

**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*

## АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*У статті розглядаються різні аспекти діяльності концертмейстера в контексті хореографічного мистецтва, зосереджуючи увагу на його значущості у формуванні музичності та художнього бачення хореографічних творів. Дослідження спрямоване на переосмислення ролі концертмейстера, який виступає не лише як музичний акомпаніатор, але й як активний учасник творчого процесу, співпрацюючи з хореографами, танцюристами та композиторами. У статті проводиться комплексний аналіз функцій концертмейстера у хореографічних постановках та освітньому середовищі.*

*Недостатнє висвітлення багатогранної ролі концертмейстера у хореографії в існуючій науковій літературі підкреслює важливість цього дослідження. Попри наявність численних робіт, присвячених окремим аспектам хореографічного мистецтва, відсутність систематичного підходу до аналізу діяльності концертмейстера створює значну прогалину, яку заповнює дане дослідження заповнює цю прогалину, пропонуючи цілісний погляд на внесок концертмейстера в хореографічний процес.*

*Проблема сприйняття і розуміння діяльності концертмейстера є особливо нагальною для сучасного хореографічного мистецтва, зважаючи на зростаючий попит серед нової генерації концертмейстерів та викладачів хореографії, які займаються спільною творчістю і пошуком нових шляхів вдосконалення власної співпраці. Хореографічне мистецтво налічує широкий спектр стилізового поєднання у вирішенні мистецьких завдань а хореографічні колективи потребують співпраці з музикантами, які б володіли специфічними концертмейстерськими навичками, фаховими знаннями та вміннями*

*Особливість цієї роботи полягає у всебічному дослідженні концертмейстерської діяльності, включаючи не тільки традиційні завдання музичного супроводу, але й креативну взаємодію з іншими учасниками хореографічних колективів. Отримані результати можуть стати основою для подальших наукових досліджень у сфері музичного супроводу хореографічних постановок, а також для удосконалення навчальних програм підготовки концертмейстерів у закладах вищої освіти. Запропонований комплексний підхід до аналізу діяльності концертмейстера відкриває нові перспективи для міждисциплінарних досліджень, спрямованих на поглиблення розуміння взаємодії музики та танцю у сучасному мистецькому середовищі.*

**Ключові слова:** хореологія, хореографічне мистецтво, концертмейстер хореографії, концертмейстерська діяльність, музика, танець, синтез мистецтв.

**Ivan NYKOROVYCH,**

*orcid.org/0000-0001-6610-5823*

Graduate Student at the Department of Directing and Choreography

Lviv Ivan Franko National University

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

## ASPECTS OF THE CONCERTMASTER ACTIVITY IN THE CONTEXT OF CHOREOGRAPHIC ART

*This article examines various aspects of the concertmaster's activity in the context of choreographic art, focusing on his importance in shaping the musicality and artistic vision of choreographic works. The study is aimed at rethinking the role of the concertmaster, who acts not only as a musical accompanist but also as an active participant in the creative process, collaborating with choreographers, dancers and composers. The article provides a comprehensive analysis of the functions of the concertmaster in choreographic productions and the educational environment.*

*The insufficient coverage of the multifaceted role of the concertmaster in choreography in the existing scientific literature emphasizes the importance of this study. Despite the existence of numerous works devoted to certain aspects of choreographic art, the lack of a systematic approach to analyzing the concertmaster's activities creates a significant gap, which this study fills by offering a holistic view of the concertmaster's contribution to the choreographic process.*

*The problem of perception and understanding the activity of a concertmaster is especially urgent for modern choreographic art, in view of the growing demand among the new generation of concertmasters and choreography teachers, who are engaged in joint creativity and searching for new ways to improve one's own cooperation. Choreographic art*

*includes a wide range of stylistic combinations in solving artistic tasks and choreographic groups need cooperation with musicians, who would have specific concertmaster skills, professional knowledge and skills*

*The peculiarity of this work is a comprehensive study of concertmaster activity, including not only traditional tasks of musical accompaniment, but also creative interaction with other members of choreographic groups. The results obtained can become the basis for further scientific research in the field of musical accompaniment of choreographic productions, as well as for improving the curricula for the training of concertmasters in higher education institutions. The proposed comprehensive approach to the analysis of the concertmaster's activity opens up new perspectives for interdisciplinary research aimed at deepening the understanding of the interaction between music and dance in the contemporary artistic environment.*

**Key words:** choreology, choreographic art, choreography concertmaster; concertmaster activity, music, dance, synthesis of arts.

