

В статтє охарактеризован бразильський урбаністический стиль шоро, раскрыты особенности музыкальной формы и импровизационной технологии исполнения произведений как солистами, так и музыкальными коллективами.

Ключевые слова: урбаністический стиль шоро, импровізація, рондо, музикальний колектив, композиція, інструментовка.

УДК 784(477)

М.М. Каралюс

Дрогобицький державний педагогічний
університет ім. Івана Франка

РИСИ СТИЛЮ МОДЕРН У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

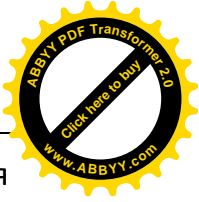
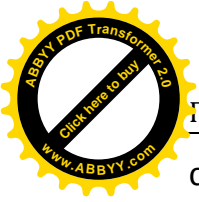
У статті досліджено камерно-вокальна творчість українського композитора Нестора Нижанківського (1893–1940), що нечисленна за своїм об'ємом, але надзвичайно симптоматична в руслі модерних ідей. Вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань спричинив звернення композитора до текстів його сучасників Олександра Олеса, Богдана Лепкого, Меланії Семаки, Уляни Кравченко. Мотиви ностальгії, сну, патетика, драматичність притаманні яскраво-суб'єктивному, максимально емоційному стилю авторського висловлювання.

Ключові слова: стиль модерн, солоспів, поліфонізація, ритмічна орнаментальність, психологізм, патетика, драматизм.

Постановка проблеми. Стиль модерн¹ – одне з яскравих художніх явищ початку ХХ століття – був надзвичайно поширений в українській культурі, він формувався в архітектурних ансамблях, на живописних полотнах, у графічному оформленні численних журналів, у рекламі. Вплив цього стилю позначився досить яскраво та оригінально і на музиці цього періоду – творчість Н. Нижанківського, Б. Яновського, деякі твори В. Барвінського, В. Косенка, М. Лисенка, Л. Ревуцького, Я. Степовою та інших відчутно «забарвлена» стильовими рисами сецесії. Виразовий арсенал музики «в стилі модерн» вирізняється колоритністю гармонії, багатим «декором» фактури за рахунок її активної поліфонізації, плинністю, безперервністю форми поряд з тенденцією до мініатюри, до «мозаїчного» типу формотворення, любов'ю до мотивів-символів. Музичний «сюжет», тематика, образність часто не виходять за межі любовної лірики, але «спектр» її втілень надзвичайно широкий і сміливий – від елегійної споглядальності до любовного екстазу.

Аналіз актуальних досліджень. Більш ніж сторічна дистанція надає

¹Модерн — один з варіантів назви того стилю, який в різних країнах називався по-різному: *ArtNouveau*, *JugendStill*, *Sezessionstill*, *StilLiberty*, *Модерн*, і місцезнаходження якого в історії мистецтв охоплює період між 80-ми роками ХІХ ст. і 20-ми роками ХХ століття, а в хронології стилів – «десь між імпресіонізмом та експресіонізмом» (Д. Сараб'янов).



стилю модерн все виразніших рис, і найновіші теоретичні дослідження сміливо висувують гіпотезу про модерн як історичний стиль з тенденцією до епохальності. До таких праць відноситься монографія Д.Сараб'янова [7], яка є актуальним підґрунтям у вивченні особливостей стилю модерн в різних видах мистецтва. Серед музикознавчих досліджень, в яких так чи інакше простежується увага до проблематики модерну (або сецесії) в українській музиці першої третини ХХ століття варто виділити праці Л. Кияновської [3; 4], О.Козаренка [5; 6], М.Ржевської [6], які повноцінно вводять певні явища української музики в стильовий контекст модерну (сецесії).

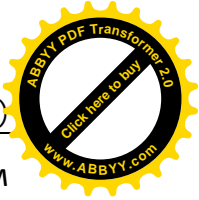
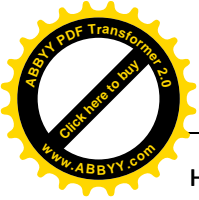
Мета статті – проаналізувати основні естетико-стильові риси модерну в камерно-вокальній творчості Нестора Нижанківського на прикладі кількох солоспівів.

