

УДК 78.071.2:005.336.2-027.561]:793.32
DOI 10.31654/2663-4902-2024-PP-4-123-130

Панчішна К. Л.

Концертмейстер класичного танцю Академії ім. Сержа Лифаря (КМАТ),
katrinka86@gmail.com
orcid.org/0009-0000-1227-6424

ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ: РОЗВИТОК ТА САМОРОЗВИТОК

У статті розглядається питання розвитку професійної компетентності концертмейстера класичного танцю через дослідження ритмічної взаємодії музики та пластичних рухів балетного екзерсису. Запропоновано авторський підхід до розкриття безперервності хореографічної комбінації шляхом інтеграції позамузичних ритмічних елементів метричної (античної) системи віршування в концертмейстерський репертуар. Такий підхід дозволяє виявити закономірності ритмічного сполучення трьох затактових нот як стимулюючого фактора пластичних рухів із відповідними ритмами основних балетних елементів.

Особлива увага приділяється ізометричному узгодженню пластично-музичної тканини, що відіграє ключову роль у професійній діяльності концертмейстера класичного танцю. Розглянуто застосування античних ритмів, таких як педан, ямба, хорей, а також складних логоедів у побудові ритмічної структури хореографічного супроводу. Запропоноване дослідження спрямоване на пошук ефективних методів синкретичного поєднання «слова-музики-танцю», що є основоположним принципом концертмейстерської практики.

Визначено можливості ритмічного варіювання в межах різних музичних розмірів, що дозволяє досягти гнучкості в адаптації музичного супроводу до специфіки екзерсисів біля станка, на середині залу, у стрибкових комбінаціях та роботі на пуантах. Отже, стаття акцентує увагу на важливості усвідомленого підходу до ритмічної організації музичного матеріалу, що сприяє підвищенню рівня професійної компетентності концертмейстера та ефективності навчального процесу в класичному танці.

Окремо розглядається вплив тембральних характеристик музичного супроводу на сприйняття ритмічної структури хореографічних комбінацій. Визначено роль динамічних акцентів та артикуляційних особливостей у формуванні музично-танцювального діалогу між концертмейстером і виконавцями. Такий підхід дозволяє не лише підвищити якість навчального процесу, а й сприяє розвитку чутливості до музики у майбутніх танцівників.

У підсумку, автор підкреслює значення міждисциплінарного підходу до підготовки концертмейстерів класичного танцю, що базується на поєднанні музичної, ритмічної та хореографічної компетентностей.

Ключові слова: ізометрія пластично-музичної тканини; пластичний рух, античні ритми, педан, ямба, хорей, складні логоеди, три затактові ноти.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження стосується становлення професійної діяльності концертмейстера балету, яка повинна починатися з закладів музичної освіти (ЗМО), але так сталося, що Україна досі не має окремої дефініції класичної хореографії в концертмейстерських класах. Відсутність методичних орієнтирів, тягне за собою складні умови роботи в хореографічному залі, на чому акцентують і провідний концертмейстер факультету хореографічного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтва Н. В. Слупська [10, 11], і

доктор мистецтвознавства (2016), завідувач кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, Т. О. Молчанова [8].

У наукових базах узагальнені методики класичної хореографії, які ґрунтуються, переважно, на математичному розрахуванні тіла в момент відтворення пластичного руху, на що спирається наукова праця кандидата педагогічних наук О. В. Мартиненко [5]. Науковиця влучно зазначає на просторових методичних ознаках: чіткому слідуванню рівням підйому ноги (п'ятки та витягнутого носка) на певний кут [5 с. 162]; симетричній постановці тулуба [там же, с. 163]; положенню тіла в просторі, згідно точок спеціалізованого приміщення, що відповідає системі координат Декарта (дослідниця зазначає як тривимірну – частину залу; двовимірну – частину сцени – прим. авт.) [там же с. 171]. По аналогії з просторовими закономірностями просторово-часового мистецтва – хореографії, **мета** даної статті виявити часові правила музичного оформлення пластичного руху, що спираються на власні спостереження безперервності відтворення пластично-музичної тканини, які обґрунтовані програмними вимогами класичного танцю.