**Постановка проблеми.** У вітчизняній науці та освіті міждисциплінарність сфери мистецтва є явищем досить звичним і чітко проглядається у кожній окремій галузі. У цьому міждисциплінарному контексті концертмейстер займає унікальну позицію, об'єднуючи зв'язком між слуховою та візуальною сферами перформансу. Відтак, якщо взяти до розгляду проблему діяльності концертмейстера у сфері хореографічного мистецтва, то в такому випадку дослідник повинен володіти знаннями у галузі музичного мистецтва, бути виконавцем-інструменталістом, а також бути обізнаним у сфері хореографії і мати досвід роботи в хореографічних колективах, балетних трупах, закладах вищої освіти. Саме з таких причин, або враховуючи ексклюзивність даного напрямку, дослідження у вітчизняному та зарубіжному мистецтвознавстві зустрічаються вкрай рідко. Частіше за все у науковому доробку, який стосується досліджень у сфері хореографії, дана проблематика висвітлюється однобоко, тяжіючи до наукового поля дослідників-хореографів, і в такому випадку її музикознавча складова частково або повністю нівелюється. Грунтуючись на міждисциплінарній перспективі, що поєднує музикознавство та хореографію, ця стаття буде першим дослідженням, в якому здійснено спробу переосмислення ролі концертмейстера за межами його традиційного контексту, підкреслюючи його важливість у формуванні художнього бачення, музичності та технічної точності хореографічних творів, а також ролі концертмейстера як у професійних хореографічних постановках, так і в освітньому середовищі, досліджуючи його динамічну взаємодію з хореографами, танцюристами, композиторами та викладачами.

**Аналіз останніх досліджень.** Серед досліджень останніх років, в яких простежується спроба систематизації видів діяльності концертмейстерів балету слід відзначити праці Дж. Р. Лішки (Lishka, 1979, 2022), Е. Девідсона (Davidson, 2023), В. Моултона (Moulton, 1991), С. Раша (Rush, 2007), С. Фросі (Frosi, 2011), Л. Бонас (Bonas, 2019).

Серед вітчизняних праць, які частково торкаються питання концертмейстерства у сфері хореографічного мистецтва, слід виокремити доробок львівського хореолога О. Голдрича, зокрема «Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю «Хореографія» (Голдрич, 2006) та «Музична хрестоматія» (Хитряк, 2003) для уроків народно-сценічного танцю укладеній разом з концертмейстером С. Хитряком. Дослідник розглядає роботу концертмейстера у хореографічному колективі як невід'ємну частину єдиного процесу навчання хореографії, а музичний супровід як один з основних чинників естетичного та професійного виховання учнів. Схожу дотичність до проблеми демонструє праця Є. Зайцева та Ю. Колесниченко «Основи народно-сценічного танцю» (Зайцев & Колесниченко, 2009), автор відзначає важливу роль концертмейстера у формуванні довшеної особистості танцівника та балетмейстера, а також перелічує низку вмінь і навичок, котрі необхідні музиканту для реалізації себе в сфері музичного супроводу занять хореографії. Окреслення вмінь і навичок необхідних концертмейстеру балетних студій крізь призму музикознавчої думки знаходимо у працях дослідниці Т. Молчанової (Молчанова, 2015; Молчанова, 2021).

Аналізуючи опрацьовані джерела не зустрічаємо в них повного систематичного опрацювання явища концертмейстерства в хореографії, яке б дозволило окреслити види діяльності не тільки концертмейстерів балету, але й широкого кола музикантів, котрі задіяні у співпраці з численними колективами що не працюють у напрямках класичного балетного мистецтва.

**Мета дослідження** – переосмислення ролі концертмейстера за межами традиційного контексту, підкреслюючи його важливість у формуванні художнього бачення, музичності та технічної точності хореографічних творів, а також аналіз та компаративна систематизація наявних дефініцій поняття «концертмейстер» і видів концертмейстерської діяльності в сучасному хореологічному дискурсі.

