

**Наталія ЦЕЙКО,**

*orcid.org/0000-0001-8322-9465*

концертмейстер кафедри музично-практичної та виконавської підготовки  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
(Луцьк, Україна) [natatseyko@gmail.com](mailto:natatseyko@gmail.com)

## ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ ПІАНІСТА-КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА

*Мета статті – визначити характерні особливості роботи піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства та описати шляхи їхнього формування. Для цього було зроблено наступне: окреслено специфіку естрадно-джазового виконавства, в тому числі в навчальному процесі, місце і функції в ньому концертмейстера, проаналізовано наукову літературу на зазначену тематику і продемонстровано недостатність результатів наявних досліджень. Проведено спостереження та проаналізовано специфіку роботи концертмейстера з джаз-хором над низкою популярних естрадно-джазових композицій («Oh Happy Day», «Adiemus», «We are the world», «In the Mood», «Moon River»). До характерних особливостей роботи піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства віднесено: строге дотримання метро-ритмічної основи композиції та єдиного темпу, в тому числі за допомогою багатократного повторення певної ритмічної послідовності; чітке і виразне виконання гострих пунктирних, зворотньо-пунктирних, синкопованих зворотів, з підкресленням сильних долей метру та дотриманням синхронності руху всіх голосів; активне застосування прийомів імпровізації, передусім, мелодичної, але також і ритмічної, з перебиранням піаністом-концертмейстером на себе функцій перкусіоніста; підкреслення фактурного і тембрового контрасту, в тому числі за допомогою особливостей звуковидобування; дублювання хорових партій шляхом потовщення наявних мелодичних ліній; володіння різними типами фактури – акордової, фігураційної, поліпластової, опанування навичок підкреслювати хоральну основу фортепіанної партії; вміння настроїти на тональність, темп, художній образ твору, утримування концентрації уваги співаків в умовах переважного імпровізаційного виконання; відповідальне ставлення в умовах імпровізаційного виконання до гармонічного тексту; індивідуалізоване трактування інструменту як невід’ємного чинника створення художнього образу та засобу виявлення жанрової природи матеріалу; досягнення якісного вокально-інструментального ансамблю.*

**Ключові слова:** піаніст-концертмейстер, естрадно-джазове виконавство, метро-ритмічна основа композиції, прийоми імпровізації, індивідуалізоване трактування інструменту, вокально-інструментальний ансамбль.

**Nataliya TSEIKO,**

*orcid.org/0000-0001-8322-9465*

Concertmaster at the Department of Music-Practice Training  
and Performance Preparation  
Lesya Ukrainka Volyn National University  
(Lutsk, Ukraine) [natatseyko@gmail.com](mailto:natatseyko@gmail.com)

## THE PIANIST-CONCERTMASTER’S WORK IN THE CLASS OF THE POP-JAZZ PERFORMANCE

*The purpose of the paper is to determine the characteristic features of the pianist-concertmaster’s work in the class of pop-jazz performance and to describe the ways of their formation. The following was done in order to do this. Author outlined the specifics of pop-jazz performance, in particular, in the educational process. She determined the place and functions of the pianist-concertmaster in this process. Musicologist analyzed the scientific literature on the specified topic and the insufficiency of the results of existing research was demonstrated. The specifics of the concertmaster’s work with a jazz choir on a number of pop-jazz compositions (“Oh Happy Day”, “Adiemus”, “We are the world”, “In the Mood”, “Moon River”) was analyzed in this paper. Author came to the conclusion that the characteristic features of the pianist-concertmaster’s work in the pop-jazz performance class include a whole arsenal of abilities, skills, means and techniques. Pianist-concertmaster must adherence the metro-rhythmic basis of the composition and a single tempo, due to the help of the multiple repetitions of a certain rhythmic sequence. He should clearly and expressively perform sharp dotted rhythms, back-dotted rhythms, syncopated sequences, emphasizing the strong fates of the beat and observing the synchronicity of the movement of all voices. Performer should actively use improvisation techniques, primarily melodic, but also rhythmic and sometimes take over the functions of a percussionist. Proficient pianist-concertmaster must emphasize texture and timbre contrast, help of sound production features, duplicate choral parts by thickening existing melodic lines, play of various types of texture – chordal, figurational, polylayered, and emphasize the choral basis of the piano text too.*

