

УДК 337.78+79

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/98-2-10>**Іван НИКОРОВИЧ,***orcid.org/0000-0001-6610-5823*

аспірант кафедри режисури та хореографії

Львівського національного університету імені Івана Франка

(Львів, Україна) *ivan.nykorovych@lnu.edu.ua*

**ПРОБЛЕМАТИКА ТВОРЧОЇ СПІВПРАЦІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА
ТА БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ
(НА ПРИКЛАДІ НАРОДНОГО ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКОГО АНСАМБЛЮ
НАРОДНОГО ТАНЦЮ «ПОЛУНИЧКА»)**

У статті розкривається проблематика творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера у процесі підготовки майбутніх фахівців хореографічного мистецтва як фундаментальний чинник ефективності сучасного освітнього процесу. Методологія дослідження базується на комплексному підході, що поєднує теоретичні методи (аналіз, синтез, порівняння) для опрацювання наукового доробку вітчизняних і зарубіжних дослідників та емпіричні методи (педагогічне спостереження, аналіз передового практичного досвіду, власна апробація методичних прийомів) для вивчення реальної репетиційної практики. Аналітичний метод використовувався для аналізу та узагальнення основних положень наукових праць, які зосереджені на окресленні методичних рекомендацій для сучасного концертмейстерства у сфері хореографії. Наукова новизна дослідження полягає у концептуалізації ролі концертмейстера як міждисциплінарного фахівця – педагога, інтерпретатора та модератора емоційного фону заняття, а також у першому аналітичному узагальненні досвіду творчої взаємодії на прикладі діяльності Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полунічка». Аналіз інтерв'ю з Ю. Шутяком та О. Домазаром дозволив розкрити сутність творчого симбіозу через впровадження концепцій «невидимої присутності» музиканта та «інтуїтивного акомпанемента», що ґрунтується на здатності передбачати хореографічну логіку та адаптувати музичний матеріал у режимі реального часу відповідно до змін у темпі чи структурі заняття. Особливу увагу приділено етичному аспекту та імпровізаційним навичкам як індикаторам професійної гнучкості й мобільності фахівця. Констатується, що сучасна наукова рефлексія окреслює роль концертмейстера як стратегічної фігури освітнього процесу, чия діяльність виступає фундаментом для етичного, естетичного та аксіологічного формування майбутніх професіоналів танцю. Доведено, що ефективність творчої взаємодії безпосередньо залежить від здатності фахівців будувати партнерські відносини, засновані на взаєморозумінні та чіткому розподілі ролей, що підтверджує актуальність теми та необхідність подальшої розробки комплексних підходів до підготовки фахівців перформативних мистецтв.

Ключові слова: концертмейстер, балетмейстер, хореографічна освіта, творча співпраця, музичне оформлення уроку, перформативні мистецтва, музичний супровід.

Ivan NYKOROVYCH,*orcid.org/0000-0001-6610-5823*

PhD Student at the Department of Directing and Choreography

Ivan Franko National University of Lviv

(Lviv, Ukraine) *ivan.nykorovych@lnu.edu.ua*

**ISSUES OF CREATIVE COLLABORATION BETWEEN THE DANCE
ACCOMPANIST AND THE CHOREOGRAPHER IN CHOREOGRAPHY CLASSES
(CASE STUDY OF THE «POLUNYCHKA» NATIONAL CHILDREN
AND YOUTH FOLK DANCE ENSEMBLE)**

The article explores the issues of creative collaboration between the dance accompanist and the choreographer in the process of training future specialists in choreographic art as a fundamental factor in the effectiveness of the modern educational process. The research methodology is based on a comprehensive approach that combines theoretical methods (analysis, synthesis, comparison) for processing the scientific legacy of domestic and foreign researchers, and empirical methods (pedagogical observation, analysis of advanced practical experience, personal approbation of methodological techniques) for studying real rehearsal practice. The analytical method was used to analyze and generalize the main provisions of scientific works focused on outlining methodological recommendations for modern dance accompaniment in the field of choreography.

The scientific novelty of the study lies in the conceptualization of the dance accompanist's role as a multidisciplinary specialist – teacher, interpreter, and moderator of the lesson's emotional background – as well as in the first analytical summary of the creative interaction experience, using the activities of the «Polunychka» National Children and Youth Folk Dance Ensemble as an example. The analysis of interviews with Yu. Shutyak and O. Domazar allowed for revealing the essence of creative symbiosis through the introduction of the concepts of the musician's «invisible presence» and «intuitive accompaniment», based on the ability to anticipate choreographic logic and adapt musical material in real-time according to changes in tempo or lesson structure.

Special attention is paid to the ethical aspect and improvisational skills as indicators of the specialist's professional flexibility and mobility. It is established that modern scientific reflection defines the role of the dance accompanist as a strategic figure in the educational process, whose activities serve as the foundation for the ethical, aesthetic, and axiological formation of future dance professionals. It is proven that the effectiveness of creative interaction directly depends on the ability of specialists to build partnership relations based on mutual understanding and a clear distribution of roles, confirming the relevance of the topic and the need for further development of comprehensive approaches to the training of performing arts specialists.