**Виклад основного матеріалу.** У сфері хореографії концертмейстер є ключовою фігурою, роль якої виходить за рамки традиційного музичного супро-

воду і охоплює тонке розуміння руху, ритму та мистецької співпраці. На відміну від класичного контексту, де концертмейстер насамперед керує оркестром, у хореографії ця роль еволюціонує, щоб сприяти плавній інтеграції музики і руху, збагачуючи хореографічний процес музичністю і глибиною.

Концертмейстер у хореографії виступає і як музичний акомпаніатор, і як творчий співавтор, пропонуючи живий музичний супровід, активно взаємодіючи з хореографами, танцюристами і композиторами для формування звукового та естетичного задуму майбутньої постановки. До обов'язків музиканта, що займається даним мистецьким напрямком, входить підбір відповідних музичних композицій, забезпечення живого супроводу під час репетицій та виступів, а також надання порад щодо музичної інтерпретації та фразування, які покращують виразність руху.

З часом роль концертмейстера еволюціонувала до ширших обов'язків, що виходили за межі простого технічного керівництва. Музиканти, що обіймали ці посади, ставали шанованими солістами, виконуючи віртуозні пасажі та каденції в оркестрових композиціях. Крім того, вони часто поставали у ролі зв'язуючої ланки між диригентом та оркестром, передаючи інтерпретаційні рішення та сприяючи комунікації під час репетицій (Bonas, 2019). Адаптація ролі концертмейстера в танці та хореографії є природним продовженням його музичного походження, оскільки танцювальні постановки все частіше включають живу музику і прагнуть дослідити синергію між музикою і рухом. У танці концертмейстер займає унікальну позицію, яка поєднує музичний досвід з хореографічним розумінням, виступаючи в ролі життєво важливого учасника творчого процесу.

У сучасному танцювальному дискурсі концертмейстер уособлює поєднання музичної майстерності, художньої інтуїції та духу співпраці. На відміну від традиційної ролі в оркестрі, де концертмейстер в першу чергу несе відповідальність за інтерпретацію ансамблем написаної партитури, в танці концертмейстер слугує динамічним провідником між музикою і рухом. Крім того, розуміння концертмейстером ритмічної структури, фразування та динаміки посилює музичність та виразність танцювальних рухів, сприяючи глибшому зв'язку між музикою і танцем. Його присутність активізує навчальний процес, збагачуючи репетицію живою музикою та сприяючи динамічному обміну ідеями між її учасниками.

У праці «Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект» дослідниця Т. Молчанова (2021) окреслює комплекс необ-

хідних навичок потрібних піаністу, для успішної роботи в балетному класі, а саме:

- усвідомлення ролі музики як рівноправного компоненту хореографії та розуміння специфіки музичних моделей хореографічного акомпанування у різних форматах;
- знання підготовчого руху, певних «па», чотирьох форм головної пози – арабеску, позицій рук і ніг, екзерсису біля станка як першої частини уроку та екзерсису на середині зали як його другої частини, а також балетної термінології;
- володіння навичками імпровізації, читання з листа, репертуаром не лише балетної музики, а й класичних творів вітчизняної та зарубіжної фортепіанної, вокальної та оркестрової літератури, їх купюр і відповідних репріз;
- запам'ятовування концертних темпових характеристик окремих рухів або ж їх комбінацій у форматі точно окреслених часових вимірів, що співвідносяться з музичним матеріалом;
- уміння працювати з балетмейстером (Молчанова, 2021: 93–94).

Також авторка наголошує на необхідності формування в репертуарі концертмейстера своєрідного нотного фонду, який в подальшому стає підґрунтям для опанування навичок імпровізації.

