

Панчішна Катерина 

концертмейстер вищої категорії,

Коледж хореографічного мистецтва

«Київська муніципальна академія танцю імені Сержа Лифаря»

kattrinka86@gmail.com

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРІВ У ЗАКЛАДАХ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті порушено проблему формування хореографічної компетентності майбутніх концертмейстерів у закладах музичної освіти різних рівнів. Проаналізовано сучасний нормативний контекст професійної підготовки за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» та виявлено розрив між змістом концертмейстерського класу й практичними вимогами роботи в хореографічному середовищі. З'ясовано, що чинні освітні програми зберігають музикоцентричну модель підготовки, у межах якої хореографічний компонент не набуває системної інтеграції. Для пояснення виявленої суперечності здійснено історико-педагогічний аналіз трансформації виконавської парадигми від імпровізаційної практики *basso continuo* до текстоцентричної фортепіанної моделі XVIII–XIX століть. Показано, що разом із переходом до фортепіано відбувся відхід від філігранної пластичної артикуляційності клавирних попередників інструмента у бік фактурної насиченості та технічної віртуозності. Таке зміщення акцентів зумовило переорієнтацію професійної підготовки піаніста-концертмейстера та спричинило поступову невідповідність музичної лексики пластичній природі хореографічного руху. Обґрунтовано, що недостатня сформованість пластично орієнтованого

музичного мислення має історичні витоки та відображається у сучасній освітній практиці. Запропоновано концептуальні напрями інтеграції хореографічного компонента до змісту концертмейстерської підготовки, зокрема посилення імпровізаційних, транспозиційних та секвентних навичок, орієнтованих на структурну відповідність музики пластичній організації руху.

Ключові слова: концертмейстер, хореографічна компетентність, музична освіта, концертмейстерський клас, музичне оформлення екзерсису.

Annotation. *The article addresses the problem of forming choreographic competence in future accompanists within music education institutions of various levels. The current regulatory framework of professional training in the specialty 025 «Music Art» is analyzed, and a gap is identified between the content of the accompanist class and the practical requirements of work in a choreographic environment. It is established that existing educational programs preserve a music-centered training model in which the choreographic component does not acquire systematic integration. To explain this contradiction, a historical-pedagogical analysis of the transformation of the performance paradigm from the improvisational practice of basso continuo to the text-centered piano model of the 18th–19th centuries is conducted. It is shown that the transition to the piano was accompanied by a departure from the refined plastic articulatory precision characteristic of its keyboard predecessors toward textural density and technical virtuosity. This shift redirected the focus of pianist-accompanist training and led to a gradual inconsistency between musical language and the plastic nature of choreographic movement. It is substantiated that the insufficient development of plastically oriented musical thinking has historical roots and is reflected in contemporary educational practice. Conceptual directions for integrating the choreographic component into accompanist training are proposed, particularly through strengthening improvisational, transpositional, and sequential skills aimed at ensuring structural correspondence between music and movement organization.*

Key words: *accompanist, choreographic competence, music education, accompanist class, musical realization of exercises.*

Вступ. Професія артиста балету, артиста народно-сценічного ансамблю в структурі хореографічних шкіл, балетних училищ, та згодом в оперних театрах потребує постійної комунікації з концертмейстером [4, с. 238]. Робота музиканта у хореографічному залі засвідчує необхідність уявлень основних рухів [4, с. 238], структури танцювальної фрази та хореографічного рахунку [13, с. 680]; відчуття специфіки роботи м'язових зусиль та пов'язаних з нею особливостей темпових змін [7, с. 45]. Все це вимагає від концертмейстера відповідного комбінаторного мислення та здатності гнучкої адаптації музичної тканини до пластичних рухів. Такій підхід має на увазі організацію музичних елементів в квадратну форму хореографічної комбінації; здатність до миттєвої мобільності в несподіваних ситуаціях, які трапляються при вивченні нових рухів.

Аналіз освітніх компетентностей здобувачів вищої музичної освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», зокрема у дисципліні «Концертмейстерський клас» [5, с. 161; 7], свідчить про наявність розриву між змістом професійної підготовки концертмейстера та вищезазначеними практичними вимогами щодо оформлення пластичних екзерсисів, що підтверджується і в джерелах.

Зокрема, львівська музикознавиця та концертмейстерка Т. О. Молчанова зазначала, що випускники закладів музичної освіти під час супроводу хореографічного заняття стикаються із складнощами, зумовленими недостатнім рівнем «навичок оперативного підбору акомпанементу або виконання імпровізаційної квадратної форми» [4, с. 237].

Окреслені в наукових джерелах підстави щодо врахування хореографічного керунку в освітні програми закладів музичної освіти для зростаючого покоління концертмейстерів України [4, с. 237-238; 13, с. 682] та розробки нових методик та фахових статей [12, с.232], у чинних освітніх програмах музичних закладів освіти не виявлено інтеграції хореографічного класу до змісту профільної підготовки.