Уявімо балет, як багатогранний мистецький комплекс, який вміщує елементи пластичного руху, музики та літературного першоджерела. Як «поетично-узагальнене втілення сценічного образу», [5, с.132] визначає сутність класичної хореографії завідувач кафедри хореографії Київського університету ім. Б. Гринченка, кандидат педагогічних наук, Л. М. Андрощук. Відомо, що подібний синкретизм зустрічався і в більш далекі часи; наприклад, в наукових базах представлені докази втілення творів Гомера в трагічному пантомімі та комедійному мімі (приблизно V ст. до нашої ери) [3, с. 97]. Також, дослідники акцентують й на образотворчому впливі літературних джерел на пластичні рухи, які позначилися і на реформах великого французького балетного танцівника, хореографа та теоретика балету, Жана Жоржа Новвера (XVIII сторіччя), який вперше надихнув класичний танець мовою Уівера та Шекспіра.

Саме образотворчий зв'язок класичного танцю з літературою, ретроспективно спрямував нас від елементів балетної вистави – до синкретизму античної тріади «слово-музика-танець», як мистецького коду, з якого виникла пантоміма, а згодом і класичний танець. З вищезазначеного сформувався питання: якщо зміст літературного першоджерела балету, безсумнівно впливає на засоби виразності пластичного руху та музики, чи може структура поетичного твору відповідати екзерсисам класичного танцю ізометрично?

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Наведемо декілька джерел, які можуть розкрити зв'язок «музичного і позамузичного» (визначення В. А. Супрун) [12, с. 12]. Авторка зауважує на «генетичній спорідненості музики з мистецтвом мовності» [там же, с. 12-13], посилаючись в тому числі й на висловлення українського музикознавця, доктора мистецтвознавства (1978), Заслуженого діяча мистецтв України, Н. А. Герасимової-Персидської: «Якщо ми звернемося до джерел проблеми зв'язку слова та музики, то впевнимось що спочатку не було «та», – виникало цілісне явище: відтворений, смисл, що звучить» [12, с. 5]. Також відомо, що на початку XX сторіччя, видатна балетна педагогиня польського походження, балетмейстерка Б. Ніжинська створила методику, яка базувалася на новому осмисленні поняття руху [6, с. 123]: «Рух... – не просто па або жест... рух триває безперервно, тому що безперервний поетичний підтекст і все об'єднано в єдине поетичне ціле» [там же]. Музикознавець, співачка та композиторка, Є. Г. Пахомова, в контексті дисертації, присвяченій синестезійним аспектам композиторського мислення, на прикладі хорової творчості видатної української композиторки Л. В. Дичко, серед принципів роботи з засобами мистецької виразності наводить метод відомого німецького композитора Р. Вагнера, який одержимий створенням «універсального твору майбутнього», свідомо руйнував окремі види мистецтв на догоду високому цілісному образу [9, с. 26].

Хореографія – складне мистецтво, в якому музичне оформлення агітує виразність рухів, що стимулює успішне виконання реципієнтами класичного танцю

поставлених задач. Для концертмейстера-початківця, який фактично немає методичних орієнтирів цього напрямку, першим кроком набуття відповідних навичок може стати відвідування уроків провідних хореографів та досвідчених концертмейстерів. Особистий досвід, отриманий на уроках українського балетмейстера і педагога Київського державного фахового хореографічного коледжу (далі КДФХК), народного артиста України (2017) В. А. Денисенко, якому здійснювала бездоганний музичний супровід концертмейстерка вищої категорії А. Рогальська, частково сформовано на методичній рекомендації викладача учням: – «Вчити комбінацію як вірш». На заняттях з методики викладання фахових дисциплін, викладач-методист КДФХК, С. В. Лахтіонов, розглядаючи конкретний порядок вивчення кожного елементу класичного танцю, наполегливо акцентує на застосуванні трьох затактових нот: перед вступом, який має назву *Preparatione* (франц. осмислення), початком комбінації та в заключенні. Методист вважає застосування концертмейстером трьох затактових нот важливим при первинному вивченні хореографічних рухів, особливо при роботі в молодших класах (5 – 9 роки навчання).