Важливими у даному контексті постають твердження львівського хореографа і науковця О. Голдрича, які він навів у посібнику з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю «Хореографія» та у передмові до «Музичної хрестоматії» для уроків народно-сценічного танцю укладеній разом з концертмейстером С. Хитряком. У своїх рекомендаціях до підбору музичного матеріалу для супроводу занять хореографії автор наголошує: «Музичний супровід занять не можна розглядати як підбір більш чи менш якісної танцювальної музики, що вимагає для супроводу рухів чи танцювальних комбінацій. Музыка повинна сприяти виявленню змісту танцю, відображати стиль, національний характер і ритм рухів. Керівнику потрібно працювати у тісному контакті з концертмейстером, ставити перед ним конкретне завдання і ні в якому випадку не знижувати вимог до запропонованого музичного супроводу» (Голдрич, 2003: 28) пізніше автор додає «Безсумнівно: підібрати хороший музичний матеріал для супроводу уроку важко тому, що для того потрібні короткі музичні фрази. Однак, зробити це можливо. Керівник і концертмейстер повинні завести спеціальний нотний зошит і вносити в нього усі вдало підібрані твори. Таким чином, поступово буде створено запис музичних творів для супроводу занять» (Голдрич, 2003: 29).



Останньою цитатою О. Голдріч порушив ще одну проблему діяльності концертмейстера хореографії, а саме відсутність видань нотної літератури у вигляді збірників та хрестоматій для занять народно-сценічного танцю, котрі б могли задовільнити базові репертуарні потреби музиканта-початківця на шляху формування власної репертуарної бази, так і для її розширення у випадку досвідчених виконавців. Зважаючи на вказану проблему, О. Голдріч у співпраці з талановитим львівським концертмейстером-баяністом С. Хитряком видав у 2003-му році першу вітчизняну «Музичну хрестоматію» для уроків народно-сценічного танцю, яка вміщує широкий спектр музичних фрагментів для супроводу хореографічних вправ та етюдів в характері різних етнографічних регіонів України та близького й далекого зарубіжжя. Підвалини майбутньої «Музичної хрестоматії» заклад концертмейстер С. Хитряк у вигляді рукописних зошитів, куди він занотовував власний виконавський репертуар для музичного супроводу занять хореографії. Один з таких репертуарних зошитів був укладений впродовж 1992–1996 років під час перебування на посаді концертмейстера вищої категорії хореографічного відділу Львівського державного училища культури і мистецтв. Беручи до уваги вищесказане, слід зазначити ще один аспект діяльності концертмейстера хореографії, а саме створення адаптованих репертуарних збірок у вигляді рукописів та друківаних і систематизованих видань, для подальшої реалізації на їхній основі творчих задумів та імпровізаційного перетворення як вищого рівня прояву концертмейстерського мистецтва.

Формування репертуарного фонду музичного супроводу як результату творчої співпраці хореографа і концертмейстера обстоє хореограф Є. Зайцев у праці «Основи народно-сценічного танцю» (Зайцев, 2009): «Спільна творча робота педагога та концертмейстера, що музично оформляє урок, їх тісна співпраця призведуть до найбільш ефективного художнього мислення студента, до свідомого осягнення зв'язку музики з танцем, до прищеплення навичок узгодженості руху з музикою... Роль концертмейстера у хореографічному творі дуже велика, вона проявляє себе у високохудожньому, гнучкому, музичному оформленні уроку та розвитку уваги до внутрішнього розуміння музики учнями. Неувага до розкриття музики у навчальному процесі породжує «затиск» внутрішній і зовнішній, тобто перенапругу, скованість, без подолання яких не може бути свободи творчості... Вдале оформлення музичних уривків (фрагментів) для етюдів слід зафіксувати та використовувати у подальшій етюдній роботі» (Зайцев, 2009: 44).

Навички імпровізації, як важливий аспект діяльності концертмейстера у створенні музичного супроводу занять хореографії потребують від

музиканта відчуття та передбачення руху танцюриста ще до його початку. Дослідженню навичок імпровізації в роботі концертмейстера присвячена дисертація австралійського науковця і музиканта С. Фросі «Імпровізація структурованого акомпанементу для балетного класу» / «The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class» (Фросі, 2011). Дослідник зосередив свою працю над вивченням стилю імпровізаційного виконання музичного супроводу піаністом-концертмейстером М. Бретом в процесі роботи з балетною трупією «West Australian Ballet». Автор дослідив та описав сформовані концертмейстером М. Бретом патерни і шаблони, що стають осердям імпровізаційного музичного супроводу вправ біля опори та на середині залу, а також застосував їх у власній концертмейстерській практиці і вивів власний логічний перелік кроків для розвитку навичок імпровізації в балетному класі:

Крок 1: опрацювати музичний розмір, метр і кількість тактів, необхідних для конкретної вправи.