Key words: *dance accompanist, choreographer, choreographic education, creative collaboration, musical design of the lesson, performing arts, musical accompaniment.*

Постановка проблеми. Творча навчально-виховна робота концертмейстера хореографічної освіти є досить складною, бо має свою виконавчу специфіку навіть у порівнянні із звичайною виконавською музичною практикою. У навчальному процесі вона тісно переплітається з роботою балетмейстера. Проте на даний час їх професійна діяльність в галузі хореографічної освіти не часто виступає об'єктом уваги дослідників, що є чи не основною причиною відставання популяризації нових інформативних даних про творчі досягнення, наукове та методичне осмислення здобутків, введенням результатів до наукового обігу, зрештою багатогранного розвитку сучасного танцювального мистецтва. Іноді робота концертмейстера не отримує належної оцінки та підтримки з боку хореографа, що негативно позначається на творчій атмосфері здобувачів освіти, гальмує виховний і розвивальний вплив музики та у підсумку відбивається на якісному формуванні фахових компетентностей студентів-хореографів, що актуалізує проблематику даного дослідження.

Аналіз досліджень. Серед найновіших досліджень проблематики творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера на уроках хореографії на увагу заслуговує стаття Н. Слупської «Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв» (Слупська, 2023: 51–62), у якій авторка наголошує на особливостях ролі концертмейстера у творчому підході до створення супроводу уроку класичного танцю, як цілісної мистецької парадигми. Про важливість творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера на заняттях з народного танцю наголошено у навчальному посібнику з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю відомого хоре-

олога й педагога О. Голдрича (Голдрич, 2006), а також у його праці виданій у співавторстві з концертмейстером С. Хитряком «Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю» (Голдрич & Хитряк, 2003).

Окремі аспекти творчої співпраці між концертмейстером і балетмейстером побіжно згадані у колективній монографії Є. Зайцева та Ю. Колесниченко «Основи народного-сценічного танцю» (Зайцев & Колесниченко, 2009), методичних розробках В. Зоріна «Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі» (Зорін, 2018: 42–45) та В. Ревенчук «Теорія та методика формування концертмейстерських умінь» [Ревенчук, 2009], вибраних працях Т. Молчанової «Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика», «Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект» (Молчанова, 2015: 449–494; Молчанова, 2021), статтях Н. Коресандович «Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект» (Коресандович, 2022: 123–128), Т. Грінченко (Грінченко, 2015: 116–119) та ін.

Поміж зарубіжних праць оригінальний підхід до вивчення творчої взаємодії між концертмейстером і балетмейстером поміщено у праці Е. Девідсона «Цикл творчості: тематичне дослідження робочих стосунків між викладачем танцю та музикантом у балетному класі» (Davidson, 2023: 323–341), у якій автор обґрунтовує творчу взаємодію як безперервний процес, що є результатом роботи балетмейстера, концертмейстера і танцівників. Важливими у вивченні робочих стосунків хореографа і музиканта є праці американських дослідників Х. Каваллі «Танець і музика: Посібник з танцювального акомпанементу для музикантів та хореографів» (Cavalli, 2001) та Дж. Р. Лішки

«Мистецтво акомпанементу балету: комплексний посібник» (Lishka, 2022), у яких автори в доступній формі описують проблеми творчої взаємодії між хореографом та музикантом, надаючи слушні поради і рекомендації для покращення робочого і навчального процесу. Також варто згадати англomовні статті В. Моултона (Moulton, 1991: 24–32) та С. Раша (Rush, 2007: 2–6) та ін.

Мета статті полягає у комплексному дослідженні особливостей та механізмів творчої співпраці концертмейстера та балетмейстера в процесі підготовки і проведення уроків хореографії. Отримані результати можуть бути успішно інтегровані в початкові програми студентів-хореографів у закладах вищої освіти України.

Для дослідження було обрано львівський Народний дитячо-юнацький ансамбль народного танцю «Полуничка», який активно концертує в Україні та за кордоном, а також регулярно займає призові місця на всеукраїнських та міжнародних танцювальних конкурсах та фестивалях. Ансамбль «Полуничка» було засновано в 1993 році Добиндою Наталією Григорівною, яка до сьогоднішнього дня є директором та художнім керівником даного колективу. З 1998 р. з ансамблем працює хореограф-репетитор та постановник Юрій Шутяк¹. З 2024 р. головним концертмейстером

¹ Юрій Андрійович Шутяк розпочав творчий шлях ще в дитинстві – у складі зразкового дитячого ансамблю танцю «Піонерська мрія» (пізніше «Квіти України») в міському палаці культури ім. Гната Хоткевича, згодом у народному ансамблі танцю «Мрія». У 1993 році закінчив Львівський технікум кінофікації. Вступив до Львівського училища культури на спеціальність хореографія. Своє бажання розвивати та популяризувати хореографічне мистецтво почав реалізовувати у 1995 році, як педагог-репетитор у зразковому ансамблі народного танцю «Квіти України», згодом в ансамблі «Мрія».

Як педагог-репетитор готував колективи до різноманітних конкурсів та фестивалів, а в деяких випадках, як учасник колективу. Приймав участь у постановках сценічних номерів, як хореограф-постановник і балетмейстер, наприклад – «Арагонська хота» та інші...