На протязі тривалого часу відбувалося переусвідомлення репертуару світової музичної спадщини з вищезазначених позицій, що сформувало власний погляд на походження музичної тканини екзерсисів балету, від музично-віршованої структури. Звернувшись до відповідних джерел, подібні ритмічні формули знайшли в періодичних віршованих схемах, які мають назву складні логаети (гр. *Logoeidikos* від гр. *Logos* – слово і *aoide* – спів, розповідь) [4, с. 13]. Згідно наукових баз, логаети були унормовані в античному віршуванні, як впорядковані вірші різної будови, що потребували складання заздалегідь, щоб «уникнути розсікання слова» [там же, с. 14]. Античне віршування мало назву квантитативне (від лат. *quantitas* – кількість), та побудовано на врахуванні часу, потрібного для вимови складу [4, с. 37]. Науковці вважають квантитативне віршування «...музично-мовним, оскільки елементи музики та мовності складають його основу». Також є приклади поєднання ритмічних одиниць складних логаетів через ритм пеону (пеону) (від гр. *paion*), про який збереглися відомості з Античності, де пеон виступав назвою хорових гімнів, а згодом складав ритм віршової стопи з трьох коротких та одного довгого складів [там же, с. 12]. Давньогрецький філолог Аристотель, виявляючи закономірності та правила з античних текстів, зокрема, Гомера [1, с. 9], зазначав пеон, «полуторним ритмом, що не створює вірша і використовується непомітним чином» [7, с. 184]. Так, джерела зазначають, що з витоків стилів мовлення, пеон утворював злиття початку, основної частини та ясне завершення твору, (через довгий склад наприкінці) [там же], примикаючи до ямбу, (що вважався природньою наближений до людської розмови в ліричній трагедії); або хорею (трохею), (що унаочнював ритм скачків, тому вважався танцювальним) [1, с. 44-45]. Наявність саме цього «загадкового ритму», інтуїтивно підвела нас до уявлення семантичного сполучення трьох затактових нот, на яких зазначає С. В. Лахтіонов, з одиницею основного руху хореографічної комбінації, що в музичній тканині має співвідношення короткої та довгої тривалості (ямб), або довгої та короткої (хорей). На наш погляд, сполучення трьох до двох (пеон-ямб, або пеон-хорей), де довгий склад пеону, є й початком хорею, або подовжений крапкою, стимулює наступний короткий склад ямбу, утворює ізометричне злиття між рухами в музичній тканині, чим наближає хореографічну комбінацію до вірша, на чому і акцентував В. А. Денисенко.

Подібні ритми ямбу, хорею, неповного мотиву (який може бути нащадком пеону), та амфібрахію ми знайшли і в дослідженні концертмейстерської діяльності, старшого викладача кафедри музично-інструментальної підготовки університету ім. К.Д. Ушинського, Н. В. Ашихміної, яка виокремлює ці ритми в «інтонаційні зерна мотивів», або «найменшу частинку, складену з одного або кілька звуків різної висоти, ладового тяжіння, метричної сили» [2, с.164]. Доктор мистецтвознавства, концертмейстер Т. О. Молчанова, зазначає на існуванні в музичній вимові танцювальних рухів