Крок 2: вибрати тональність і створити фразові структури та каденційні/тональні цілі.

Крок 3: знайти відповідний шаблон акомпанементу.

Крок 4: мати мотивний/мелодійний зародок для розвитку (Frosi, 2011: 41).

Важливим напрямком з концертмейстерської практики є робота на кафедрах хореографів у коледжах та у вищих навчальних закладах. Саме цьому аспекту присвячені статті американських дослідників В. Моултона (Moulton, 1991) і С. Раша (Rush, 2007). Праця В. Моултона «Музиканти в танці: Боротьба за легітимність в академічному середовищі» / «Musicians in Dance: The Struggle for Legitimacy in Academia» (Moulton, 1991) є одним перших наукових оглядів проблематики, яка пов'язана з роботою концертмейстера хореографії у закладах вищої освіти. Автор відстоє роль живого музичного супроводу на уроках хореографії і окреслює одну з найважливіших у цьому аспекті причин наступним чином: «Однак найбільшою причиною є нематеріальне натхнення живої музики. Це те, що мало хто розуміє за межами танцювальної студії, а саме – неймовірний динамічний, надихаючий на рух імпульс, який відсутній у аудіо записах (фонограмі). Якимось чином, натхнення музиканта, який отримує музичні ідеї і працює в одному класі з танцюристами, має тенденцію, шляхом фільтрації, передавати їм цю натхненну якість. Крім того, це тренує танцюристів у співпраці і вчить їх працювати з музикою та музикантами» (Moulton, 1991: 25). В. Моултон вперше розглядає науковий аспект в діяльності концертмейстера хореографії привівнюючи створення музичного супроводу для хореографічного твору до наукової роботи,

оскільки така діяльність потребує від музиканта не тільки виконавських навичок, але і знання великої бази музичної літератури та вміння аналізувати хореографічний задум задля створення нової мистецької вартості. Також автор відстоює посаду концертмейстера на кафедрах та факультетах хореографії саме як викладацьку, надаючи перелік курсів, які може читати концертмейстер: курс, який вивчає всі аспекти ритму; курс про те, як будується музика і як вона пишеться – мова музики; курс з музичної літератури, історії та світової музики.

Як наголошує автор: «Це лише найнеобхідніші основи музичної грамотності. Повинні бути й інші курси, які допоможуть заповнити програму для тих танцюристів, які більш серйозно зацікавлені в розумінні музики, або для музикантів, які хочуть дізнатися про акомпанемент і композицію в сфері хореографії. Створення та впровадження таких курсів, якщо їх немає в навчальній програмі, є завданням номер один для концертмейстера та кафедри» (Moulton, 1991: 29–30).

Стаття С. Раша «Посібник з виживання для музикантів у танці» / «A Survivor's Guide For Musicians In Dance» (Rush, 2007) є своєрідним продовженням розгляду проблематики, яку порушив Вільям Моултон, що пов'язана з діяльністю концертмейстерів хореографії у вищій школі. Дослідник наголошує на унікальній навичці, якої набувають музиканти, що працюють у сфері хореографії, а саме «*бачити звук і чути рух*» (Rush, 2007: 2). Автор відстоює творчу ініціативу музикантів у створенні спільних проєктів разом з хореографами, а також обґрунтовує викладацьку діяльність концертмейстерів у руслі хореографічної освіти.

Одним з останніх досліджень є стаття Е. Девідсона «Кругообіг творчості: тематичне дослідження робочих стосунків між викладачем та концертмейстером у балетному класі» / «The cycle of creativity»: a case study of the working relationship between a dance teacher and a dance musician in a ballet class» (Davidson, 2023: 323–341). У згаданій праці досліджено робочі стосунки між вчителем хореографії і концертмейстером у балетному класі. Дослідник-концертмейстер, провів напівструктуроване глибоке інтерв'ю з колегою педагогом-хореографом К. Корнішем, який також є музикантом і композитором. Дані були проаналізовані з використанням Інтерпретативного феноменологічного аналізу (ІФА), методології яка враховує інтерпретації учасника (викладача) та дослідника (концертмейстера). В результаті застосування вищезгаданого методу, автору вдалося окреслити три теми вищого порядку, а саме: «цикл творчості» між вчителем, музикантом і учнями; «тонічне відчуття в тілі» завдяки викорис-