У 1998 році вперше, як педагог-репетитор розпочав свою діяльність в ансамблі народного танцю «Полуничка». Зробив свої перші постановки в – «На шкільному святі», «Квіти України», «Козачок». В 1999 році ансамбль отримав звання «Зразкового колективу». У 2000 році при СЗШ № 91, як художній керівник, створив дитячий ансамбль народного танцю «Надія». Репертуар ансамблю повністю був поставлений власними силами - «Львівська полька», «Сокальський козачок», «Відлуння Карпат» тощо... Ансамбль брав

активну участь у мистецькому житті міста і області. Був учасником і дипломантом таких фестивалів, як «Різдвяні канікули», «Сурми звияги», та успішно виступав за кордоном. Ансамбль працював включно до 2004 року – це був великий досвід хореографічної і керівної роботи.

У новому 2004-2005 навчальному році повернувся до роботи в ансамблі «Полуничка». Наприкінці 2005 року «Зразковий ансамбль народного танцю «Полуничка» отримав звання «Народний художній колектив». Суттєво зросла кількість учасників ансамблю і навантаження для педагогів-репетиторів. В цьому ж році став членом Національної спілки хореографів України, львівське відділення. Також є членом асоціації діячів естрадного мистецтва України та заслуженим діячем естрадного мистецтва.

За час своєї діяльності в ансамблі поставив багато танцювальних номерів, як от «Кубанський танець», «Краков'як», «Коломийки», «На полонині», «Танець з мітлою», «Молдавська сюїта», «Гопак». Також брав участь у постановці багатьох танців і композицій як співавтор і консультант – «Кумоньки», «Лемківський чардаш», композицій «Ми-Львів'яни», «Верховина – рідна Мати» та інших.

Тривалий період з 2004 до 2009 року влітку під час відпустки працював вчителем хореографії і організатором дитячого дозвілля у літніх таборах в Польщі на етнічних українських теренах – Горлиці, Ждиня, Вишнів та інші... Допомагав українцям Польщі в утвердженні народної хореографії постановками танців, як от ансамблю «Ославяни» з села Мокре, а також школі подставовій в м. Вишнів. За допомогу і розвиток культури і дружби між народами був нагороджений подякою мера міста Кракова.

У 2011 і 2013 році був керівником ансамблю в МДЦ «АРТЕК», де діти «Полунички» показали колектив на високому творчому рівні. Разом з іншими хореографами був постановником танців у різних танцювальних жанрах, а також великомасштабних постановок.

Як хореограф консультував та проводив показові уроки у зразковому вокально-хореографічному ансамблі «Сонечко» (Львів) та зразковому ансамблі танцю «Галичанки».

Творча праця в ансамблі «Полуничка» утвердилася в нагородах ансамблю до яких був причетний: звання «Зразковий»(1999) і «Народний»(2005). У 2013 році за безпосередньої участі і під керівництвом Шутяка Ю.А. ансамбль здобув Гран-Прі Всеукраїнського телевізійного дитячого конкурсу «Крок до зірок».

У всі ці роки навчав учасників ансамблю, готував до фестивалів і конкурсів хореографії, неодноразово був керівником фестивалівних поїздок. Брав участь у знакових постановках хореографічних номерів ансамблю «Полуничка» разом з корифеєм української хореографії Василем Піпашем.

У 2019 році підготував учасників ансамблю до поїздки на Shanghai Tourism Festival в місті Шанхай (КНР).

ром ансамблю є музикант, акордеоніст Олег Домазар².

Виклад основного матеріалу. Сучасний розвиток культури й мистецтва незалежної України в умовах довготривалої російської воєнної агресії ставить перед наставниками й педагогами закладів вищої освіти України в галузі хореографії підвищені вимоги до рівня професійної підготовки майбутніх фахівців. Здобувачам важливо не тільки надати глибокі теоретичні і практичні знання, але й формувати в них розвинене творче художнє мислення, сприяти глибокому засвоєнню комплексу фахових знань, умінь й навичок і при цьому наставникам, як приклад, слід демонструвати високу власну виконавську культуру тощо (Калієвський, 2023а: 198–200; Калієвський, 2023б: 183–184).

В 2024 році поставив фестивальну програму колективу для участі у 2-х фестивалях CIOFF у США.

В цьому ж році був хореографом-співавтором постановки номеру «Буковинське весілля» Олега Копильчака.

Наприкінці 2025 року підготував ансамбль до фестивалю у Королівстві Таїланд.

В березні 2026 року підготував фестивальну групу ансамблю і очолив поїздку на 78-й фестиваль «Цвітіння мигдалю» в м. Агрідженто, Сицилія, Італія, де ансамбль яскраво представив Україну і здобув 2 нагороди.

За свою працю відзначений подяками голови Львівської обласної державної адміністрації, міського голови міста Львова, Грамотою Верховної Ради України.

² Олег Домазар – музикант, акордеоніст, концертмейстер. Народився у 1969 році. З п'яти років почав навчатися в музичній студії по класу акордеона. З дванадцяти років працював як весільний музикант у складі ансамблів трієстих музик. З 1984 по 1987 рр. навчався в львівському культурно-освітньому училищі на хореографічному відділенні. Після закінчення училища пішов в армію, де служив в армійському оркестрі. З 1990 р. почав працювати акомпаніатором Народного ансамблю танцю «Прикарпаття» (художній керівник Марк Гарц), робота з колективом тривала 10 років. Деякий час працював акомпаніатором Народного ансамблю танцю «Мрія» (на той час художнім керівником була Ірина Колеснікова) міського палацу культури імені Гната Хоткевича. Також працював акомпаніатором Дублянської школи мистецтв імені Стефана Турчака в місті Дубляни. З 2024 р. О. Домазар працює головним концертмейстером Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка». Важливим аспектом творчої постаті О. Домазара є 30-річний досвід роботи весільним музикантом, який сформував його як чудового імпровізатора та неперевершеного виконавця інструменталіста в питомо-народному виконавському стилі.