*Pianist-concertmaster has to learn the ability to configure performers to the tonality, tempo, artistic image of the work, to maintain the concentration of attention of the singers in the conditions of mainly improvisational performance, to have responsible attitude to the harmonic text in the conditions of improvisational performance. Author emphasizes that pianist-concertmaster must individually interpret the instrument as an integral factor in the creation of an artistic image and means of revealing the genre nature of the material and strive to achievement of a high-quality vocal-instrumental ensemble.*

**Key words:** pianist-concertmaster, pop-jazz performance, metro-rhythmic basis of the composition, improvisation techniques, individual interpretation of the instrument, vocal-instrumental ensemble.

**Постановка проблеми.** Джаз-хор – це особливий навчальний творчий колектив, який поєднує в собі риси хору та ансамблю, академічного і естрадно-джазового виконавського стилю. Особливості цього колективу зумовлені, з одного боку, наявністю немов би традиційного художнього керівника і диригента, з іншого – дуже високим ступенем його демократизму у керівництві. Безумовно, особливими в такому колективі є і репертуар, і співвідношення голосових партій у творенні хорового ансамблю, і специфічна роль піаніста-концертмейстера. Розглянемо останнє на прикладі особливостей виконання низки творів, які складають основу репертуару навчального джаз-хору.

**Аналіз досліджень.** Особливості роботи піаніста-концертмейстера над естрадно-джазовим репертуаром розглянуто низкою музикознавців. Серед них – статті Н. Овечкіної (Овечкіна, 2020), в яких описано основні прийоми роботи концертмейстера, проаналізовано технології гри на інструменті та диригентські завдання, висвітлено технологічні та художні особливості виконання естрадно-джазових композицій.

Окремі принципи діяльності піаніста-концертмейстера досліджено у статті А. Хлопотової, В. Юрчука та С. Олейнікова «Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста» (Хлопотова, Юрчук, Олейніков, 2018). У ній наголошено на необхідності для концертмейстера стежити за точністю виконання ритмічних послідовностей, дотримуватися осмисленого фразування, узгоджувати власну виконавську специфіку зі стильовими особливостями виконуваного твору (Хлопотова, Юрчук, Олейніков, 2018: 190).

Різні аспекти діяльності піаніста-концертмейстера висвітлено у статтях Г. Мурадян (2019), Н. Малишевої (2016), О. Булгакової (2020), Н. Павлової (2017), Н. Сродних та А. Зубарева (2017), Н. Сродних (2018), А. Гуза (2019), І. Бутової (2020), Н. Дорожкіної (2013), М. Білоусенка (2017), А. Поліщук (2018), С. Сабрі (2018) та інших.

Аналіз існуючих досліджень продемонстрував, що проблематика діяльності піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства і досі досліджена недостатньо.

**Мета статті** – визначити характерні особливості роботи піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства та описати шляхи їхнього формування.

**Виклад основного матеріалу.** Одним з нескладних зразків роботи концертмейстера з естрадно-джазовим репертуаром може бути знаменита пісня-госпел «*Oh Happy Day*», написана у XVIII столітті Філіпом Доддріджем та пізніше аранжована Едвіном Гокінсом і виконана вперше у 1967 році групою «Edwin Hawkins Singers». За винятком вступу, де партія фортепіано представляє собою мелодизовану імпровізацію басів, на яку накладаються захоплені окличні фрази хору, на всіх інших ділянках форми функції концертмейстера зосереджені, насамперед, навколо строгого дотримання вивіреної метроритмічної основи наспіву. Останнє досягається не лише збереженням єдиного темпу, але, головним чином, шляхом багатократного повторення обраної однотокової ритмічної послідовності, з пунктиром і синкопою.

Характер мелодико-ритмічного розвитку інтонаційної формули вступу дає підстави інтерпретувати її, як втілення типових інтонаційних формул бугі-вугі, зокрема, моторики остинатних басових фігур восьмими, нерідко з пунктиром, і виявити для слухача жанрову природу матеріалу покликаний саме концертмейстер.

У приспіві з метою посилення енергетичного посилу пісні і підвищення моторики наспіву, регулярний рух (біт) чвертками заміщається регулярним рухом восьмими. Партія фортепіано і концертмейстер, таким чином, частково перебирають на себе функції перкусіоніста.