танням тональної музики, оскільки вона наповнена гармонічними тяжіннями, а вони в свою чергу впливають на динаміку виконання танцювальних рухів; «ідеальна ситуація» розглядається у випадку виконання музичного супроводу досвідченим концертмейстером, який своєю грою «ідеально» втілює творчі задуми педагога» (Davidson, 2023).

Результати вказаного дослідження дають уявлення про специфічне сприйняття і розуміння діяльності концертмейстера, які можуть бути корисними для вчителів хореографії і концертмейстерів, які займаються спільною творчістю і пошуком шляхів вдосконалення власної співпраці.

На сьогоднішній день одним з найповніших монографічних видань, котрі торкаються багатьох аспектів діяльності концертмейстера хореографії є праця Джеральда Р. Лішки «Мистецтво балетного акомпанементу: Комплексний посібник» (Лішка, 2022). Автор окреслив велику кількість аспектів діяльності балетного концертмейстера у початкових двох розділах, проте їх опис має здебільшого ознайомлюючий характер, відтак цей матеріал може найбільше зацікавити концертмейстерів початківців, які ще не сформували комплексне бачення діяльності концертмейстера у балетному класі. Ключовий акцент у монографії зроблений на описі різних підходів до формування музичного репертуару для супроводу хореографічних студій. Серед них автор детально розглядає адаптацію фортепіанної літератури (зокрема Прелюдії з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха) і способи імпровізації на базі виконавського репертуару піаніста.

**Висновки.** У запропонованому дослідженні розглянуто еволюцію явища концертмейстерства та поняття «концертмейстер». Переосмислено роль концертмейстера за межами традиційного контексту та підкреслено його важливість у формуванні художнього бачення, музичної і технічної точності виконання хореографічних творів. Оскільки явище концертмейстерства в хореографії ще не було комплексно висвітлено та проаналізовано, автором здійснено аналіз та компаративну систематизацію наявних дефініцій поняття «концертмейстер» і видів концертмейстерської діяльності, які висвітлюються в наукових працях та монографіях вітчизняних і зарубіжних авторів.

При аналізі основні акценти здійснені не тільки на практичному застосуванні гри концертмейстера на заняттях хореографії, але і на творчих, педагогічних і наукових аспектах концертмейстерської діяльності. Пропонована робота відкриває широкі можливості для подальших наукових розвідок в даних аспектах. Зокрема, наступні дослідження можуть більш детально розглядати педагогічну та наукову

діяльність концертмейстерів хореографії, а також роль вищекреслених аспектів діяльності у професійній та аматорській сферах хореографічного мистецтва.

Ідеї, викладені в цій статті, слугують каталізатором для співпраці та інновацій між концертмейстерами та викладачами хореографії, що розвиваються. Оскільки