«чергування сильної та слабкої долі (хорей), та слабкої з сильною (ямб)» [8, с. 246]. Дослідниця акцентує: «у такому коригуванні слід враховувати і необхідність знаходження у ньому невеликого музичного уривку для вступу, який має назву Preparation (франц. осмислення)» [там же с. 244]. Це єдине джерело з наукового простору українських музикознавців, в якому згадується віршована природа класичного танцю. Отже, **новизна** дослідження полягає в розгляданні музичної тканини екзерсисів балету, як віршованої компліментарності пластично-музичної ізометрії – де є вимірjuвальний проміжок часу вимови складу, який згідно джерел застосовувався і в античній системі віршування, та мав назву мора (лат. mora – найкоротший проміжок часу) [4, с. 37]. Така міра надає можливість уявляти тривалості в наведених в роботі музичних прикладах основних рухів, ямбом або хореем (трохеем), незалежно від музичного розміру.

Викладення основного матеріалу. Уявімо тотожності між пластичними рухами в музичній тканині і квантитативними ритмами, в наведеній нижче схемі власного погляду на відповідність хореографічних комбінацій поетичним елементам метричної (античної) системи віршування:

ТОТОЖНІ МУЗИЧНО-МОВНІ КВАНТИТАТИВНІ РИТМИ В ПЛАСТИЧНИХ РУХАХ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ.	
КВАНТИТАТИВНІ РИТМИ	ПЛАСТИЧНІ ВПРАВИ
<ul style="list-style-type: none"> • Ямб V - • Хорей (трохей) - V • Пеон (пеон) vvv - • Амфібрахій. V - V • Дактиль. - VV Анапест. VV - • Спондей. - - (- -) Пірихій. VV (VV) 	<ul style="list-style-type: none"> • Battement tendu, battement tendu jete, grand battement jete, маленькі стрибки. • Plie, rond de jambe par terre, battement fondu, adagio, великі стрибки. • Сполучена ритмічна ланка. • Допоміжний ритм асередині схеми. • Battement frappe, petit battement, rond de jambe en l'air • Допоміжні ритми асередині схеми, група пунтів (пальці).

На нашу думку, деякі з вищезначених ритмів починають перші такти основних рухів, які представлені в протилежній колонці. Це, переважно ямб або хорей, але є початкові рухи, які ілюструються ритмами дактилю або анапесту. Незмінним виступає пеон, як обов'язкова сполучена ланка, яка складає три затактові ноти з ритмічним елементом основного пластичного руху хореографічної комбінації. Допоміжні ритми (спондей, пірихій, амфібрахій) застосовуються, переважно в середині комбінації, коли основні рухи межуються з допоміжними.

Як це виглядає в музичному прикладі наведемо в деяких наступних схемах.

1. Хореографічна комбінація Plie у станка, яка складає два demi plie (напівприсідання) та grand plie (глибоке присідання).

Demi plie

Музична фраза, починається з *preparatione*, в якому ми вбачаємо ознаки пеону, у сполученні трьох коротких звуків з довгим, де на останній з трьох коротких, відбувається зітхання руки, а на довгий починається безперервне виведення руки на позицію тренувальної вправи, що межується з двома акордами в музичній тканині вступу. Це, частково пояснює невідповідність хореографічного рахунку вступу, коли викладач-хореограф пропонує *preparatione* на два акорди (або на два такти), з формою вступу, так як його розуміє музикант, який фактично грає три акорди вступу. Аналогічно, перед рухом *demi plie*, який триває на протязі сполучення довгої та короткої тривалостей, що безсумнівно має ознаки хорею (трохею), також відбувається зітхання руки, та в музичній тканині знов підкреслено трьома послідовними нотами, та сполучено з довгою, на яку вже відбувається півприсідання. Стимулює безперервне *plie*, співвідношення трьох затактових нот з довгою та короткою тривалостями, що складає ритмічну схему трьох-до двох, подібно правилам античного художнього мовлення, на яких зазначав Аристотель в «Риторичі» [7]. Допоміжні рухи ілюструються іншими ритмами: спондей (два довгих склади), відповідає переходу до наступного *grand plie*, яке підкреслено піріхієм (чотири коротких склади) в музичній тканині прикладу. Згідно джерел, в схемах складних логедів, для пунктуації в віршованому періоді так само поєднувалися ритмічні елементи [1; 4.]. Ритмічне урізноманітнення мало закономірну структуру, чим з високою вірогідністю надавало промові художньої виразності.