Виклад основного матеріалу. Одним з вершинних зразків модерну в українській музиці є камерно-вокальна творчість Н. Нижанківського (1893–1940), нечисленна за своїм об'ємом, але надзвичайно симптоматична в руслі модерних ідей¹. Як пише дослідник творчості Н. Нижанківського Ю. Булка, «перед талановитим композитором постала ясно усвідомлена художня мета: досягнути органічного синтезу національної і загальноєвропейської музичних традицій» [1, 3].

Звертає на себе увагу, перш за все, вишуканий естетизм авторських поетичних уподобань. Серед поетів, до чиїх віршів звертається композитор, знаходимо імена Р. Купчинського, Б. Лепкого, О. Олеся, М. Семаки, І. Франка. Авторське висловлювання композитора завжди чітко простежується в максимальній щільності образного змісту. Композитор «витворює» свій світ з максимальною щирістю, без узагальнень, без відсторонення. «Його творча палітра відзначається особливою рельєфною, графічно точною картинністю, численністю «швидкоплинних» алюзій до живописної манери, скажімо, Гординського. Коло тем і образів у нього не таке широке, як, наприклад, у Людкевича, і навіть Барвінського, примат лірико-психологічного первення проявляється практично у всіх творах композитора, зумовлює вибір жанрів і літературних джерел у вокально-хорових опусах» – стверджує Л. Кияновська [4, 248]. Мотиви ностальгії («Не співай по весні»), сну («Снишся мені»), патетика, підкреслена драматичність висловлювання («Чому я пробудивсь?») притаманні яскравому, максимально емоційному стилю авторського висловлювання.

Солоспів «**Не співай по весні**» (1917) на слова І. Манжури, починається коротким фортепіанним вступом, початкова «зітхаюча» секундова інтонація якого виступає у ролі епіграфа і просякає всю мелодичну лінію твору. Її

¹ Аналіз камерно-вокальної музики Н. Нижанківського здійснено за: Нестор Нижанківський. СОЛОСПИВИ / Упорядник Мирослав Скорик. – Львів – Київ – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1996. – 60 с.



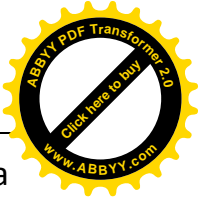
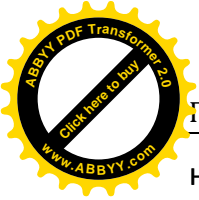
наполеглеве повторення викликає у нашій уяві асоціацію із модерним орнаментом, яка підкріплюється у початкових фразах солоспіву образом соловейка, що співає в бузку, – адже птахи і квіти були улюбленим мотивом художників модерну. Арпеджоване завершення вступного епізоду надає йому відтінку салонності. Пісенна, дещо сентиментальна мелодія розкриває усі найтонші нюанси вірша, зміст якого – ностальгічні спогади про минулі щасливі дні. Перша строфа вірша повторюється двічі, але мелодія змінюється, «зітхаючі» інтонації, повторюючись знову і знову, призводять до першої кульмінаційної вершини, підкресленої ферматою, примхливим пунктирним ритмом, форшлагом і несподіваною м'якою мажорною барвою арпеджованого септакорду VI ступеня. Середній розділ солоспіву має ще більш драматичний, напружений характер завдяки зміні розміру (6/8 замість 2/4, попередженого у першій частині тріольними ритмічними фігурами), гри мажору й мінору та схвильованій хроматичній фігурації у партії фортепіано. Реприза наступає як тиша після бурі.

Солоспів на слова Олександра Олеся «**Прийди, прийди**»(1917) сприймається, як оперна сцена, у якій романтичний герой страждає від розлуки з коханою. Композитор проявляє себе тонким психологом, відтворюючи вир почуттів, які бушують у душі закоханого. Короткий вступ – перший емоційний спалах, який відразу захоплює увагу слухачів, звучить надзвичайно експресивно. Мелодично він являє собою «конспективно стиснений» до чотирьох тактів перший розділ солоспіву і має розвиток динаміки від *p* до *f*. Для створення характеру схвильованої мови у початковій аріозо-речитативній частині твору Н. Нижанківський використовує перемінний метр, короткі фрази перериваються паузами, пунктирний ритм створює нервовість, мелодична лінія розвивається хвилеподібно.