попит на ці професії продовжує зростати в мистецькій спільноті, з'являється можливість для спільної творчості та пошуку нових підходів для покращення їхньої співпраці. Це спільне прагнення до досконалості може призвести до захоплюючих подій на перетині музики і руху, зрештою збагачуючи обидві дисципліни і надихаючи майбутні покоління митців.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Голдріч О., Хитряк С. Музична хрестоматія для уроків народно-сценічного танцю. Львів: Вид-во «Край». Друкарня НВМ Поліграфічного технікуму УАД. 2003. 232 с.
2. Голдріч О. Хореографія: Посібник з основ хореографічного мистецтва та композиції танцю. Вид. друге, доповнене. Львів: СПОЛІОМ, 2006. 172 с.
3. Зайцев Є., Колесниченко Ю. Основи народного-сценічного танцю. Вид. 3-тє. Вінниця : Нова книга, 2009. 416 с.
4. Молчанова Т. Мистецтво піаніста-концертмейстера у культурно-історичному контексті: історія. теорія. практика: монографія. Львів: Ліґа-прес, 2015. 558 с.
5. Молчанова Т. Самоосвітня діяльність піаніста-концертмейстера: теоретичний аспект: навч. посіб. Львів: вид. Т. Тетюк, 2021. 220 с.
6. Bonas Leah E. A Survey of the History of the Concertmaster Through the Baroque, Classical, and Romantic Eras. 2019. Theses and Dissertations. 399 p. URL: [https://csuepress.columbusstate.edu/theses\\_dissertations/399/](https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/399/).
7. 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*. 2023. Vol. 24 (4). Pp. 323–341. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645>.
8. 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](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39).
9. International Guild of Musicians in Dance. URL: [https://igmd.clubexpress.com/content.aspx?page\\_id=22&club\\_id=745623&module\\_id=310929](https://igmd.clubexpress.com/content.aspx?page_id=22&club_id=745623&module_id=310929).
10. Lishka G. R. A Handbook for the ballet accompanist. Bloomington: Indiana University Press. 1979. 150 p.
11. Lishka G. R. The art of ballet accompaniment: A comprehensive guide. Indiana University Press, 2022. 332 p.
12. 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>.
13. Rush S. A Survivor's guide for musicians in dance. *Journal of the International Guild of Musicians in Dance*. 2007. Vol. 7. Pp. 2–6. URL: <https://igmd.clubexpress.com/docs.ashx?id=451256>.

### REFERENCES

1. Goldrych, O., & Khytryak, S. (2003). *Muzychna khrestomatiya dlya urokov narodno-stsenichnoho tantsyu* [Musical Anthology for Folk-Stage Dance Lessons] Lviv: Vyd-vo «Krai». Drukarnya NVM Polihrafichnoho tekhnikumumu UAD. 232 p. [in Ukrainian].
2. Goldrych, O. (2006). *Khoreohrafiya: Posibnyk z osnov khoreohrafichnoho mystetstva ta kompozytsiyi tantsyu (2nd ed.)* [Choreography: A Guide to the Basics of Choreographic Art and Dance Composition (2nd ed.)]. Lviv: SPOLOM. 172 p. [in Ukrainian].
3. Zaytsev, Ye., & Kolesnychenko, Yu. (2009). *Osnovy narodno-stsenichnoho tantsyu (3rd ed.)* [Fundamentals of Folk-Stage Dance (3rd ed.)]. Vinnytsya: Nova knyha. 416 p. [in Ukrainian].
4. Molchanova, T. (2015). *Mistetstvo pianista-kontsertmeystera u kulturno-istorychnomu konteksti: istoriya, teoriya, praktyka* [The art of the pianist-concertmaster in the cultural and historical context: history. theory. practice]: monografiya. Lviv: Liha-pres. 558p. [in Ukrainian].
5. Molchanova, T. (2021). *Samoosvitnya diyalnist pianista-kontsertmeystera: teoretychnyy aspekt* [Self-Educational Activity of the Pianist-Concertmaster: Theoretical Aspect: A Study Guide]: navch. posib. Lviv: Vyd. T. Tetyuk. 220 p. [in Ukrainian].
6. Bonas, L. E. (2019). A survey of the history of the concertmaster through the Baroque, Classical, and Romantic eras. Theses and Dissertations. 399 p. URL: [https://csuepress.columbusstate.edu/theses\\_dissertations/399/](https://csuepress.columbusstate.edu/theses_dissertations/399/)
7. 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*, Vol. 24 (4). Pp. 323–341. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2021.1971645>
8. Frosi, S. (2011). The improvisation of structured keyboard accompaniments for the ballet class (Honours Thesis, Edith Cowan University). URL: [https://ro.ecu.edu.au/theses\\_hons/39](https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/39)
9. International Guild of Musicians in Dance. URL: [https://igmd.clubexpress.com/content.aspx?page\\_id=22&club\\_id=745623&module\\_id=310929](https://igmd.clubexpress.com/content.aspx?page_id=22&club_id=745623&module_id=310929)
10. Lishka, G. R. (1979). A handbook for the ballet accompanist. Bloomington: Indiana University Press. 150 p.
11. Lishka, G. R. (2022). The art of ballet accompaniment: A comprehensive guide. Indiana University Press. 332 p.
12. 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> [
13. 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>