Важливе місце у навчальному процесі майбутніх хореографів займає акомпанемент. Практично він виступає як результат співпраці, яка відбувається між концертмейстером і балетмейстером. З метою синхронного виконання музики і танцю традиційно концертмейстер не просто спостерігає за хореографом, а фактично виконує музику під його керівництвом. Спочатку хореограф буде план заняття і надає концертмейстеру вказівки для найбільш доцільного музичного супроводу танцювальних вправ, комбінацій та етюдів. Такий вид співпраці у вигляді поєднання двох мистецьких напрямків (музики і танцю) неможливий без попереднього проходження процесу улагодження і розуміння протікання робочого процесу в танцювальному класі як для концертмейстера, так і для хореографа.

Досвідчений концертмейстер, особливо якщо він багато часу працював з одним і тим же балетмейстером, порівняно легше сприймає та інтерпретує підбір найбільш вдалого музичного супроводу. А молодому, менш досвідченому музиканту іноді важко зрозуміти, яку саме музику і з якими характеристиками прагне почути хореограф. У цьому випадку педагогу необхідно і важливо пояснити концертмейстеру кількість тактів, характер і темп, в якому повинна виконуватись музика.

Проблематику взаєморозуміння між педагогом і концертмейстером початківцем розглядає також Х. Каваллі: «Класично навчений музикант вихований у повазі до нотного тексту. Тому початківці-концертмейстери, які не володіють імпровізацією, майже завжди грають саме те, що написано, – ні більше, ні менше (без підготовчих акордів, чітких завершень тощо). Саме тому початківець часто виконує твори, які не мають чіткої структури у 8-, 16- або 32-тактових фразах, а також відрізняються бідною фактурою (адже музика не завжди написана з октавами на кожен долю, що додає глибини та підтримки для танцю). Крім того, існують техніки педалізації, корисні для танцівників, які суперечать не лише тому, чого навчають піаністів у класичній школі, а й тому, що зазначено в нотному тексті» (Cavalli, 2011: 44).

Також авторка дає слушну пораду хореографам, які можуть вважати проблемою для ефективної співпраці з концертмейстером власну недостатню обізнаність в сфері музики: «Вам не потрібна глибока музична освіта, щоб ефективно спілкуватися зі своїм концертмейстером. Протягом усього часу, що ви займаєтеся танцем, ви підсвідомо засвоюєте знання про музику і, ймовірно, розумієте її набагато краще, ніж вам здається. Те, що ви не можете словесно пояснити різницю між мазуркою

та полонезом, зовсім не означає, що ви не здатні її відчувати. Ваше тіло інтуїтивно розпізнає ці відмінності, і ви можете передавати інформацію так само ефективно за допомогою рухів, як і словами, а іноді навіть краще» (Cavalli, 2011: 50).

Серед вітчизняних дослідників цікавими є погляди Н. Слупської на процес забезпечення концертмейстером творчого процесу на уроках хореографії опубліковані у статті «Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв)»: «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 принести мистецьке хвилювання та натхнення танцівникам – не просто підтримувати ритм, а радше викликати у танцюристів бажання танцювати» (Слупська, 2023: 61).

Обстоювання активного діалогу між педагогом і концертмейстером у виборі музичного супроводу для занять народно-сценічного танцю знаходимо у передмові до праці «Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю» О. Голдрича, у якій автор наголошує на активній комунікації з концертмейстером і важливості його професійного досвіду у підборі репертуару для супроводу занять: «Керівник ансамблю, балетмейстер чи педагог-хореограф зобов'язані зважати на закони музики, що диктують відповідну форму знайдених уривків. Якщо концертмейстер говорить, що танцювальний уривок мусить бути у дванадцять тактів, інакше задум композитора чи народний зворот мелодії спотвориться, тут же потрібно відповідно перебудувати танцювальний уривок, а не вимагати від концертмейстера переробки музики. Не можна довільно в угоду задуманої вправи скоротити музичний твір. Потрібно створити новий уривок, що відповідав би музичній п'єсі, або

шукати інший музичний твір того розміру, що підходить до задуманого танцювального уривку... Зрозуміло одне – старанно підготовлена робота у співпраці педагога, балетмейстера чи керівника колективу з концертмейстером дозволить уникнути помилок і забезпечить продуктивність занять» (Голдрич, 2003: 29–30),

Аналіз інтерв'ю з хореографом-репетитором Народного ансамблю танцю «Полуничка» Ю. Шутяком та концертмейстером цього ж колективу О. Домазаром дозволяє глибше осмислити природу творчої співпраці між представниками музичного та хореографічного мистецтв у реальних умовах роботи колективу народного танцю. Спостереження респондентів висвітлюють комплексність цього взаємовпливу, показуючи, наскільки глибоко концертмейстер інтегрований у методичну, виконавську та комунікативну складову навчального процесу. Обидва респонденти надають значення не лише технічним аспектам співпраці, а й психологічній атмосфері, яка створюється завдяки довірі й емоційному взаємозв'язку між педагогом і музикантом.