Мелодія фортепіанної партії то звучить в унісон з вокальною, то створює виразний підголосок, а тремоло в низькому регістрі підсилюють враження театральності цього епізоду. Друга частина солоспіву різко протилежна за характером першій за всіма параметрами. Змінюється жанрова основа: після аріозо-речитативного розділу звучить справжня ода, у якій ідеал краси і об'єкт кохання підноситься на п'єдестал. Це зумовлює перехід з мінору в мажор, ритмічну сталість хвилеподібних музичних фраз і акордовий супровід, у кульмінаційних моментах прикрашений фейєрверком арпеджіо, і екстатично-піднесений характер.

Талановите і творче втілення ідей та засад музичної сецесії спостерігаємо у солоспіві «**Жита**» (1920–1923) на слова Олександра Олеся. Безкраї хлібні поля постають перед нами у якості символу далекої Батьківщини, розлуку з якою болісно переживав композитор, перебуваючи у Відні. Композитор проявив себе тонким психологом, відтворюючи багату гаму особистих почуттів.

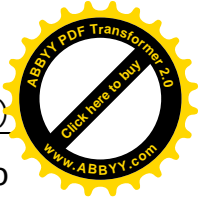
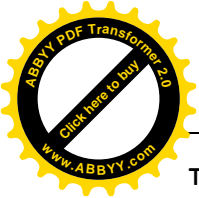
Побудова солоспіву має наскрізний розвиток (її умовно можна поділити



на три розділи) і близька до структури інструментальної поеми. Фортепіанна партія втрачає роль супроводу і набуває значення основного засобу формотворення, вокальний ритмічно-несталий речитатив виступає на її фоні яскравим рельєфом. Національної самобутності мелодиці надає поспівка в гуцульському ладі, орнаментована у дусі манери виконання українських народних музикантів, що виступає у якості лейтмотиву «рідного краю». У солоспіві «Жита» Н. Нижанківського ми відзначаємо усі ознаки сецесійної музики: і появу мотиву-символу, і поліфонізацію фактури (особливо у вступній частині), і надзвичайну колористичність гармонії (з використанням акордів багатотерцової структури, вишуканих альтерацій), і примхливу орнаментальність ритмічного малюнку.

Романс «Снишся мені»(1918) написаний Н. Нижанківським на слова молодомузівця Б. Лепкого. Тема сну була популярною у поезії доби модерну і, зокрема, у поетів «Молодої музи»: їх перу належать твори із красномовними назвами – «Який чудовий сон» (П. Карманський), «Я плакав уві сні» (В. Пачовський), «Сонна мрія» (О. Луцький). У вірші Б. Лепкого мрії про кохану, яка приснилася уві сні, дощова осіння пейзажна картина, спогади про весну і молодість і, нарешті, роздуми про вічний сон, що завершує людське існування, з'являються і зникають, як у калейдоскопі. Н. Нижанківський поглиблює це враження музичними засобами, продовжуючи цю гру уяви. Наскрізну форму романсу він складає із контрастних по жанровому походженню епізодів, чутливо йдучи за текстом, внаслідок чого утворюється своєрідний мозаїчний твір.