Багатократне повторення лаконічного звороту, викладеного у партії фортепіано, служить, таким чином, засобом об'єднання композиції, надання їй цілісності та одночасно створює основу для розвитку імпровізації-діалогу соліста і хору. Зазначена пунктирно-синкопована формула фортепіанних басів проводиться на фоні незмінного акордового *ostinato*, що, таким чином, також сприяє інтонаційній єдності партії фортепіано і композиції в цілому.

У чомусь схожі, але у чомусь і відмінні функції концертмейстера виявляємо в процесі його

роботи над композицією «*Adiemus*» Карла Джекінса. Твір, що належить до категорії етнічної музики (world music), є своєрідним в цьому плані. Зокрема, суттєво колоризуючу роль відіграє партія фортепіано на початку композиції, у невеличкому вступі, де квартакорд другої октави служить дзвінким фоном для пентатонічного мотиву хору. Згодом, однак, партія фортепіано виконує іншу роль. Зокрема, у зв'язку зі специфічною, зумовленою жанром, нерозвиненістю хорової партитури (панівне одно-двоголосся), вона підтримується і партією фортепіано. Піаніст-концертмейстер, таким чином, дублює хорові партії, з метою максимально потовщити наявні мелодичні лінії, зробити їх максимально рельєфними.

Інша річ, що поширеною серед піаністів-концертмейстерів – виконавців цієї композиції є традиція підкреслювати хоральну основу фортепіанної партії, і таким чином вносити у твір ознаки молитовного жанру. Так чинить, наприклад, відомий джазовий піаніст Артурас Анусаскас, який виконує «*Adiemus*» з Вільнюським хором «*Bel Canto*». До такої інтерпретації партії фортепіано схиляється і її виконавець у Сингапурському симфонічному дитячому хорі (кер. Вонг Лай Фун). Однак, слід зазначити, що на відміну від попереднього, до сингапурського виконання, окрем піаніста залучений ще й перкусіоніст, який дублює ритмічний малюнок хорових партій, тим самим підкреслюючи ритуальний характер художнього образу та надаючи композиції рис мінімалізму.

Подальше розширення функцій концертмейстера при роботі з джаз-хором можна спостерігати, наприклад, у композиції «*We are the world*» Майкла Джексона та Лайонела Річі (аранжування Роджера Емерсона), що була записана групою «*USA For Africa*» в 1985 році і увійшла до однойменного альбому. В ній роль піаніста-концертмейстера зосереджена навколо наступних завдань.

Шеститактовий вступ фортепіано не лише виконує функцію підготовки до вступу хорових партій. Він є дуже виразним і характерним в образно-художньому плані, завдяки чому налаштовує на ключовий настрій твору. Прозора фігураційна фактура, діатонічний мажор, поспівки, що нагадують сопілкові пастуші награвання, використання порожніх «бурдонних» квінт супроводу, а також рух мелодії по кварто-квінтових опорах, створюють характерний пасторальний колорит, який ідеально розкриває «екологічний» образ пісні. На цій ділянці форми роль концертмейстера полягає в тому, щоб настроїти хор на тональність і темп твору, на поетичний образ пісні, а також –

максимально підготувати до наступного імпровізаційного способу виконання, з відчуттям повної свободи метро-ритмічного розвитку.

Зі вступом хору функції концертмейстера розширюються. Зокрема, партія фортепіано практично повністю фокусує на собі особливо важливу у даному випадку роль гармонічної барви. Її значення зростає в умовах виконання хором довготривалої, практично протягом усього заспіву, одноголосної мелодії, яку співають спочатку всі чоловічі партії, а потім всі жіночі партії хору. В умовах такої тембрової однорідності, що дуже часто зустрічається як характерний приклад хорового ансамблю в такого роду колективах, бути носієм гармонічної функції для партії фортепіано постає особливо важливим. Крім цього, імпровізаційний мелодичний склад пісні, такий що складається з численних варіантних поспівок, наповнених мовними зворотами, потребує, як противаги, для створення певного балансу, чіткої метро-ритмічної опори, роль якої також покликана виконати в цьому випадку власне партія фортепіано. Невимушеність імпровізаційного співоповідлення змушує концертмейстера до необхідності особливо чітко і виразно виконувати гострі пунктирні та зворотно-пунктирні акордові звороти, підкреслюючи, таким чином, сильну та відносно сильну долі чотиридольного метру.