Таким чином, фіксується замкнена причинно-наслідкова модель: відсутність методики музичного оформлення класичного уроку корелює з недостатнім уявленням хореографічного напрямку в структурі музичної освіти, що ускладнює конкретизацію вище обґрунтованих вимог до змісту підготовки концертмейстерів класичного танцю та їх подальшу комплементарність. Водночас, наявний дефіцит концертмейстерів хореографії засвідчує актуальність перегляду чинної моделі освітніх програм як у позашкільних мистецьких закладах так і спеціалізованих музичних ліцеях та закладах вищої музичної освіти.

Підставою для констатації критичного становища проблеми є перелік вмінь та навичок здобувачів музичної освіти у позашкільних мистецьких закладах, спеціалізованих музичних ліцеях та закладах вищої музичної освіти, в яких немає жодних циркулярів відносно хореографічного напрямку в концертмейстерських класах [6; 9 - 11]. Наявний перелік компетентностей концертмейстера, закріплений у чинних законодавчих документах про музичну освіту: зокрема, у Наказі № 524 Міністерства культури та інформаційної політики України від 29.07.2024 року «Про затвердження Стандарту початкової музичної освіти, що здобувається одночасно з початковою та базовою середньою освітою» [10, п. 10], та у Наказі № 616 від 29.08.2024 року «Про затвердження Типової освітньої програми для 1-9 класів музичних ліцеїв» передбачає музикоцентричний напрям [11].

Водночас, аналіз чинних нормативних документів виявив задекларовану інтеграцію мистецьких напрямів, передбачену Наказом № 686 Міністерства культури України «Про затвердження Положення про мистецьку школу» від 09.08.2018, та інтегрованого курсу «Сценічне мистецтво» або «Театр», «Танець» відповідно Наказу № 616 від 29.08.2024 «Про затвердження Типової освітньої програми для 1-9 класів музичних ліцеїв (Додаток 3) [11], яка припускає співпрацю між різними видами мистецтв, що дає надію на відповідну міждисциплінарну трансформацію змісту фахової підготовки музикантів в найближчому майбутньому.

Поки що, наслідки освітньої лакуни та недостатність відповідної методичної літератури ускладнюють становлення та розвиток професії концертмейстера хореографії. Це об'єктивно зумовлює професійні труднощі під час роботи в хореографічному класі: від нестачі базових навичок імпровізаційної побудови квадратних форм і темпової мобільності до невідповідності музичного матеріалу пластичній структурі хореографічних комбінацій.

Отже, **метою статті** є визначення об'єктивних причин історико-педагогічних передумов формування компетентності концертмейстера, які могли вплинути на існуючі вищезазначені проблеми музичного оформлення хореографічних екзерсисів, та обґрунтувати концептуальні заходи для інтеграції хореографічного та концертмейстерського компонентів у змісті професійної музичної освіти.

Результати дослідження. Для глибшого розуміння природи виявленої суперечності доцільно звернутися до історико-педагогічних витоків формування концертмейстерської діяльності. На нашу думку, сучасний стан цієї професії ймовірно зумовлений трансформацією виконавської парадигми, яка, за даними джерел, розпочалася на межі XVI–XVII століть [1, с. 16] та була пов'язана з поступовими змінами мистецького мислення [1; 3; 8] від акомпанементу *ad libitum* (лат. необов'язково, по бажанню), який був притаманний поліфонічному виконанню XVI ст. [1, с. 16] до ролевої ансамблевої моделі *abligato* (іт. обов'язкова), що пов'язана з виникненням ладо-гармонічного мислення та гомофонно-гармонічної фактури з XVII ст [3, с. 60].

Винахід фортепіано Бартоломео Христові (1709) остаточно призвів принцип виконавчої діяльності до систематизації методів навчання, зокрема через етюдну практику К. Черні, М. Клементі, Й. Крамера, І. Гуммеля яка сприяла формуванню «виконавця нового типу» [3, с. 48]. Ним став віртуозний інтерпретатор складної фортепіанної фактури.

Так, перехід від клавесинно-клавикордної традиції до фортепіано спричинив глибинні зміни у принципах виконавства, що відкрили нові

колористичні та динамічні можливості нового інструмента. Це спрямувало підготовку піаніста на розвиток фактурної насиченості, технічної досконалості та інтерпретаційної точності, а ось набуття майстерності імпровізації яку припускав бассо-остинатний тип акомпанування попередників фортепіано - клавикорду та клавесину відійшло на другий, а то і третій план [8, с. 81].

Концертмейстерська діяльність також зазнала впливу нового виконання: «соліст із клавірним супроводом *continuo*» поступово трансформується в ансамбль сольного голосу з фортепіанним супроводом» [1, с. 17], з чітким слідуванням нотного тексту. «Поступово набирало обертів вільне читання з аркушу авторського тексту зі всіма ремарками, прийомами. Транспонування також було важливою навичкою, що використовувалася для ансамблю з вокалістами, коли потрібно було швидко перенести нотний текст в зручну тональність» [8, с. 81].

