ДТК, Прелюдія № 2 в тональності до мінор, розмір 4/4, 8 тактів. Такт займає чотири хореографічні четвертні	3 1 по 6 такт без змін, у 7 такті з'єднала першу половину 7 такту з другою половиною 8 такту. 8 такт склався з першою половиною 9 такту і акорду мі-бемоль мажор	П. де Сен-невіль. Les Derniers Jours d'Anastasia в тональності фа мажор, розмір 4/4. Такт складається з чотирьох четвертних	Текст не змінено, виконувала з 3 такту по 10 такт
3.	BATTEMENT TENDU JETE	І. С. Бах. Перший том ДТК, Прелюдія № 21 в тональності сі-бемоль мажор, розмір 4/4, 8 тактів. Такт дорівнює чотирьом хореографічним четвертним	Текст не змінено	В. А. Моцарт. Соната для фортепіано № 8 в тональності ля мінор, розмір 4/4. Такт складається з двох хореографічних четвертних	Використовувала 15 тактів головної партії сонати з репризи, 16 такт пропустила і виконувала 17 такт, розмір 4/4. Завершувала обраний музичний епізод мі мажорним акордом

## РОЗРОБКА

№	Назва вправи	І група		ІІ група	
4.	RONDE DE JAMBE PAR TERRE	Ю. Весняк. Ноктюрн у тональності фа мінор, розмір 4/4, 32 такти. Такт займає дві хореографічні четвертні. Текст не змінено. Після вступу І група студентів виконувала вправу під музичний супровід перших 16 тактів обраного музичного твору, під музику наступних 16 тактів обидві групи студентів виконували вправу спільно			
5.	BATTEMENT FONDU	Ф. Мендельсон. Пісня без слів № 21, в тональності соль мінор із першого	Виконувався з 9 по 21 такт включно, з 22 такт по 29 такт не викону-		



Продовження табл.

		зошита, опус 19, розмір 6/8, використовували 16 тактів музичного твору. Такт дорівнює двом хореографічним четвертним	вався, продовжено виконання з 30 по 32 такт		
6.	ROND DE JAMBLE EN L' AIR			I. С. Бах. Органна прелюдія і fuga в тональності соль мінор, розмір 4/4, використовувала 4 такти. Такт займає чотири хореографічні четвертні	Виконувала кульмінаційну частину органної прелюдії, яка починається в тональності ре мажор. У кінці довелось побудувати модуляцію для переходу у наступну вправу
7.	BATTEMENT FRAPPE, PETIT BATTEMENT	В. А. Моцарт. Соната для фортепіано № 6 в тональності ре мажор, розмір 4/4. Виконувала розробку сонати в цілому без змін. Такт обраного музичного матеріалу дорівнює двом хореографічним четвертним			

**РЕПРИЗА**

№	Назва вправи:	I група	II група	
8.	ADAGIO	Перша група у репризі виконувала балетні пози, що характерно для класичних балетів у виконанні кордебалету	В. В. Пухальський. Романс, опус 2, в тональності сі мінор. Розмір романсу 3/4. Такт обраного музичного матеріалу дорівнює одній хореографічній четвертній	Твір виконувався в цілому у вигляді розгорнутого Adagio, в якому танцівники виходили на середину залу та поверталися до станка
9.	GRAND BATTEMENT	Ф. Шопен. Етюд № 23, опус 25 № 11, в тональності ля мінор. Розмір 4/4. Музичний такт обраного музичного матеріалу вміщує дві хореографічні четвертні. Виконується 16 тактів. На перших чотирьох тактах перша група з бокових станків під'єдналася до другої групи на середині залу		



Розглянемо **експозицію** екзерсису біля станка, до якої увійшло три вправи. Головної партії у музичній формі сонатного алегро умовно відповідала перша група танцівників, а побічна партія, відповідно, другій групі. Дві групи виконували ці три вправи по черзі, але по-різному. Це була демонстрація двох різних напрямів: традиційної класичної та неокласичної школи, в якій можливе більш вільне відхилення від канонів виконання класики. А тому темпоритм набуває більшої швидкості, рухи стають віртуознішими.

Перша група виконувала *plie* під музику німецького композитора XVIII століття І. С. Баха «Сициліана», а друга – під музику сучасного українського композитора Ю. Весняка «Баркарола». Два твори цих композиторів відповідали плавному руху *plie*. Але музика Баха несе глибокий, духовний, філософський зміст. Це зумовлено тим, що сам композитор працював при церкві і багато творів писав на біблійні теми. В цьому творі, написаному у соль-мінорній тональності, також відчувається стриманість, глибокий біль, який герой тримає у собі. У «Баркарولی», написаній Ю. Весняком у до-мажорній тональності, можна відчути юнацький образ, в якому міститься безтурботна легкість, сентиментальність.