У короткому фортепіанному вступі імпровізаційного характеру на «фоні» витриманого співзвуччя з двох квінт звучить мелодія у мелодичному мінорі з підвищеним IV ступенем, що нагадує гру народних співаків при виконанні дум чи історичних пісень. Початкова мелодична фраза «Снишся мені так живо, ясно» (наспівна декламація на фоні стриманого акордового супроводу) змінюється на словах «тії сни щось мають з сонця і весни» елегійно-романсовою мелодією, яка становить різкий контраст. Новий епізод має вальсовий характер завдяки зміні розміру з 4/4 на 3/4. Мінор переходить у мажор (відбувається відхилення послідовно у B-dur з підвищеними IV та II ступенями та у Es-dur). Широка хвиля пасажу у фортепіанному супроводі охоплює діапазон у 3 октави, а поліритмія та вишукані хроматизми викликають алузії з творами Ф. Шопена. Короткий чотиритактовий інструментальний програвш ненадовго повертає нас до реальності, у сферу мінору, в речитативі «Встану рано, зирну в вікно – там дощ, погано». Його змінює наступний розділ солоспіву («А на душі так любо, красно») – dolce cantabile – сповнений весняних настроїв, який завдяки завершеності образу та яскравості мелодики міг би становити самостійний



твір – романтичну елегію. Він виростає із ритмоінтонацій першого мажорного епізоду. Елегійність зумовлює широке дихання мелодії, появу гармонічного мажору і фортепіанний супровід із м'яко синкопованим ритмом.

У ще більш розгорненому, ніж попередній, фортепіанному програвші елегійні мотиви забарвлюються в трагічні тони внаслідок появи мінору та тривожного тремоло у басу. У черговому мелодекламаційному фрагменті експресія досягає своєї найвищої точки, і слова «не буде другої весни, пропала дійсність, тільки сни мені осталися» звучать як вирок. Останній розділ – розв'язка драми – повертає нас у початкову тональність (g-moll). Синтезуючи початкові інтонації солоспіву із ритмоформулою і типом мелодики широкого дихання елегійних мажорних частин, композитор досягає єдності всього твору.

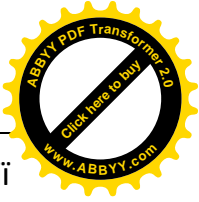
Текст солоспіву **«Чому я пробудивсь?»** (1920–1923), створений дружиною композитора Меланією Семакою німецькою мовою (автор перекладу українською невідомий), спонукає нас проникнути у глибини людської свідомості. Світ нічних кошмарів, сповнений примарами, приворожує нас своєю красою, а фрази на кшталт «мій дух дрижав в розкішному терпінню» або «я забув про все в розкоші болю» нав'язують алузії до літературної творчості Леопольда фон Захера-Мазоха. Естетизація потворного та акцентована витонченість була притаманна багатьом творам модерністської поезії і своєю появою зобов'язана «Квітам зла» Ш. Бодлера.

Мовно-виразна речитативно-аріозна вокальна партія відтворює всі найтонші нюанси віршу. Питання «Чому я пробудився?» або «пощо ж я пробудився?», повторюючись протягом усього солоспіву (8 разів!), жодного разу інтонаційно не дублюється, одержуючи кожний раз новий відтінок, переростаючи у «жест страждання» (Т. Гундорова)¹.

Основний розвиток відбувається у партії фортепіано. Композитор вражає нас майстерністю у сфері стилізації та багатством музичного матеріалу, адже його цілком вистачило на 3 фортепіанні мініатюри: колискову, ноктюрн та баркаролу. Фортепіанний вступ дуже нагадує колискову завдяки рівномірному «заколисуючому» рухові акордової фігурації, правда, у незвичному тридольному, а не дводольному розмірі. Дисонуюча тритоновна інтонація створює настрій збентеженості, а гуцульський лад і форшлаги зі збільшеною секундою додають темі національного колориту. Ця ж мелодія завершує солоспів і виконує роль його обрамлення.

Перший розділ, який можна умовно назвати ноктюрном, викликає асоціації з шопенівськими фортепіанними мініатюрами, проте ритмічна свобода (перемінний метр), часті форшлаги, примхливі зміни темпу –

¹«Жести страждання, психологічного надриву, нерозділеного кохання, агресивності стають моделями, символами рафінованої душі диференційованого суб'єкта findesiècle» [2, 115].