Ю. Шутяк, опираючись на понад тридцятирічний досвід роботи в багатьох провідних танцювальних колективах Львова, акцентує увагу на ключовому значенні комунікації між педагогом та концертмейстером. На його переконання, концертмейстер повинен не просто добре володіти інструментом, а передусім бути уважним слухачем, активним учасником процесу та співтворцем художнього результату. Важливою є здатність «чути педагога» – не лише в сенсі музичної реакції, а як глибоке розуміння логіки педагогічного сенсу кожного заняття. Навіть незначні розбіжності у фразуванні чи динаміці можуть істотно впливати на емоційний стан виконавців і сприйняття музичного супроводу.

У процесі роботи, зазначає Ю. Шутяк, особливо цінуються концертмейстери, які здатні швидко реагувати на зміну обставин: переключитись на іншу музичну тему, змінити темп або фактуру. Подібна чутливість до контексту – результат багаторічної практики і глибокого занурення у специфіку роботи хореографічного колективу. Більш того, хореограф наголошує на значенні взаємної підтримки у творчому тандемі: концертмейстер, навіть будучи високоосвіченим музикантом, не має права підважувати авторитет педагога або конкурувати з ним. В ідеалі – це партнерство, засноване на взаємоповазі, яке створює сприятливе середовище для реалізації спільного задуму. «Концертмейстер ніколи не повинен ставити себе вище педагога. Це правило має бути записане

золотими літерами в усіх хореографічних підручниках», – наголошує Ю. Шутяк (Никорович & Шутяк, 2025: 4).

Окрему увагу респондент приділяє імпровізаційним навичкам концертмейстера. Імпровізація – це не лише прояв технічної свободи, а індикатор глибокого розуміння процесу. «Імпровізація – це чудово, але в межах музичного забарвлення. Наприклад, зробити фактуру цікавішою, виразнішою, додати яскравішого звучання, змінити динаміку або штрихи – це добре. Але не змінювати темп під кожного. Бо якщо акомпаніатор починає «підлаштовуватись» під когось – він, по суті, шкодить. Танцівники звикають, що їм піддаються, і потім, коли буде інший акомпаніатор або фонограма – вони не витягують. Інша справа – коли акомпаніатор працює в колективі вже давно, знає всіх виконавців і грає на концерті «вживу», так би мовити. Тоді, якщо бачиш, що хтось починає «сипатися», можна трохи сповільнити темп, підтримати виконавця. Але це вже зовсім інший випадок – виступ або концерт, де головне – результат на сцені» (Никорович & Шутяк, 2025: 10–11). Натомість концертмейстер, який залежить виключно від нот, не здатен вчасно реагувати на зміни, яких потребує педагог в той чи інший момент уроку, настрої групи чи раптові зупинки. Такі «нотники», як зазначає Ю. Шутяк, можуть бути технічно вправними, але втрачають живий зв'язок з танцювальною групою, не здатні підтримати органічну плинність навчального процесу. «Коли концертмейстер дивиться тільки в ноти – він не бачить, як працює хореограф чи виконавець», – підкреслює респондент (Никорович & Шутяк, 2025: 12). Отже концертмейстер, який вільно володіє репертуаром, слідує за тілесними імпульсами хореографа і танцівників, володіючи гнучкістю, створює справжню атмосферу співпраці, що є запорукою якісного репетиційного процесу.

Особливе місце в інтерв'ю з Ю. Шутяком займає обговорення питань професійної етики. Концертмейстер не повинен ставити себе вище за педагога, незалежно від віку, досвіду чи здобутків. Навпаки – він має бути чутливим до логіки заняття, готовим до адаптації і коректного діалогу. Хореограф, у свою чергу, теж не повинен демонструвати зверхність. Симбіоз і взаємоповага – ключ до продуктивної взаємодії. У цьому контексті Ю. Шутяк вводить концепцію «невидимої присутності» концертмейстера – стану, коли музикант присутній у залі не як «соліст», а як гнучкий учасник процесу, чия роль полягає у створенні необхідного творчого середовища. «Концертмейстер завжди

присутній – і я знаю, що він є, знаю, що можу на нього покластися. Я сказав «і» – музика пішла. Без зайвих пояснень», так він описує ідеальну взаємодію (Никорович & Шутяк, 2025: 14).

О. Домазар репрезентує іншу перспективу концертмейстера, який прийшов у професію з досвідом танцівника. Цей досвід дозволив йому швидко оволодіти специфікою хореографічного уроку, легко орієнтуватися в термінах і структурі заняття, а також краще відчувати потреби виконавців. Така передумова, за словами респондента, є унікальною перевагою, що сприяє формуванню «інтуїтивного акомпанементу», коли музикант не лише виконує, а й передбачає хореографічну логіку. «Я знаю назви вправ біля опори, назви рухів і темп, в якому їх зазвичай потрібно виконувати», – зазначає О. Домазар. Крім того, він не уникає педагогічної функції – у ситуаціях, коли хореограф відсутній, він може тимчасово взяти на себе організацію заняття: «Я знаю, що робити в таких ситуаціях. Знаю будову уроку та черговість вправ» (Никорович & Домазар, 2025: 2).

