

МУЗИКА



Найважливіша тема сучасності

Слава подвигу народному

«Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича

Проблеми оперного виконавства

Про дитяче музичне виховання

Дружба видатних митців

2

1975





ДО МУЗИЧНОЇ ЛЕНІНІАНИ

Кращим творам українських композиторів властиві висока ідейність, глибоке проникнення в життя, народність і демократизм. Найбільше ці риси проявилися в музиці високого суспільно-політичного звучання, присвяченій одній з найвідповідальніших тем — ленінській. І прикметним є те, що вона нероздільно пов'язується з образами Батьківщини, Комуністичної партії.

У творах даної тематики помітна тенденція до змалювання образу Леніна в ліричному аспекті, що розкриває людяність вождя трудящих. Це «Кімната Леніна у Смольному» Є. Козака, цикл «Задумані пісні про Леніна» Я. Цегляра, «Ленін» А. Колодійця, «Леніна бачили всі» О. Білаша, цикл пісень про Леніна М. Колесси тощо.

Характерно, що ленінська тема в музиці — завжди дійова, не терпить байдужості, посередності. У своїх найвищих проявах вона стверджує правильність спрямування загальних зусиль на цьому бойовому партійному напрямку творчості.

Тема давно вийшла за межі нашої країни, стала інтернаціональною. Вона шириться і розвивається в різноманітності музичних форм — від популяр-

них латиноамериканських пісень, які часто імпровізуються численними ансамблями, від пісень французьких шансоньє про Жовтневу революцію 1917 року і німецьких робітничих зонгів до симфоній Д. Шостаковича, могутніх хорів В. Торміса, до опер, симфонічних поем, увертюр.

У 1969 році до 100-річчя від дня народження В. І. Леніна Спілка композиторів України, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського АН УРСР видали нотографію ленінської теми в творчості українських радянських композиторів за період 1917—1969 років. Це надзвичайно цікаве явище в історії української музики. Тут зібрано і систематизовано друківані та рукописні твори професіональних композиторів, а також народні пісні, думи та їх обробки. В цьому списку є лише одна опера — «Брати Ульянови» Ю. Мейтуса. Тепер можемо поповнити його ще багатьма назвами: «Арсенал» Г. Майборода, «Комуніст» Д. Клебанова, «Загибель ескадри» В. Губаренка, «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського.

Г. Таранов написав симфонію «Шушенська», з'явилися кантати «Прославлене слово Леніна» А. Філіпенка, «Ле-

нін» Л. Дичко, вокально-симфонічна повість «Шляхами Жовтня» А. Штогаренка, нові пісні К. Домінченка, О. Білаша, І. Шамо, І. Ковача, В. Філіпенка.

Чимало праць — досліджень названих творів — заслужено здобули широке визнання і за межами нашої республіки. Багато уваги приділили музикознавці новій опері «Червоні козаки» професора Харківської консерваторії Д. Клебанова, який довгі роки залишається вірним цій високій темі. Відомо, що і його учні вписали в радянську музичну ленініану яскраві сторінки.

«Червоних козаків» закріплено за колективом Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка, постановочна група якого доводить музичний і літературний матеріал до сценічного варіанту. Цікаво, що консультантом був І. Дубинський, член Спілки письменників, який служив у корпусі червоного козацтва.

На прохання донецьких установ та пропозицію Міністерства культури УРСР Донецький оперний театр працює над оперою, героєм якої є легендарний Артем. Іде по-справжньому творчий, напружений процес — пошук найбільш виразних епізодів з життя донецького краю у період становлення Радянської влади.

Нещодавно укладено угоду з композитором П. Майбородою про створення кантати «Ленін» на вірші А. Малишка, спеціально для цього написаних свого часу поетом.

Щойно репертуарна колегія Міністерства культури УРСР з музики обговорила й прийняла клавир кантати Г. Ляшенка «Мати-Вітчизна» на слова Максимі Рильського, де ленінська тема посідає значне місце. Хорова капела «Трембіта» розпочинає роботу над цим твором.

Артист Київської філармонії письменник І. Шведов виступив з усними книгами про життя і діяльність соратника В. І. Леніна видатного радянського полководця М. Фрунзе, письменника М. Островського. По-справжньому партійні, яскраво публіцистичні, ці роботи привернули симпатії широкої аудиторії, зокрема слухачів шкіл та семінарів партійної й комсомольської освіти.