У процесі розвитку з метою динамізації художнього образу партія фортепіано синтезує в собі риси акордового та фігураційного викладів, мелодизується басова лінія фактури, таким чином відбувається збагачення звучачої партитури в цілому, і не стільки за допомогою вокально-інструментальних дублів, скільки шляхом ущільнення звучання за допомогою уведення нових, додаткових мелодико-фактурних пластів. Функція концертмейстера в цьому випадку перестає бути суто акомпануючою, натомість вона набуває самостійного художнього значення.

У приспіві («*We are the world*», ц. 23), де формується розвинене хорове чотириголосся, партія фортепіано навпаки демонструє укрупнення фактури за рахунок максимальних акордових і октавних потовщень. Таким чином розповідний характер пісні змінюється на гімнічний. Художній образ стає особливо яскравим і переконливим. Також необхідно звернути увагу на те, що в процесі розвитку партія фортепіано веде своєрідний діалог з хором, зокрема, перегукується з ним імпровізованими фразами з характерною акордовою тріоллю (кілька тактів до ц. 32, «*Well, send them your heart*», наприклад). Це вказує на спроби індивідуалізованого трактування інструменту. Натомість

мість, у завершенні композиції («When you down and out») звертає на себе увагу, максимально ритмізована інтерпретація партії фортепіано, покликана вибудувати піднесено-драматичну кульмінацію твору.

Ще інші завдання постають перед концертмейстером у роботі над композицією «*In the Mood*», що належить до популярних джазових стандартів і поширена в різних версіях, зокрема, в хоровому варіанті відома у аранжуванні Джо Гарленда та Петера Гріттона.

Важким для засвоєння навчальним джаз-хором є вже сам початок твору, де важливо досягнути якісного вокально-інструментального ансамблю в умовах чотириголосного хорового унісону, а також насиченого синкопами метроритмічного змісту композиції. У цьому випадку саме концертмейстеру належить організувати якісну атаку звуку на початку композиції, сконцентрувати увагу всіх виконавців, а далі в швидкому темпі (чвертка дорівнює 126) дотримуватися, з одного боку, свободи імпровізованого свінгового викладу, а з іншого – синхронності руху всіх голосів, що особливо помітна в умовах достатньої інтонаційної спорідненості матеріалу.

Починаючи з четвертого такту, завдання концертмейстера ще більше ускладнюється, адже хорова тканина розділяється на два шари (тенори і решту голосів). Разом з фортепіано вони починають співіснувати в складному, синкопуючому, ритмічному контрапункті. Одночасно, в надрах цього швидко змінюваного середовища визріває типова, основна, інтонаційна формула композиції. У партії фортепіано – це багатократно на різних висотних позиціях повторюваний зворот: I – III – V – VI – VII<sup>b</sup> – VI – V – III – I, своєрідний паттерн, стійка мелодико-ритмічна основа, на яку нанизуються свінгові імпровізації хорових голосів. Найбільш грайливою ритмічно в цьому контексті виявляється партія сопрано, якій доручена основна мелодична функція. Її особливість полягає у грі акцентами на основі повторюваних арпеджіо секстакорда першого ступеня та тризвука другого ступеня ладотональності. Альти, тенори і частково фортепіано (права рука піаніста) протиставляють моториці сопрано несподівані гармонічні вертикалі, що з'являються, кожного разу порушуючи очікування слухача.

У другій строфі елементи фактури – ті ж самі, проте потовщені як в хоровому викладі, так і в партії фортепіано. Ритмічне «протистояння» правої і лівої руки в якій стає значно помітнішим. Розвинена фраза фортепіано підводить до приспіву «In the mood», в якому, на відміну від заспіву, розви-

ток ведеться шляхом діалогу ансамблю верхніх голосів та імпровізованої послідовності басів. Роль концертмейстера в цій ситуації полягає у тому, щоб зв'язати в єдине ціле ці доволі контрастні елементи музичної комунікації. І очевидно тому партія фортепіано в цьому випадку виписана більш диференційовано. Власне, як показує весь наступний розвиток, в якому вже не з'являються нові інтонаційні елементи, аж до завершення композиції відбувається все більш і більш послідовне інтонаційне об'єднання матеріалу, як в хорових партіях, так і в партії фортепіано. Таким шляхом вибудовується яскрава позитивна динамічна лінія-наростання і як її результат – головна кульмінація твору в його завершальному сегменті.