О. Домазар, подібно до Ю. Шутяка, наголошує на важливості імпровізації, вмінні створювати музичний матеріал за необхідним музичним розміром, відчувати характер руху і стиль композиції. Його власний досвід охоплює не лише класичний акомпанемент, а й творче перетворення популярної музики у формат вправ чи тренажів. «Я люблю перетворювати відомі пісні в формат для розігріву, або тренажу», – акцентує він. Імпровізація, за словами О. Домазара, не завжди є навичкою, яку можна навчити. Часто вона є частиною внутрішнього художнього потенціалу, який слід розвивати з ранніх етапів професійної підготовки: «Це або є в людині, або немає. І не впевнений, що цього можна навчитися» (Никорович & Домазар, 2025: 5).

У питанні майбутнього професії О. Домазар окреслює ідеальний образ концертмейстера як фахівця не лише технічно грамотного, а й обізнаного у стилістиці народної хореографії, здатного до аналізу музичного матеріалу, вмотивованого до самоосвіти та міждисциплінарного діалогу. Такий концертмейстер може брати участь у формуванні репертуару, адаптації композицій до вікових та технічних можливостей групи, а також ініціювати нові підходи до побудови уроку. Його роль виходить за межі музичного супроводу – він стає інтерпретатором хореографічного задуму.

Спільним у висловлюваннях обох респондентів є уявлення про концертмейстера як повноправного партнера хореографа, активного співавтора навчального процесу. Вони обидва

підкреслюють, що результативність освітньо-творчого процесу залежить не лише від технічної майстерності виконавців, а й від тонкої синхронізації між музичним і хореографічним світами. Обидва респонденти вбачають в особі концертмейстера не другорядну фігуру, а повноправного носія ідей, настроїв і художньої логіки. Як зазначає Ю. Шутяк: «Має бути симбіоз. Це має відбуватись на рівні відчуття – коли люди відчувають одне одного, розуміють одне одного. Тоді робота йде легко і органічно» (Никорович & Шутяк, 2025: 15).

Також вони одностайні у визнанні важливості особистісних якостей концертмейстера – таких як скромність, витонченість у спілкуванні, здатність до внутрішнього самоконтролю та відповідальності. Обидва підкреслюють, що справжній професіонал у цій сфері – це людина, яка володіє не лише інструментом, а й вмінням бути частиною команди. Знання музики, відчуття стилю, техніка гри – все це набуває значення лише тоді, коли виконавець здатен вбудувати свої дії у загальну педагогічну й мистецьку структуру уроку або репетиції. Концертмейстер у хореографічній освіті є постаттю високого рівня міждисциплінарної інтеграції – педагог, музикант, інтерпретатор, творець атмосфери та носій етичних засад колективного навчання.

Висновки. В результаті проведеного дослідження було встановлено, що творча співпраця концертмейстера та балетмейстера є одним із головних чинників ефективності навчального процесу у галузі хореографічної освіти. Їх взаємодія значно впливає на якість музичного супроводу, формування художньо-образного мислення здобувачів освіти, створення сприятливої творчої атмосфери в навчальному процесі, скерованій на досягнення високого естетичного рівня виконання хореографічних творів.

Здійснений аналіз інтерв'ю з хореографом-репетитором та концертмейстером ансамблю «Полунічка» засвідчив, що ефективність творчої взаємодії у хореографічному класі безпосередньо залежить від здатності обох фахівців будувати

партнерські відносини, засновані на взаєморозумінні, повазі й чіткому розподілі ролей у процесі навчання. У ході дослідження було встановлено, що сучасний концертмейстер у сфері народної хореографії не обмежується функцією акомпаніатора, а стає активним учасником педагогічного процесу – співавтором художнього результату, інтерпретатором і водночас модератором емоційного фону репетиції чи заняття.

Ця модель співпраці вимагає від концертмейстера не лише високої технічної майстерності, але й здатності до імпровізації, чутливого сприйняття хореографічного задуму, розуміння ритмічної та структурної будови уроку, а також володіння комунікативними навичками. Особливо важливою є здатність адаптації музичного матеріалу в режимі реального часу відповідно до змін у темпі, характері або структурі заняття. Саме така музична гнучкість, поєднана з емоційною включеністю та глибоким розумінням хореографічної логіки, формує той якісний рівень взаємодії, якого прагнуть обидва учасники процесу.

Окрему вагу в контексті аналізу займає етичний аспект концертмейстерської діяльності. Було зафіксовано, що респонденти пов'язують професійність музиканта не лише з технічними навичками, але й з умінням бути «присутнім, але не нав'язливим», тонко відчувати межу між лідерством і підпорядкуванням, дотримуватися внутрішньої етики колективної роботи. Такий підхід формує уявлення про концертмейстера як носія не лише музичного знання, а й педагогічної культури, здатного підтримувати цілісність навчального процесу у будь-яких обставинах.