До концертних програм професіональних та аматорських художніх колективів увійшли яскраві пісні «Батьківщина моя» А. Філіпенка і В. Лагоди, «Пісня про Леніна» Л. Колодуба і М. Нагнибди. Репертуарна колегія замовила композиторам ряд патріотичних урочистих вокально-хорових творів на ленінську тему.

МУЗИКА



2
березень
квітень
1975

ОРГАН МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР,
СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ ТА
МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

© Рік заснування 1923
Видавництво „Музична Україна“

СЛАВА ПОДВИГУ НАРОДНОМУ



Всесвітньо-історична перемога радянського народу над фашистськими загарбниками мала величезне значення не тільки для нашої країни, а й для багатьох народів світу, бо несла всьому людству визволення від ненависного ворога. Радянське і прогресивне зарубіжне мистецтво, сповнене високих гуманістичних ідеалів, не могло стояти осторонь всебічного і щонайглибшого висвітлення цієї теми. Адже тут розкривалась перемога людського над нелюдським, гуманного над антигуманним.

В українській радянській музиці тема Великої Вітчизняної війни знайшла широке вираження як в сюжетно-програмному, так і в жанровому відношенні. Масово-пісенна і хорова творчість у цей період посідає перше місце за її активною, дійовою функцією в процесі боротьби і відзначається багатогранністю тематичних напрямів: пісні про Червону Армію, про Батьківщину, партизанські. За жанровими ознаками це героїко-патріотичні, ліричні, жартівливі, сатиричні, за формоутворюючими принципами — крім куплетних — знаходимо розгорнуті форми: дума, поема, балада.

Кантатно-ораторіальний жанр характеризується укрупненням, масштабністю, що проявляється в його симфонізації (кантата-симфонія «Україно моя» А. Штогаренка), а також у розростанні його до оперної форми («За Батьківщину» П. Козицького).

В оперній творчості домінує героїко-патріотична лінія, проте з внутрішніми жанрово-драматургічними різновидами (епічне узагальнення, лірико-драматична сфера, народно-побутові елементи). Тут відбулися героїчна боротьба комсомольського підпілля, партизанська тема; митці звертаються також до сюжетів на національну тематику інших народів («Абадан» Ю. Мейтуса та ін.).

СИМФОНІЧНІ КОМПОЗИЦІЇ

Звернення українських радянських композиторів до тематики Великої Вітчизняної війни знаходимо в найрізноманітніших творах. Її художнє розкриття своєрідно віддзеркалюється в індивідуальних стилях, що виражається не лише у виборі жанрів, а й у принципах використання засобів музичної виразності. Незалежно від того, програмна музика чи не програмна, відбиття теми війни може бути і конкретизованим (у прийомах ілюстративного типу, картинному чи сюжетному показі подій, в жанрових асоціаціях — наприклад, використання інтонацій масових партизанських пісень і т. ін.), та більш узагальненим, у музиці глибоко філософського змісту.

Розглянемо програмні симфонічні композиції, присвячені подіям 1941—1945 років, деякі твори, в котрих конкретна програма безпосередньо не виражена (в літературних заголовках, сюжетах), а лише опосередковано виявляється в інтонаційно образному змісті. Крім того, цей жанр не може аналізуватися відокремлено від деяких інших, в яких формувалися найважливіші принципи симфонізму, пов'язані

У симфонічному жанрі визначилися різні типи програмності: картинно-жанрова («Партизанські картини» А. Штогаренка), картинно-сюжетна (поема «Дніпро» С. Людкевича), картинно-ілюстративна («Симфонічні фрески» Л. Грабовського), узагальнено-симфонічна (Третя симфонія Б. Лятошинського, Друга симфонія А. Штогаренка та ін.). Усі ці типи програмності взаємопов'язані і певною мірою проявляються в кожному симфонічному творі.