Для *battement tendu* утіленням протиставлення двох образів стали Прелюдія І. С. Баха у до-мінорній тональності і п'єса сучасного французького композитора П. де Сенневіля у фа-мажорній тональності. Це відтворило образи попередньої комбінації.

У *battement tendu jete* уривок із Прелюдії І. С. Баха та уривок із Сонати В. А. Моцарта звучать в одному метро-ритмі 4/4 на стакато, що повністю відповідає характеру виконання *battement tendu jete*. Незважаючи на швидкий темп виконання Прелюдії І. С. Баха і тональність сі-бемоль мажор, образ першої групи залишається внутрішньо стриманим. А до легкого, сентиментального образу другої групи додається образ свободи, невичерпної енергії завдяки пульсації і характеру виконання Сонати В. А. Моцарта.

У **розробці** дві партії (дві групи танцівників), яким надані протилежні образи, починають між собою взаємодіяти, конфліктувати. Кожна з партій намагається довести одна одній, ніби вона найважливіша та найголовніша. До розробки увійшли *rond de jambe par terre, battement fondu, rond de jambe en l'air, battement frappe, petit battement*. У цій частині екзерсису динамічність виконання зростає.

*Rond de jambe par terre* студенти виконували під музику Ю. Весняка «Ноктюрен». Характер музики відповідає характеру виконання вправи завдяки акомпанементу у лівій руці (розгорнутим тризвукам), які і нагадують рух вправи – коло ногою по підлозі.

### Патетично

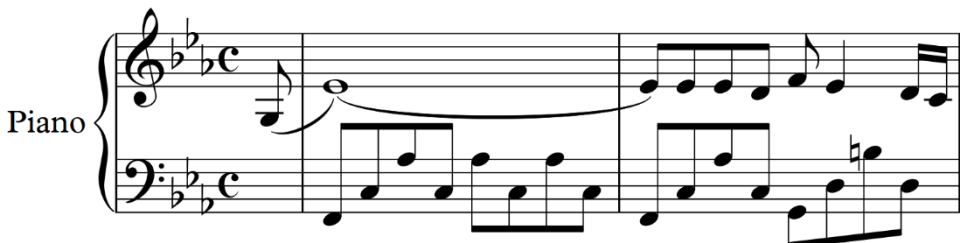


Рис. 1. Музичний уривок – Ю. Весняк «Ноктюрен»





Твір можна образно розділити на три частини. У першій частині відчувається внутрішня стриманість та спокій, що повністю відповідало образу другої групи, а друга частина поступово динамічно розгорталася завдяки шістнадцятим, які з'являлися у правій руці, що надавало образу більшої емоційності та енергії. Тому у другій частині під'єднувалася виконувати вправу друга група танцівників.

Після цього, за мою рекомендацією, з якою погодилась балетмейстер А. Рехві-ашвілі, групи студентів змінили образи на протилежні. І тепер перша група переключилася на образ легкого романтизму, а друга група почала у своїх рухах відображати образ стриманого аскетизму, тим самим створюючи внутрішню напругу розвитку екзерсису. Для вирішення цього переходу між художніми образами двох груп студентів використано музичний твір найяскравішого композитора епохи романтизму Ф. Мендельсона, чим затверджено образ стану аскетизму, продовжуючи використовувати музичний твір І. С. Баха, написаний цим автором для органа, – Органна прелюдія та fuga соль мінор в обробці для фортепіано Бузоні.

Рух «Пісні без слів» Ф. Мендельсона повністю відповідає рухам вправи *battement fondu* (танучий рух). Це відтворено завдяки ритмічному малюнку у лівій руці.



Рис. 2. Музичний уривок – Ф. Мендельсон «Пісня без слів»

Рух займає один музичний такт. Присідання відбувається на першу частину такту, що підкреслюється басовою нотою соль основного тону у лівій руці. А піднімання припадає на другу частину такту, в якій бас не повторюється, а завершується на домінантовій восьмій, що створює відчуття видиху та вдиху.

*Rond de jambe en l'air*. У розробці сонатної форми, як правило, відчуваються тональна напруженість та нестабільність, саме тому використано цей уривок Органної прелюдії І. С. Баха. Музичний матеріал до вправи починається в тональності ре мажор, що є домінантою до музичного матеріалу попередньої вправи, яка виконувалась у тональності соль мінор. Басова тема неухильно крокує вниз по щаблях, причому на кожен рух тональність змінюється: ре мажор – соль мінор – соль мажор – до мінор – до мажор – фа мінор – фа мажор. Найбільша напруга досягається у зменшених септакордах, яка приводить до найбільшої кульмінації розробки *Battement frappe*. Причому у правій руці звучать рівномірні переливи шістнадцятих, які відповідають характеру виконання вправи *Rond de jambe en l'air*.