2. *Battement tendu* (ковзний рух дотягнутою ногою по підлозі).

Battement tendu

♩ = 120
Allegretto

Remina Tanaka

The musical score consists of five staves of music for Acoustic Grand Piano. The tempo is marked as Allegretto with a quarter note equal to 120 beats. The score is annotated with rhythmic patterns in Ukrainian: 'пеан' (pean), 'ямб' (yam), 'ямб ямб' (yam yam), 'піріхій амфібрахій' (pirihii amfibrahii), 'амфібрахій' (amfibrahii), 'ямб' (yam), 'амфібрахій' (amfibrahii), 'піріхій' (pirihii), 'ямб' (yam), 'підхід до оберту' (pidhid do obrtu), 'ямб' (yam), 'амфібрахій' (amfibrahii), 'оберт' (obert), and 'пеан' (pean). The score is numbered 1 through 4, corresponding to the four battement tendu movements.

У музичній схемі проілюстровано хореографічну комбінацію: чотири *battement tendu*, з закінченням четвертого в *demi plie*, яка починається з *preparatione*, аналогічного попередньому прикладу. Підхід до першого *battement tendu* здійснено на три ноти, але останню визначено пунктиром, так як з неї починається сам рух на хореографічне «і-раз», в ямбічному співвідношенні. Тут слід зауважити, що в старших класах рух *battement tendu* відбувається відразу після вступу, але на початкових етапах, він виконується на сильну долю, або довгий склад, що потребує відповідного ритмічного підходу. *Demi plie* підкреслюється іншим ритмом, тут можна знайти ознаки піріхія, якщо орієнтуватись на сам рух *demi plie*, який відбувається на дві короткі тривалості, як знак пунктуації між хореографічними фразами, а можна пролонгувати злиття з наступним *battement tendu*, уявивши зв'язок між ними в ритмі амфібрахія. Повтор схеми неповним хрестом (в трьох напрямках), відповідає ямбічному триметру,

який згідно джерел, було унормовано в античній системі віршування [1, 4]. А в четвертому проведенні, музично проілюстровано зміну рухів (підхід до оберту, та сам оберт), що ритмічно відповідає ритмічному сполученню амфібрахію, пеону та ямбу.

3. Великий стрибок, *sisson temps leve* (елемент групи стрибкових рухів) зі вступом та підходом має наступну схему:

Sisson

Maestro

♩ = 120
Allegretto

У музичній тканині застосовано вже інший *preparatione*, на чотири хореографічні долі, який використовується, переважно, у стрибках. Такий вступ стимулює підхід на три склади, і на раз відбувається вистрибування. Безперервність проілюстровано сполученням трьох ритмічних одиниць з довгою та короткою тривалістю, що утворює злиття трьох до двох, (пеон-хорей), що аналогічно ритмоутворенню у вищеозначених прикладах.

Крім того, слід зауважити на музичних розмірах наведених ілюстрацій. Ритмічне співвідношення трьох до двох проілюстровано в музичній тканині *demie plie* на 4/4; *battement tandu* – 2/4; *sisson temps leve* – 3/4, що доводить можливість існування вищеозначених ритмів пластично-музичної схеми у будь-якому музичному розмірі.

Висновки. Ми проаналізували деякі пластичні рухи в музичній тканині, але екзерсиси складають принаймні по 10 вправ біля станку, та на середині залу; групу маленьких стрибків; групу великих стрибків; розділ пуанти (пальці) якщо клас жіночий. Вони різняться за задачами виконання, що має бути ізометрично підкреслено в музичній тканині.