Одним з найскладніших випадків роботи концертмейстера з навчальним джаз-хором може бути приклад виконання знаменитої «*Moon River*» (слова Джонні Мерсер, музика Генрі Манчіні), пісні, яка була написана у 1961 році для фільму «Сніданок у Тіффані» і з того часу виконана понад десятком зіркових виконавців, серед яких Енді Вільямс, Френк Сінатра, Луї Армстронг та інші. Серед хорових версій цієї композиції переважають версії у супроводі оркестру та акапельні, проте версія для хору з фортепіано має свої переваги. Вона відзначена особливою витонченістю, елегантністю і шляхетністю. Оскільки єдиною зафіксованою версією для фортепіано цієї пісні немає (зрештою, як і в більшості випадків що стосується естрадно-джазового репертуару), то і роль особистості концертмейстера, його професійності, майстерності, відчуття доречності і художнього смаку виявляються вирішальними. Особливо важливу роль відіграє фортепіанний вступ, який спирається на мелодико-ритмічні звороти пісні, але відзначений найбільшою імпровізаційною свободою, збагаченням основної мелодичної лінії фігураціями, орнаментикою, ритмо-темповими відхиленнями, тонким динамічним нюансуванням. Саме тут концертмейстер не лише налаштовує хоровий колектив на початок виконання, на тональність, темп, характерну атаку звуку, але і має чи не найбільшу можливість продемонструвати власну виконавську техніку і майстерність джазової імпровізації.

Зі вступом хору партія фортепіано не перетворюється на суто акомпануючу, час від часу вона заповнює звучання довгих тривалостей хору невеликими, проте помітними пасажами, фігураціями. Партія фортепіано продовжує бути ритмічно самостійною, створюючи противагу рівній метроритмічності хорового звучання часом гострими пунктирними чи синкопованими фігурами, лег-

кими акцентами, і тим самим вона вносить відтінок пікантності у чарівний образ твору – насолоду коханням, природою і життям. Зрозуміло, що суттєвою функцією концертмейстера є виразне проведення гармонічної лінії композиції. При загалом пісенно-хоральному складі хорової партитури і переважаючому акордовому викладу партії фортепіано легкі, але саме тому дуже «чуттєві» альтерації базової гармонічної вертикалі, елегантні енгармонічні звороти, перервані модуляції відіграють роль дуже значущих світлотіней цієї тонкої музичної замальовки.

У другій строфі фортепіанна фактура дещо ущільнюється, проте основні її закономірності і принципи роботи з матеріалом залишаються тими ж. Особливо важливим значення фортепіано виявляється у третій строфі, яка розпочинається нижнім соло сопрано, і таким чином, на короткий час утворюється вокально-інструментальний дует (сопрано – фортепіано), роль якого полягає, передусім, у тембровому і динамічному контрасті з попереднім і наступним розвитком. З точки розвитку усієї форми ця її невеличка ділянка виконує роль своєрідної генеральної (тихої) кульмінації, що виражає найсокровенніші почуття героїні. Після неї, шляхом прямого контрасту, вводиться головна висока гучна кульмінація композиції, в якій фортепіано фатурно, темброво і динамічно втілює оптимістичну, позитивну подачу головного образу твору.

**Висновки.** Виходячи з проведених спостережень, особливості роботи піаніста-концертмейстера в класі естрадно-джазового виконавства передбачають:

1) строге дотримання метро-ритмічної основи композиції та єдиного темпу, в тому числі за допомогою багатократного повторення певної ритмічної послідовності, *ostinato* («Oh Happy Day», «We are the world»);

2) чітке і виразне виконання гострих пунктирних, зворотньо-пунктирних, синкопованих зворотів, з підкресленням сильних долей метру та дотриманням синхронності руху всіх голо-

сів («Oh Happy Day», «We are the world», «In the Mood», «Moon River»);

3) активне застосування прийомів імпровізації, передусім, мелодичної, але також і ритмічної, з перебиранням піаністом-концертмейстером на себе функцій перкусіоніста та використанням у зв'язку з цим навичок аранжування («Oh Happy Day», «Adiemus», «Moon River»);