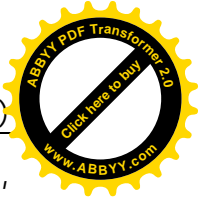
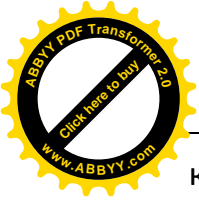


accelerando, ritardando, con moto rubato) та колористичність гармонії (наприклад, гармонічна послідовність D7-II4/3 у 11–12 тактах) та чергування G-dur`ного тризвуку та es-moll`ного секстакорду на органному пункті у 21-26 тактах належать до музичних засобів виразності модерну. Наступний розділ солоспіву контрастує у ладовому відношенні з попереднім (з'являється одноіменний G-dur`у g-moll). Завдяки зміні розміру (на 6/8), більш наспівній мелодиці та появі хвилеподібної акордової фігурації (на гармоніях g-moll`ного тризвуку та двічі зменшеного септакорду) його можна було б назвати «баркаролю». Проте рівномірний рух восьмих у супроводі то перебивається у вокальній партії дуолями, то переходить у септоль, то розсипається каскадом шістнадцятих. Гармонія у цій частині солоспіву відіграє важливу виразову роль: відхилення у паралельний до g-moll`у B-dur` підкреслює слова «в розкоші болю», а альтерована подвійна домінанта (D4/3–5) фразу «дух мій спав».

Кульмінація твору на словах «Мій дух тепер з розпуки кличе світла!» наступає несподівано, як спалах емоцій. Відчайдушні спроби в лінії мелодії прорватися вгору (послідовність висхідних терцевих ходів та стрибків на чисту та збільшену кварта), підтримані низкою дисонуючих акордів багатотерцевої структури), виявляються марними: нисхідний хроматично «сповзаючий» рух у низькому регістрі (такти 56–60) заважає цьому. Таємниче звучання збільшеного тризвуку попереджує появу нічних примар, а довершення їх ефемерного образу здійснюється фактурними зображальними засобами. Завершує твір тричі повторене запитання «по що я пробудивсь?», яке так і залишається без відповіді.

Цікаву трансформацію коломийки, як правило, жартівливої за змістом, у жанр «ліричної драми» пропонує нам Н. Нижанківський у солоспіві «**Ти, любчику, за горою**»(1930) на слова У. Кравченко. Цей твір близький за настроєм та національним колоритом пастелі Івана Северина «Гуцулка», оскільки обидва митці ставили перед собою однакову мету – розкрити перед нами внутрішній світ переживань нещасливої в коханні молодої дівчини.

Взявши за основу чотирнадцятискладову будову коломийки з цезурою після восьмого складу, та найбільш типові для неї мелодичні ходи, композитор створює геніальну стилізацію цього запального пісні-танцю. Солоспів має куплетно-варіаційну форму із надзвичайно динамічним розвитком – поступовим наростанням емоційного напруження протягом перших двох куплетів із кульмінацією та розв'язкою у третьому. Композитор максимально виявляє виразові можливості ладів, гру їх барв, використовуючи м'яке звучання натурального мінору у фортепіанному вступі, поступово досягаючи зростання напруження внаслідок ладової альтерації протягом першого куплету (підвищення VII, VI, IV ступенів та рух басового голосу по низхідній хроматичній гамі від VI по II ступінь), використовуючи ладовий



контраст завдяки введенню однойменного E-dur'у (зі зниженими спочатку II, а потім VI ступенями) та двічі гармонічного e-moll'ю у другому куплеті і, нарешті, переходячи у e-moll (у трьох варіантах – мелодичний, гуцульський та двічі-гармонійний) та повертаючись у e-moll у третьому куплеті.

Описана вище драматургія твору особливо послідовно втілюється в ритмі солоспіву шляхом поступового згущення ритмічного малюнку до кульмінації включно (від рівномірного руху восьмими, через пожвавлення його за рахунок появи шістнадцятих у хвилеподібних пасажах супроводу, до різкої зміни метру (3/4) у мелодії на фоні пульсуючого акомпанементу) та різкого розрідження його у розв'язці. Поява синкоп підкреслює драматизм останньої фрази «Як не будеш приходити – умру за тобою».

Багата гармонічна палітра надає мініатюрі довершеності. Н. Нижанківський широко використовує колористичність звучання септакордів, а кульмінацію твору підкреслює дисонуючими співзвуччями (ускладненими неакордовими звуками, тризвуками та септакордами).