Отже, ми припускаємо що закономірність сполучення ритму пеону з іншими поетичними ритмами, саме художнього мовлення квантитативної будови, тотожна зв'язку обов'язкових трьох затактових нот з ритмами основних рухів, що складає ритмічний стиль концертмейстера балету, який ми вважаємо ключем узгодження пластично-музичної схеми, чого потребує концертмейстерська діяльність на уроках класичного танцю. Саме з цих позицій ми розглядаємо початкові кроки хореографічного напрямку в концертмейстерських класах ЗМО.

Література

1. Аристотель. Поетика: пам'ятки естетичної думки: книга. Київ: Мистецтво, 1967. 142 с.
2. Ашихміна Н. В. Концертмейстерський клас: навч. посіб. / ун-т ім. К. Д. Ушинського. Одеса, 2019. 206 с.
3. Варнеке Б. В. Історія античного театру: навч. посіб. Одеса: Студія Неогоциант, 2003. 280 с.
4. Гуляк А. Б., Савченко І. В. Основи віршування: навч. посіб. Київ: ТОВ Міжнар. фін. агенція, 1997. 110 с.
5. Кінезіологія танцю: колект. монографія / Л. Андрощук О. Андрощук О. Мартиненко та ін.; Львів. нац. ун-т ім. І. Франка; заг. ред. О. А. Плахотнюк. Львів: СПОЛОМ, 2020. 244 с.
6. Ляо Сяо Я. Еволюція пластичної мови класичного танцю у західній Європі та США у ХХ – на початку ХХІ ст. та її вплив на професійні якості артистів балету: збірник наукових праць уманського державного педагогічного університету. Умань. 2020. № 1. С. 121–128.
7. Мистецтво мовлення: у 4 кн. Аристотель, М. Т. Цицерон, А. Шопенгауер: 65-те вид. Київ: Андронум, 2021. 2: Риторика, кн. 3, гл. 8. С. 183–184.
8. 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.
9. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне Дійство»): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 207 с.
10. Слупська Н. В. Практичні рекомендації та особливості роботи концертмейстера у класі хореографії. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ. 2018. № 41. С. 224–232.
11. Слупська Н. В. Принципи роботи концертмейстера у класі хореографії у вищих навчальних закладах. *Молодий вчений*. Одеса. 2017. № 11 (15). С. 679–684.
12. Супрун В. О. Музично-мовний твір, як процес сенсоутворення: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2007. 206 с.

Література

1. Arystotel. (1967). *Poetyka: pamiatky estetychnoi dumky* [Poetics: Monuments of Aesthetic Thought]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Ashykhmina, N.V. (2019). *Kontsertmeisterskyi klas* [Concertmaster class] / un-t im. K. D. Ushyn-skoho. Odesa [in Ukrainian].
3. Vameke, B.V. (2003). *Istoriia antychnoho teatru* [History of ancient theater]. Odesa: Studiia Nehotsyant [in Ukrainian].
4. Huliak, A.B. & Savchenko, I.V. (1997). *Osnovy virshuvannia* [Basics of poetry]. Kyiv: TOV Mizhnar. fin. ahentsiia [in Ukrainian].
5. (2020). *Kineziolohiia tantsiu* [Dance Kinesiology] / L. Androshchuk O. Androshchuk O. Marty-nenko ta in.; Lviv. nats. un-t im. I. Franka. (O.A. Plakhotniuk (Ed.)). Lviv: SPOLOM [in Ukrainian].
6. Liao Siao Ya. (2020). *Evoliutsiia plastychnoi movy klasychnoho tantsiu u zakhidnii yevropi ta SShA u XX – na pochatku XXI st. ta yii vplyv na profesiini yakosti artystiv baletu* [The evolution of the plastic language of classical dance in Western Europe and the USA in the 20th and early 21st centuries and its impact on the professional qualities of ballet dancers]. Uman. No 1. P. 121–128 [in Ukrainian].
7. (2021). *Mystetstvo movlennia* [The art of speech]. (65 ed.). Kyiv: Andronum. Vol. 2: Rytoryka, kn. 3, hl. 8. P. 183–184 [in Ukrainian].
8. Molchanova, T.O. (2013). *Vykorystannia systemno-funktsionalnogo pidkhodu v roboti baletnogo kontsertmeistera* [Using a systemic-functional approach in the work of a ballet accompanist]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Current problems of history, theory and practice of artistic culture*. Kyiv. No 31. P. 236–247 [in Ukrainian].
9. Pakhomova, Ye.H. (2018). *Synesteziini aspekty kompozytorskoho myslennia Lesi Dychko (na prykladi khorovykh oper «Zolotoslov» ta «Rizdviane Diistvo»)* [Synesthetic aspects