4) підкреслення фактурного і тембрового контрасту, в тому числі за допомогою особливостей звуковидобування («Adiemus», «In the Mood», «Moon River»);

5) дублювання хорових партій шляхом потовщення наявних мелодичних ліній, щоб зробити їх максимально рельєфними («Adiemus», «We are the world», «In the Mood»);

6) володіння різними типами фактури – акордової, фігураційної, поліпластової, умінням швидко переключатися між ними, опанування навичок підкреслювати хоральну основу фортепіанної партії («We are the world», «Adiemus»);

7) вміння настроїти на тональність, темп, художній образ твору, утримання концентрації уваги співаків в умовах переважного імпровізаційного виконання, водночас, з відчуттям повної свободи метро-ритмічного розвитку («We are the world», «Moon River»);

8) відповідальне ставлення в умовах імпровізаційного виконання до гармонічного тексту, оскільки фортепіано – нерідко єдиний носій гармонічної функції в таких умовах («We are the world», «In the Mood», «Moon River»);

9) індивідуалізоване трактування інструменту як важливого самостійного і невід'ємного чинника створення художнього образу та засобу виявлення жанрової природи матеріалу («We are the world», «Oh Happy Day»);

10) досягнення якісного вокально-інструментального ансамблю, часто в умовах чотириголосного хорового унісону та насиченого синкопами метроритмічного розвитку («In the Mood», «Moon River»).

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белоусенко М. И. Роль инструментального сопровождения в процессе вокального образования. *Наука. Искусство. Культура*. 2017. № 1 (13) С. 174–176.
2. Булгакова Е. А. Деятельность концертмейстера в детской школе искусств. *Детская музыкальная школа № 20. Осинники*, 2020. 22 с.
3. Бутова И. А. Пути совершенствования практической подготовки музыканта-концертмейстера в многоуровневом вузе-комплексе. *Мир культуры: искусство, наука, образование* / сост. А. С. Макурина. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского. 2020. С. 208–211.
4. Гуз А. М. Об искусстве аранжировки и импровизации как необходимых качествах пианиста-концертмейстера, работающего в классе хореографии. *Актуальные вопросы теории и практики современного профессионального образования в сфере культуры: мат. Всероссийск. науч.-практ. конф. Вологодский обл. колледж искусств*. 2019. С. 71–73.

5. Дорожкина Р. Н. Импровизация и ее важность для музыкального оформления уроков на хореографическом отделении. *Культура, искусство, образование: проблемы и перспективы развития*: мат. науч.-практ. конф. Смоленск: СГИИ, 2013. С. 144–146.
6. Малышева Н. В. Концертмейстер и его роль в музыкально-педагогическом процессе : методический доклад. Железнодорожная детская школа искусств. Железнодорожск, 2016. 13 с.
7. Мурадян Г. В. Синтез профессиональных навыков концертмейстерской работы в разных областях музыкального исполнительства. *Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре* : сб. труд. междунар. науч. конф. 11–15 апр. 2019 г. Т. 2. Ростов-на-Дону, 2019 : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова. С. 315–323.
8. Овечкина Н. С. Особенности работы концертмейстера в классе хорового дирижирования над репертуаром эстрадно-джазового направления. *Славянский мир: письменность, культура, история* : мат. XXIX Междунар. науч. конф. Смоленск, 2020. С. 94–99.
9. Павлова Н. Методика концертмейстерской импровизации. *ACADEMIA. Танец. Музыка. Образование*. 2017. № 2 (44). С. 29–36.
10. Поліщук А., Сабрі С. Роль концертмейстера у процесі впровадження сучасних методик викладання естрадного вокалу. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. № 11. С. 194–198.
11. Сродных Н. Л. Из опыта работы концертмейстера-пианиста в классе эстрадно-джазового вокала. *Художественное произведение в современной культуре: творчество, исполнительство, гуманитарное знание* : VI Междунар. науч.-практ. конф. Челябинск, 27 июня 2018 г. Челябинск : Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского, 2018. С. 44–47.
12. Сродных Н. Л., Зубарев А. А. О специфике концертмейстерской работы в классе эстрадно-джазового вокала. *Вестник Донецкого педагогического института*. 2017. № 1. С. 158–165.
13. Хлопотова А. А., Юрчук В. В., Олейников С. О. Інтерпретація джазових стандартів у концертмейстерській діяльності піаніста. *Молодий вчений*. 2018. № 1 (53). С. 187–190.