У цей період відбувається індивідуалізація функції акомпаніатора: концертмейстер постає як активний учасник ансамблевої взаємодії, набуваючи ознак лідерської та координуючої ролі [3, с. 64].

Сформована таким чином модель була згодом закріплена у виконавських школах Лондона, Відня, Парижа, Веймара [3, с. 60] та інституціолізована в освітніх програмах. Наприклад, дослідниця І. Бойко зазначає, що досконале опанування фортепіанної фактури вважається однією з головних передумов формування концертмейстерських умінь і навичок [2, с. 67]; майстерність, що «базується на багатстві ритмо-тембральних відчуттів, народжуваних «щипковістю» клавірних попередників фортепіано» [8, с. 130].

Отже, відсутність пластичноорієнтованого музичного мислення та відповідної методичної літератури не є випадковими. Недостатня сформованість хореографічної компетентності концертмейстера зумовлена історичною трансформацією виконавської парадигми та збереженням музикоцентричної моделі професійної підготовки.

Рекомендації дослідження. Реалізація формування хореографічної компетентності майбутніх концертмейстерів, зокрема шляхи відновлення

функціональної імпровізаційності можливі через дослідження «пластичності» артикуляційних можливостей фортепіано, про які зазначала Л.І Повзун [8, с. 67] щодо програмних пластичних рухів та їх комбінацій в змісті програми концертмейстерського класу.

Відповідно до «робочих» уроків хореографії, де потрібно буквально вкладати музичний матеріал в ноги, бажано без різкої зміни мелодійного ритмічного малюнку, доречно передивитися пріоритетні компетентності переліку вмінь та навичок концертмейстера в закладах музичної освіти у бік посилення набуття вміння транспонувати мелодію, підібрати акомпанемент, та звернути увагу на навичку секвентного розвитку музичного матеріалу. Простий мелодійний малюнок, повторювальний в секвентному розвитку принесе більше користі для здобувачів хореографічної освіти, ніж концертний, насичений фактурою твір, виконаний бездоганно, який скоріш за все дезорієнтує учнів. Серйозну відповідну рухам програму слід підбирати на показові виступи, коли всі вправи відпрацьовані бездоганно.

Висновки. У ході дослідження виявлено історичні передумови поставленої проблеми та сучасний нормативний контекст, в якому інтеграція хореографічних і концертмейстерських класів постає як об'єктивно зумовлений етап модернізації мистецької освіти. За наявності інтегрованих дисциплін та курсів хореографічної та музичної підготовки запропоновано рішення приведення змісту навчання у відповідність до сучасної міждисциплінарної моделі мистецької школи; подолання суперечності між структурною єдністю мистецьких напрямів і фаховою ізолюваністю освітнього процесу.

Список використаних джерел

1. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас: навч. посіб. для здобувачів вищої освіти за першим (бакалавр.) рівнем. ОПП «Середня освіта (Музичне мистецтво)». Одеса, 2019. 205 с.

2. Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. Vol. 1, № 3. Р. 64 - 69.
3. Інютючкіна І. В. Феномен піаніста-концертмейстера в вокально-інструментальному ансамблі (на прикладі австро-німецького вокального циклу ХІХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2010.
4. Молчанова Т. О. Використання системно-функціонального підходу в роботі балетного концертмейстера. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2013. № 31. С. 236 - 247.
5. Никон О., Остапчук М. Педагогічні аспекти формування фахових компетентностей здобувачів вищої освіти у концертмейстерському класі. *Нова педагогічна думка*. 2021. № 2 (106). С. 160 - 164.
6. Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво», галузь знань 02 «Культура і мистецтво».
7. Панчішна К. Л. Пластично-музична ізометрія екзерсису: комунікативні канали та амплітудні імпульси взаємодії. *Наукові записки. Серія «Психолого-педагогічні науки» (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)*. 2025. С. 44 - 54.
8. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005.
9. Про затвердження Стандарту початкової музичної освіти, що здобувається одночасно з початковою та базовою середньою освітою : наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 29.07.2024 № 524 <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0524921-24>
10. Про затвердження Типової освітньої програми для 1 – 9 класів музичних ліцеїв: Наказ Міністерства культури та інформаційної політики України від 29.08.2024 № 616 <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0616921-24>

11. Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти : наказ Міністерства освіти і науки України від 24.05.2019 р. № 727.

12. Слупська Н. В. Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Вип. XXXXI. *Художня творчість як об'єкт естетико-мистецтвознавчого аналізу*. 2018 . С. 224 - 232.

13. Слупська Н. В. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Young Scientist*. 2017. № 11 (51). С. 679 - 684.