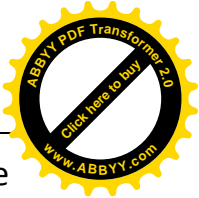
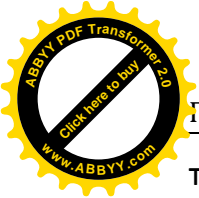
Солоспів «**Поклін тобі**» (1933), створений на слова І. Франка, – вершина любовної лірики Н. Нижанківського. Тонка градація почуттів, багата палітра емоцій (від легкого суму до спалаху пристрасті, що споріднений релігійному екстазу) майстерно відтворені композитором у музиці твору. Мелодика солоспіву увібрала в себе найбільш виразні інтонації із «музичного словника» епохи і являє собою органічне поєднання наспівного речитативу, побутового (часом навіть «жорстокого») романсу та оперної арії. Вона не скута межами метру внаслідок своєї імпровізаційності і характеру щирого висловлювання.

Цікавим є твір і в ладовому відношенні: світ переживань закоханого змальовано в похмурих мінорних тонах (b-moll з підвищеним IV ступенем, f-moll, a-moll), а всі спогади та мрії, пов'язані з «високим жіночим ідеалом» забарвлені мажором (Des-dur, Es-dur, As-dur, C-dur з альтерованими II та IV ступенями, Ges-dur та B-dur).

Гармонія використовується композитором і як колористичний засіб (наприклад, пасажі паралельних квартсектакордів на фоні витриманого II 6/5 у 17 т.), і для підкреслення найбільш емоційно загострених моментів вірша (дисонуючі альтеровані септакорди у 18 т., збільшений септакорд у 29 т.).

Надзвичайно важливою у даному творі є роль фортепіанного супроводу, який має імпровізаційно-салонний характер. Ці якості особливо яскраво проявляються у розгорненому вступі та програші між розділами солоспіву (т.т. 35–43). Види фактури постійно змінюються відповідно до перемін у мелодиці.

Висновки. Камерно-вокальна творчість Н. Нижанківського є однією з вершин українського модерну та прикладом органічного поєднання романтичних традицій із сучасними композитору тенденціями мистецтва. Для



творчості Н. Нижанківського характерні сецесійна вишуканість, творче втілення неофольклористичних здобутків композиторів празької школи та колористичне трактування гармонії. У камерно-вокальних творах композитора спостерігаються «ухил до салонності, камерної рафінованості солоспіву, поетизація побутових жанрів, що переважала у «віденському романтизмові» від Ф. Шуберта до Г. Вольфа» [4, 248]. Цікаво, що внаслідок впливу стилю модерн, жанр солоспіву віддаляється від жанрового стереотипу, що склався протягом ХІХ століття, і набуває надзвичайно великої різноманітності. Це пояснюється і різнохарактерністю поетичних джерел, які покладено в основу солоспівів, і індивідуальними особливостями композиторського «почерку». Єдине, що залишається незмінним, це вірність ліричній тематиці та розширення її діапазону. Особлива увага приділяється психологічному аспекту при розкритті настроїв, що панують у кожному романсі. Часто спостерігається навмисне декорування, естетизація образів, що було притаманне для декадентської чуттєвості загалом.

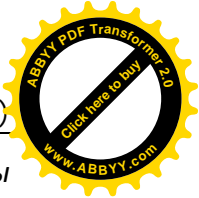
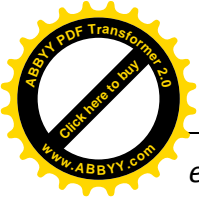
ЛІТЕРАТУРА