of Lesya Dychko's composer's thinking (on the example of the choral operas «Zolotoslov» and "Christmas Event"). Candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Slupska, N.V. (2018). Praktychni rekomendatsii ta osoblyvosti roboty kontsertmeistera u klasi khoreografii [Practical recommendations and features of the accompanist's work in the choreography class]. *Aktualni problemy istorii, teorii ta praktyky khudozhnoi kultury – Current problems of the history, theory and practice of artistic culture*. Kyiv. No 41. P. 224–232 [in Ukrainian].

11. Slupska, N.V. (2017). Pryntsypy roboty kontsertmeistera u klasi khoreografii u vyshchikh navchalnykh zakladakh [Principles of the work of an accompanist in a choreography class in higher education institutions]. *Molodyi vchenyi – Young scientist*. Odesa. No 11 (15). P. 679–684 [in Ukrainian].

12. Suprun, V.O. (2007). Muzychno-movnyi tvir, yak protses sensoutvorennia [Musical and linguistic work as a process of sense formation]. Candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

Panchishna K.

Classical Dance Accompanist at Serzh Lifar
Kyiv Municipal Ukrainian Academy of Dance
katrinka86@gmail.com
orcid.org/0009-0000-1227-6424

THE PROFESSIONAL COMPETENCE OF A CLASSICAL DANCE ACCOMPANIST: DEVELOPMENT AND SELF-DEVELOPMENT

The article explores the development of professional competence in classical dance accompanists by examining the rhythmic interplay between music and the plasticity of ballet exercises. It introduces an original approach to achieving continuity in choreographic combinations by integrating extramusical rhythmic elements from the metric (ancient) system of versification into the accompanist's repertoire. This method highlights the rhythmic correlation between the three upbeat notes, which stimulate fluid movement, and the core rhythms of ballet technique.

Particular attention is given to the isometric alignment of musical and plastic textures, which plays a crucial role in the accompanist's professional practice. The study examines the application of ancient rhythms such as paeon, iamb, trochee, and complex logaedic structures in shaping the rhythmic framework of choreographic accompaniment. The research aims to identify effective methods for synthesizing "word-music-dance," a fundamental principle of accompaniment in classical ballet.

The article also discusses the potential for rhythmic variation within different musical meters, enhancing the adaptability of accompaniment for exercises at the barre, center work, jumps, and pointe technique. By emphasizing the importance of conscious rhythmic organization, the study underscores how a well-structured approach can improve both the accompanist's professional skills and the overall efficiency of classical dance training.

Additionally, the impact of timbral characteristics on dancers' perception of rhythm is explored. The role of dynamic accents and articulation in fostering a musical-dialogue between the accompanist and performers is highlighted. This approach not only enhances the quality of the training process but also cultivates dancers' musical sensitivity.

In conclusion, the study advocates for an interdisciplinary approach to training ballet accompanists, emphasizing the integration of musical, rhythmic, and choreographic knowledge. By developing these competencies in tandem, accompanists can contribute more effectively to the artistic and pedagogical aspects of classical dance, elevating both the rehearsal process and the performance experience.

Key words: isometry of the plastic-musical texture, plastic movement, ancient rhythms, paeon, iamb, trochee, complex logaedic patterns, three upbeat notes.