*Battement frappe, petit battement*. Кульмінацією уроку стала розробка музичного матеріалу із Сонати ре мажор В. А. Моцарта. Ми з педагогами та студентами досягли цього стану за рахунок відображення внутрішнього конфлікту між двома групами, який передавали студенти у своїх рухах танцювальної вправи *Battement frappe, petit battement*, що вимагало від концертмейстера підібрати музичний супровід, достатньо тривалий за часом. Розробка Сонати ре мажор вибрана



не випадково. Саме в розробці цього музичного твору добре чути, як композитор поєднує внутрішній конфлікт між двома інтонаційними побудовами музичного матеріалу розробки, досягаючи діалогу між ними, створюючи внутрішню напругу, намагаючись довести одна одній, що саме її музичний тематизм є головнішим.

The image shows a musical score for Piano, marked 'Allegro'. The score is in G major and 3/4 time. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff contains a simpler, more rhythmic accompaniment. Brackets and labels identify different sections: 'Перша група' (First group) is indicated under the first and last parts of the piece; 'Друга група' (Second group) is indicated under the middle section. The tempo 'Allegro' is written above the first staff.

Рис. 3. Музичний уривок – В. А. Моцарт Соната № 6 ре мажор

Відповідно рухи студентів, запропоновані хореографами, відповідали змісту музичного матеріалу запропонованого мною, і групи танцівників у цій вправі ніби заважали одна одній, створюючи стан змагання, в результаті чого друга група танцівників, витіснивши першу, залишилася виконувати Велике Адажіо на середині залу, а перша група відійшла від центрального станка на бокові. Навіть розв'язку кульмінації і переміщення танцівників з середини залу до бокових станків супроводжував музичний епізод хроматичних пасажів, що і завершував кульмінацію розробки в Сонаті Моцарта.

У *репризі* сонатної форми дві партії ніби примирюються і звучать у одній тональності. Репризою екзерсису стали *adagio* та *grand battement*.

*Adagio* виконувалось під музику українського композитора В. В. Пухальського «Романс» у тональності сі мінор, що є паралельною тональністю попередньої вправи, яка виконувалася у ре мажорі. Друга група студентів виступала у ролі солістів і виконувала вправу, відходячи на середину залу та повертаючись до станка. А перша група студентів уособлювала функцію кордебалету у театральній виставі, виконуючи класичні пози біля бокових станків, але з розгорнутими обличчями до танцівників другої групи і глядачів.

Музичний образ цього твору відповідає характеру двох партій. У ньому відчувається і стриманий біль душі, і втілення надії на краще у розгорнутій фортепіанній фактурі, що надавало образу невичерпної енергії та внутрішньої сили.

*Grand battement*. Для фінальної комбінації необхідно було знайти музичний матеріал, щоб він виконав функцію завершального акорду показу. Таким твором став етюд Ф. Шопена №References23. Ліва рука у музичному матеріалі етюда нагадує характер стриманості і певного аскетизму, що якнайкраще відповідало образу першої групи танцівників, а права рука виконувала нестримний вихор віртуозних пасажів, що також якнайкраще підкреслило характер образу другої групи. Під вступ до етюда, в якому звучала основна тема на піано, дві групи танцівників об'єдналися і вишикувалися на середині залу, а потім виконали вправу разом. Щоб зрозуміти, як під такий віртуозний і складний у виконанні твір можна виконувати рух *grand battement*, треба спиратися на метро-ритм лівої руки, яка звучить як



марш, і, відповідно, звернути на це увагу постановників, щоб виконання правої руки їм не заважало у складанні комбінації.

Фінал показу за змістом демонструє головну мету постановки: після кульмінаційної напруги, внутрішнього конфлікту дві групи об'єднуються в центрі танцювального залу і виконують однакові танцювальні рухи спільно, стверджуючи, що мудрість єднання завжди перемагає непорозуміння і суперечки. Відповідно і характер музичного твору, і його зміст повинні відповідати меті фіналу. Саме цей етюд видатного польського композитора Ф. Шопена підійшов якнайкраще.

Вимоги до музичного супроводу занять хореографічного мистецтва є більш складними, ніж вважають більшість пересічних людей, а також і хореографів. Концертмейстерська діяльність вимагає наявності багатьох навичок гри на фортепіано, виконання складного репертуару, швидкої роботи в межах відведеного часу, інтерпретування, а також чіткого розуміння якості та динаміки класичного танцю. Багато піаністів могли б забезпечити адекватний супровід на заняттях у відповідних хореографічних навчальних закладах, використовуючи існуючий музичний матеріал. Однак для того, щоб супроводжувати заняття класичного танцю, піаністу потрібно бути набагато більш залученим і мати більше різноманітних навичок акомпанементу та хореографічних знань. Хороший концертмейстер класу класичного танцю повинен своїм музичним виконанням привнести мистецьке хвилювання та натхнення танцівникам – не просто підтримувати ритм, а радше викликати у танцюристів бажання танцювати.