1. Булка Ю. Солоспіви Нестора Нижанківського / Ю. Булка // Нестор Нижанківський. Солоспіви / [упоряд. Мирослав Скорик]. – Львів – Київ – Нью-Йорк : Вид-во М.Коць, 1996. – С. 3–4.
2. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму : постмодерна інтерпретація / Т. Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 297 с.
3. Кияновська Л. Стиль сецесії в українській музиці першої третини ХХ сторіччя / Л. Кияновська // «Musica Galiciana» : Мат. ІІІ наук. конф. – Rzeszow, 1999. – С. 225–237.
4. Кияновська Л. О. Постромантичні тенденції і напрямки в творчості галицьких композиторів першої третини ХХ століття / Л. О. Кияновська // Галицька музична культура ХІХ–ХХ століття : навч. посіб. / Л. О. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – С. 212–303.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів: В-во НТШ, 2000. – 284с.
6. Козаренко О. Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик / Олександр Козаренко // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента Академії мистецтв України Алли Терещенко / Ред.-упорядник М. Ржевська. – Київ – Івано-Франківськ : Видавець Третяк І.Я., 2008. – Вип. 2. – С. 146–152.
7. Ржевська М. Стильові пошуки в українській музиці 20-х років: авангард чи модерн? / М. Ржевська // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2001. – С. 110–122.
8. Сарабьянов Д. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. / Д. Сарабьянов. – М.: Искусство, 1989. – 294с.

РЕЗЮМЕ

М.М. Каралюс. Черты стиля модерн в камерно-вокальном творчестве Нестора Нижанковического.

В статье исследовано камерно-вокальное творчество украинского композитора Нестора Нижанковического (1893–1940), немногочисленному по своему объёму, но чрезвычайно симптоматичному в контексте современных идей. Изысканный эстетизм авторских поэтических вкусов повлек обращение композитора к текстам



его современников Александра Олеса, Богдана Лепкого, Мелани Семачи, Ульяны Кравченко. Мотивы ностальгии, сна, патетика, драматичность присущи ярко-субъективному, максимально эмоциональному стилю авторского высказывания.

Ключевые слова: стиль модерн, романс, полифонизация, ритмическая орнаментальность, психологизм, патетика, драматизм.

SUMMARY

M. Karalyus. The features of art nouveau in chamber-vocal works by Nestor Nizhankivskiyi.

The article is devoted to chamber-vocal works by Ukrainian composer Nestor Nizhankivskiyi (1893–1940), few in scope, but highly symptomatic built in the context of ideas of Art Nouveau. Refined aesthetism of author poetic tastes led composer's treatment to the texts by his contemporaries Alexander Oles, Bogdan Lepkyi, Melanie Semaka, Uliana Kravchenko. Motives of nostalgia, a dream, a pathos, the drama inherent in bright subjective, emotional style of author statements.

Keywords: Art Nouveau, romance, polifonisation, rhythmic ornamentation, psychology, pathos, drama.

УДК 78.071.4:793.3

І.П. Коган

Сумський державний педагогічний
університетім. А. С. Макаренка

ТВОРЧІ ТА ПРОФЕСІЙНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В КЛАСІ ХОРЕОГРАФІЇ

У статті висвітлено творчі та професійні аспекти діяльності концертмейстера на уроках класичного танцю, які включають співпрацю з педагогом-хореографом і підбір музичного супроводу. Розглянуто проблеми виконавської майстерності, читання нот з листа, фортепіанної імпровізації.

Ключові слова: творчість, професіоналізм, концертмейстерська діяльність, класичний танець, музичний супровід, фортепіанна імпровізація.

Постановка проблеми. Актуальність теми статті зумовлена тим, що інтенсивний розвиток сучасного суспільства вимагає високого професіоналізму фахівців у галузі мистецтва. Яскравим прикладом цього є розширення ролі піаніста-концертмейстера в загальному процесі розвитку музичного мистецтва нашої країни, постійний пошук більш продуктивних рішень у галузі концертмейстерського виконавства. Зміни, які відбуваються в нашій державі, виявляють насущну потребу в активних людях, у творчих особистостях, які здатні до нового мислення, серед характерних рис якого є організація процесу виховання, що спрямована на формування творчої особистості, неординарної індивідуальності. Прогрес суспільства виявляється все тісніше пов'язаним із розвитком внутрішньої самостійності, ініціативи, творчої активності кожної людини. Необхідно зазначити, що професія концертмейстера не набула ще того престижу, якого вона заслуговує. Слово