#### REFERENCES

1. Belousenko M. I. Rol instrumentalnogo soprovozhdeniia v protsesse vokalnogo obrazovaniia [The role of instrumental accompaniment in the process of vocal education]. *The science. Art. Culture*, 2017, Nr. 1 (13), pp. 174–176 [In Russian].
2. Bulgakova E. A. Deiatel'nost' kontcertmeist'era v detskoj shkole iskusstv [Activities of the accompanist in the children's art school]. *Osinniki: Children's music school* № 20, 2020, 22 p. [In Russian].
3. Butova I. A. Puti sovershenstvovaniia prakticheskoi podgotovki muzykanta-kontcertmeist'era v mnogourovnevnom vuze-komplekse [Ways to improve the practical training of a musician-accompanist in a multilevel university-complex]. *The world of culture: art, science, education*. Chelyabinsk: P. I. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, 2020, pp. 208–211 [In Russian].
4. Guz A. M. Ob iskusstve aranzhirovki i improvizatsii kak neobkhodimykh kachestvakh pianista-kontcertmeist'era, rabotaiushchego v klasse khoreografii [About the art of arrangement and improvisation as necessary qualities of a pianist-accompanist working in a choreography class]. *Topical issues of theory and practice of modern vocational education in the field of culture*. Vologda: Vologda region college of arts, 2019, pp. 71–73 [In Russian].
5. Dorozhkina R. N. Improvizatsiia i ee vazhnost' dlia muzykal'nogo oformleniia urokov na khoreograficheskom otdelenii [Improvisation and its importance for the musical arrangement of lessons at the choreographic department]. *Culture, art, education: problems and development prospects*. Smolensk: SGII, 2013, pp. 144–146 [In Russian].
6. Malysheva N. V. Kontcertmeister i ego rol v muzykal'no-pedagogicheskom protsesse [Concertmaster and his role in the musical pedagogical process]: metodicheskii doklad. Zheleznogorsk: Zheleznogorsk children's art school, 2016. 13 p. [In Russian].
7. Muradian G. V. Sintez professionalnykh navykov kontcertmeisterskoi raboty v raznykh oblastiakh muzykal'nogo ispolnitel'stva [Synthesis of professional skills of accompanist work in different areas of musical performance]. *Synthesis problems in modern musical culture*. Rostov-na-Donu, 2019 : Publishing house of the S. V. Rachmaninov Russian State Conservatory, pp. 315–323 [In Russian].
8. Ovechkina N. S. Osobennosti raboty kontcertmeist'era v klasse khorovogo dirizhirovaniia nad repertuarem estradno-dzhazovogo napravleniia [Features of the concertmaster's work in the class of choral conducting on the pop-jazz repertoire]. *Slavic world: writing, culture, history*. Smolensk, 2020, pp. 94–99 [In Russian].
9. Polishchuk A., Sabri S. Rol kontsertmeist'era u protsesi vprovadzhennia suchasnykh metodykh vykladannia estradnoho vokalu [The role of accompanist in the implementation of modern methods of teaching pop vocals]. *International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology*, 2018, № 11, pp. 194–198 [In Ukrainian].
10. Srodnykh N. L. Iz opyta raboty kontcertmeist'era-pianista v klasse estradno-dzhazovogo vokala [From the experience of a concertmaster-pianist in the pop-jazz vocal class]. *Artistic work in modern culture: creativity, performance, humanitarian knowledge*. Chelyabinsk : P. I. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, 2018, pp. 44–47 [In Russian].
11. Srodnykh N. L., Zubarev A. A. O spetsifike kontcertmeisterskoi raboty v klasse estradno-dzhazovogo vokala [About the specifics of accompanist work in the class of pop-jazz vocal]. *Donetsk Pedagogical Institute Bulletin*, 2017, Nr. 1, pp. 158–165 [In Russian].
12. Khlopotova A. A., Iurchuk V. V., Oleinikov S. O. Interpretatsiia dzhazovykh standartiv u kontcertmeisterskii diialnosti pianista [Interpretation of jazz standards in the concertmaster's activity of the pianist]. *A young scientist*, 2018, № 1 (53), pp. 187–190 [In Ukrainian].