Таким чином, отримані результати дозволяють окреслити актуальне розуміння ролі концертмейстера як міждисциплінарного фахівця, чия діяльність поєднує в собі музичну, педагогічну, психологічну й етичну компоненти. Формування такого типу фахівця має ґрунтуватися на принципах партнерської взаємодії, професійної мобільності, відкритості до співтворчості й усвідомленні своєї відповідальності за якість освітнього й художнього процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдрич О., Хитряк С. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю. Львів : Вид-во «Край». Друкарня НВМ Поліграфічного технікуму УАД. 2003. 232 с.
2. Голдрич О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Львів: СПОЛОМ, 2006. Вид. друге, доп. 172 с.
3. Грінченко Т. Теоретико-практичні засади підготовки майбутнього вчителя музики до концертмейстерської діяльності в дитячому хореографічному колективі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія : Педагогіка і психологія.* 2015. № 44. С. 116–119. URL:
4. Єфімова О., Подкопай Є., Шаршонь Д., Сидоренко В. Особливості роботи концертмейстера під час викладання українського та народно-сценічного танцю. *Витоки педагогічної майстерності.* 2024. Вип. 34. С. 280–284.

5. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народного-сценічного танцю. Вінниця : Нова книга, 2009. Вид. 3-тє. 416 с.
6. Зорін В. Методичні аспекти роботи піаніста-концертмейстера у хореографічному класі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова. Серія 5 : Педагогічні науки: реалії та перспективи : зб. наук. праць*. Київ, 2018. Вип. 65. С. 42–45.
7. Калієвський К., Берест Р., Синєок В. Український народний танець в закладах вищої освіти. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*, 2023. С. 198–200.
8. Калієвський К., Синєок В., Берест Р. Українське хореографічне мистецтво – канонічна парадигма національної самобутності. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*, 2023. С. 183–184.
9. Коресандович Н. Специфіка діяльності концертмейстера в хореографічному ансамблі: психолого-педагогічний аспект. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр.* 2022. Вип. 41. С. 123–128.
10. Кундис Р. Хореографічні колективи Львова як чинник вдосконалення акордеоніста-акомпаніатора. *Молодий вчений*. 2014. № 10. С. 123–128.
11. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія, теорія, практика: монографія. Львів: Ліга Прес, 2015. 558 с.
12. Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: навчальний посібник. Львів: вид. Т. Тетюк, 2021. 220 с.
13. Никорович І. Запис інтерв'ю з концертмейстером Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка» м. Львова Олегом Домазаром. *З особистого архіву автора*. 2025. 28 лютого.
14. Никорович І. Запис інтерв'ю з хореографом-репетитором та постановником Народного дитячо-юнацького ансамблю народного танцю «Полуничка» м. Львова Юрієм Шутяком. *З особистого архіву автора*. 2025. 22 березня.
15. Ревенчук В. Теорія та методика формування концертмейстерських умінь: навчальний посібник. Ніжин : Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2009. 111 с.
16. Слупська Н. Роль концертмейстера хореографії у забезпеченні творчого процесу: (на прикладі відкритого заняття з класичного танцю у Київському національному університеті культури і мистецтв). *Танцювальні студії*. 2023. Вип. 6 (1). С. 51–62.
17. Степанюк І. Роль концертмейстера-баяніста (акордеоніста) на занятті з народного танцю в закладах вищої освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2021. Вип. 42. С. 178–182.
18. Cavalli H. *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2001. 426 p.
19. Davidson A. The cycle of creativity': a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education*. 24:4. 2023. Pp. 323–341. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645>
20. Frosi S. The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class. Edith Cowan University, 2011. URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39
21. Lishka G. *The Art of Ballet Accompaniment: A Comprehensive Guide*. Indiana University Press, 2022. 332 p.
22. Moulton W. Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. 1991. Vol. 1. Pp. 24–32. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451261>
23. Rush S. A Survivor's Guide for Musicians in Dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. Vol. 7. 2007. Pp. 2–6. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256>

REFERENCES

1. Holdrych, O. & Khytriak, S. (2003). *Muzychna khrestomatiia dlia urokiv narodno-stsenichnoho tantsiu* [Music anthology for folk-stage dance lessons]. Lviv: Vyd-vo «Krai». 232 p. [in Ukrainian].
2. Holdrych, O. (2006). *Khoreohrafiia: Posibnyk z osnov khoreohrafichnoho mystetstva ta kompozytsii tantsiu* [Choreography: A handbook on the basics of choreographic art and dance composition]. Lviv: SPOLOM. 172 p. [in Ukrainian].
3. Hrinchenko, T. (2015). *Teoretyko-praktychni zasady pidhotovky maibutnyoho vchytelia muzyky do kontsertmeisterskoi diialnosti v dytyachomu khoreohrafichnomu kolektyvi* [Theoretical and practical principles of preparing the future music teacher for dance accompanist activities in children's choreographic ensemble]. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Serii: Pedahohika i psykholohiia*. № 44. Pp. 116–119. [in Ukrainian].
4. Yefimova, O., Podkopai, Ye., Sharshon, D. & Sydorenko, V. (2024). *Osoblyvosti roboty kontsertmeistera pid chas vykladannia ukrainskoho ta narodno-stsenichnoho tantsiu* [Peculiarities of the dance accompanist's work during the teaching of Ukrainian and folk-stage dance]. *Vytoky pedahohichnoi maisternosti*. Vyp. 34. Pp. 280–284. [in Ukrainian].
5. Zaitsev, Ye. & Kolesnychenko, Yu. (2009). *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsiu* [Basics of folk-stage dance]. Vinnytsia: Nova knyha. 416 p. [in Ukrainian].
6. Zorin, V. (2018). *Metodychni aspekty roboty pianista-kontsertmeistera u khoreohrafichnomu klasi* [Methodological aspects of the piano dance accompanist's work in choreography class]. *Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Serii 5: Pedahohichni nauky: realii ta perspektyvy*. Vyp. 65. Pp. 42–45. [in Ukrainian].
7. Kaliievskiy, K., Berest, R. & Synieok, V. (2023). *Ukrainskyi narodnyi tanets v zakladakh vyshchoi osvity* [Ukrainian folk dance in higher education institutions]. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*. Pp. 198–200. [in Ukrainian].
8. Kaliievskiy, K., Synieok, V. & Berest, R. (2023). *Ukrainske khoreohrafichne mystetstvo – kanonichna paradyhma natsionalnoi samobutnosti* [Ukrainian choreographic art – a canonical paradigm of national identity]. *Collection of scientific papers «SCIENTIA»*. Pp. 183–184. [in Ukrainian].