**Наукова новизна.** Вперше висвітлено особистий концертмейстерський досвід Наталії Слупської зі створення оригінальної партитури відкритого заняття з класичного танцю на кафедрі класичної хореографії Київського національного університету культури і мистецтв (4.11.2011, педагоги А. Рехвіашвілі, Т. Лазарчук, Г. Перова, Л. Вишотравка) на основі творів І. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. де Сенневіля, Ю. Весняка, В. Пухальського.

**Висновки.** Слід констатувати, що професійна діяльність концертмейстерів хореографії досить повільно входить до кола наукової уваги дослідників. Виник розрив між наявними досягненнями концертмейстерів хореографії в Україні та їх науковим і методичним осмисленням та введенням до широкого обігу.

Робота концертмейстера класу хореографії досить складна, має свою специфіку, порівняно з виконавською музичною практикою. Концертмейстер забезпечує музичне наповнення процесу формування майбутніх професіоналів у галузі танцювального мистецтва, сприяє вихованню у них художнього смаку. Робота концертмейстера недооцінюється певними педагогами-хореографами, що негативно позначається на творчій атмосфері у класі, гальмує виховний і розвивальний вплив музики та у підсумку небажано відбивається на формуванні фахових компетентностей студентів-хореографів.

Зважаючи на регламентні обмеження публікації, що не дозволяють комплексно висвітлити обрану тему, зауважимо, що ця стаття є лише першим кроком на шляху розкриття широкого кола проблемних питань, що доводиться вирішувати концертмейстеру, який пов'язав свою професійну діяльність із хореографічним мистецтвом.



---

**СПИСОК ПОСИЛАНЬ**

---

- Зорін, В. В. (2018). Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 65, 42–45.
- Кравченко, І. А. (2002). Особливості музичного виховання на заняттях з хореографії. *Педагогічні науки*, 30, 255–258.
- Кравченко, І. А. (2010). *Основні принципи музичного оформлення вправ класичного екзерсису*. Херсонський державний університет.
- Рехвіашвілі, А. Ю. (2011, 4 листопада). [Вступне слово. Відкритий показ кафедри класичної хореографії факультету хореографічного мистецтва КНУКіМ] [Відео]. Особистий архів Н. Слупської.
- Слупська, Н. В. (2017). Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*, 11(51), 679–684.
- Цветкова, Л. Ю. (2007). *Методика викладання класичного танцю* (2-ге вид.). Альтерпрес.
- Cavalli, H. (2001). *Dance and music*. University Press of Florida.
- Knosp, S. (1988). *A comprehensive performance project in pianoliterature with a manual for the beginning balletaccompanist* [Doctoral dissertation, University of Iowa].

---

**REFERENCES**

---

- Cavalli, H. (2001). *Dance and music*. University Press of Florida [in English].
- Knosp, S. (1988). *A comprehensive performance project in pianoliterature with a manual for the beginning balletaccompanist* [Doctoral dissertation, University of Iowa] [in English].
- Kravchenko, I. A. (2002). Osoblyvosti muzychnoho vykhovannia na zaniattiakh z khoreohrafi [Peculiarities of musical education in choreography classes]. *Pedagogical Sciences*, 30, 255–258 [in Ukrainian].
- Kravchenko, I. A. (2010). *Osnovni pryntsypy muzychnoho oformlennia vprav klasychnoho ekzersysu* [Basic principles of musical design of classical exercises]. Kherson State University [in Ukrainian].
- Rekhviashvili, A. Yu. (2011, November 4). [Vstupne slovo. Vidkryty pokaz kafedry klasychnoi khoreohrafi fakultetu khoreohrafichnoho mystetstva KNUKiM] [Introduction. Open screening of the department of classical choreography of the faculty of choreographic art of KNUCaA] [Video]. Personal archive of N. Slupska [in Ukrainian].
- Slupska, N. V. (2017). Pryntsypy roboty kontsertmeistera u klasi khoreohrafi u vyshchyykh navchalnykh zakladakh [The principles of the concertmaster's work in a choreography class in higher educational institutions]. *Young Scientist*, 11(51), 679–684 [in Ukrainian].
- Tsvietkova, L. Yu. (2007). *Metodyka vykladannia klasychnoho tantsiu* [Methods of teaching classical dance] (2nd ed.). Alterpres [in Ukrainian].
- Zorin, V. V. (2018). Metodychni aspekty roboty pianista-kontsertmeistera u khoreohrafichnomu klasi [Methodical aspects of work of pianist-concertmaster in choreographic class]. *Scientific Journal of M. P. Dragomanov National Pedagogical University. Series 5: Pedagogical Sciences: Realities and Perspectives*, 65, 42–45 [in Ukrainian].