9. Koresandovych, N. (2022). *Spetsyfika diialnosti kontsertmeistera v khoreorafichnomu ansambli: psykholoho-pedahohichni aspekt* [Specifics of the dance accompanist's activity in a choreographic ensemble: psychological and pedagogical aspect]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. Vyp. 41. Pp. 123–128. [in Ukrainian].
10. Kundys, R. (2014). *Khoreorafichni kolektyvy Lvova yak chynnyk vdoskonalennia akordeonista-akompaniatora* [Lviv choreographic ensembles as a factor for improving the accordionist-accompanist]. *Molodyi vchenyi*. Vyp. 10. Pp. 123–128. [in Ukrainian].
11. Molchanova, T. (2015). *Mystetstvo pianista-kontsertmeistera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriia, teoriia, praktyka* [The art of the piano dance accompanist in the cultural and historical context: history, theory, practice]. Monograph. Lviv: Liha Pres. 558 p. [in Ukrainian].
12. Molchanova, T. (2021). *Samo-osvitnia diialnist pianista-kontsertmeistera: teoretychnyi aspekt* [Self-educational activity of the piano dance accompanist: theoretical aspect]. *Educational manual*. Lviv: T. Tetiuk. 220 p. [in Ukrainian].
13. Nykorovych, I. (2025). *Zapys intervii z kontsertmeisterom Narodnoho dytiacho-yunatskoho ansambliu narodnoho tantsiu «Polunychka» m. Lvova Olehom Domazarom* [Record of the interview with the dance accompanist of the «Polunychka» National Children and Youth Folk Dance Ensemble of Lviv, Oleh Domazar]. *From the personal archive of the author*. [in Ukrainian].
14. Nykorovych, I. (2025). *Zapys intervii z khoreorafom-repetytorom ta postanovnykom Narodnoho dytiacho-yunatskoho ansambliu narodnoho tantsiu «Polunychka» m. Lvova Yuriyem Shutyakom* [Record of the interview with the choreographer-tutor of the «Polunychka» National Children and Youth Folk Dance Ensemble of Lviv, Yuriy Shutyak]. *From the personal archive of the author*. [in Ukrainian].
15. Revenchuk, V. (2009). *Teoriia ta metodyka formuvannia kontsertmeisterskykh umin* [Theory and methodology of formation of dance accompanist skills]. Educational manual. Nizhyn: Mykola Gogol State University of Nizhyn. 111 p. [in Ukrainian].
16. Slupska, N. (2023). *Rol kontsertmeistera khoreorafii u zabezpechenni tvorchoho protsesu: (na prykladi vidkrytoho zaniattia z klasychnoho tantsiu u Kyivskomu natsionalnomu universyteti kultury i mystetstv)* [The role of the dance accompanist in ensuring the creative process: (on the example of an open lesson in classical dance at the Kyiv National University of Culture and Arts)]. *Tantsyuvalni studiyi*. Vyp. 6 (1). Pp. 51–62. [in Ukrainian].
17. Stepaniuk, I. (2021). *Rol kontsertmeistera-baianista (akordeonista) na zaniatti z narodnoho tantsiu v zakladakh vyshchoi osvity* [The role of the bayanist (accordionist) dance accompanist at a folk dance class in higher education institutions]. *Innovatsiina pedahohika*. Vyp. 42. Pp. 178–182. [in Ukrainian].
18. Cavalli H. (2001). *Dance and Music: A Guide to Dance Accompaniment for Musicians and Dance Teachers*. Gainesville, FL: University Press of Florida. 426 p.
19. Davidson A. (2023). The cycle of creativity: a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class. *Research in Dance Education*. 24:4. Pp. 323–341. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645>
20. Frosi, S. (2011). The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class. *Edith Cowan University*. URL: https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39 [in English].
21. Lishka, G. (2022). *The Art of Ballet Accompaniment: A Comprehensive Guide*. Indiana University Press. 332 p.
22. Moulton, W. (1991). Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. Vol. 1. Pp. 24–32. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451261>
23. Rush, S. (2007). A Survivor's Guide for Musicians in Dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. Vol. 7. Pp. 2–6. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256>

Дата першого надходження статті до видання: 17.04.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 05.05.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 25.05.2026

Стаття поширюється на умовах
ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