У камерно-вокальному та камерно-інструментальному жанрах намічаються тенденції до їх укрупнення та симфонізації (зокрема в обробках народних пісень та камерно-інструментальних творах Б. Лятошинського у воєнний період). Кристалізуються і якісно нові принципи переосмислення фольклорних джерел, що стало невід'ємною складовою частинною повоевничої творчості українських композиторів, не тільки камерної, а й симфонічної. Це виявилось у добір певних інтонаційних джерел (українські історичні пісні, думи, плачі, протяжні пісні трагічного змісту тощо), а також у їх інтенсивній симфонізації, узагальненні (Український квінтет Б. Лятошинського, кантата-симфонія «Україно моя» А. Штогаренка).

Доробок наших композиторів, присвячений героїчній темі Великої Вітчизняної війни, характеризується високими ідейно-естетичними засадами мистецтва соціалістичного реалізму. Творам воєнного часу властивий глибокий оптимізм, непохитна віра в перемогу над ворогом. У повоевничий період події війни знаходять більш узагальнене філософське тлумачення. З'являється і нова тема — дружба народів соціалістичної співдружності.

У статтях, які ми публікуємо в цьому номері до 30-річчя перемоги у Великій Вітчизняній війні, творчість українських композиторів на воєнну тематику розглядатиметься у різних жанрах докладніше.

з розкриттям даної теми і, зокрема, обробок народних пісень.

У воєнні роки було написано чимало програмних симфонічних композицій: «Поема про Батьківщину» В. Борисова, «Вітчизна» К. Домінчена, «Поема» А. Коломійця, Друга симфонія К. Данькевича, присвячена матерям героїв Великої Вітчизняної війни, Привітальна увертюра Д. Клебанова, «Шляхами Жовтня» Ю. Мейтуса.

Але найтиповіші риси симфонізму даного періоду — поєднання, генетична пов'язаність тематизму з інтонаціями дум та історичних пісень, найвищий рівень індивідуалізації, узагальнення та симфонізації цих інтонацій — виявились саме в синтетичному творі, кантаті-симфонії «Україно моя» А. Штогаренка. Її драматургія полягає в якісно новому образному трактуванні тематичного матеріалу. У симфонічному вступі до першої частини вільно переосмислені інтонації народних дум. Початковий розспів проходить у швидкому темпі, перетворюючись в енергійну, пружну тему, типову саме для симфонічного жанру. Висхідний секстовий хід, ритмічно активізований, надає динамічності музичному розвитку і переростає в партію хору («Вставай, моя рідна») в октавну інтонацію.

Дуже важливим моментом є узагальнене розкриття, через конфліктне протиставлення тематичної сфери, трагіч-



ного образу України. Центральним елементом композиції є зменшена кварта, яка своєю ладовою експресією нерозривно пов'язана з народнопісними жанрами — думами, історичними піснями — і одночасно, як свідчить історія професійного музичного мистецтва, має певне семантичне значення: вираження скорботи. Вона з'являється у темі вступу, у соло баса (головна партія) в момент кульмінації, у напруженій побічній партії та в розробці першої частини. В якісно протилежному тематичному оточенні — момент конкретизації образу ворога — комплекс зменшеної кварта знаходимо в середньому розділі третьої частини («Партизанська»). Саме так розкривається його драматургічна функція. Життєстверджуючий, оптимістичний фінал твору, написаного 1942 року, засвідчує велику віру композитора в перемогу над фашизмом.

Якісно нові принципи симфонізму, зумовлені розкриттям теми війни, безпосередньо виявилися і в новому використанні фольклору в симфонічних творах. А кристалізувались вони в обробках народних пісень, здійснених Б. Лятошинським протягом 1941—1945 років. Їх можна назвати своєрідними маленькими симфоніями, яким притаманна значна інтенсифікація конфліктного начала, напруженість драматичного розвитку. Композитор переосмислює пісенний матеріал, значно узагальнюючи трагічні інтонації. При цьому індивідуалізується певний елемент першоджерела, найхарактерніший для розкриття його змісту. Він композиційно підкреслюється автором обробки і симфонізується в інструментальній партії.

Нерідко народнопісенна інтонація (вокальна партія) поєднується з її індивідуалізованою трансформацією в партії фортепіано — «Журба за журбою», «Гей, у лісі, в лісі» та «Закувала зозуленька».

Принципи переосмислення фольклору, які намітилися в обробках Лятошинського, знайшли найповніше вираження в його камерно-інструментальних творах цього періоду, насамперед в Українському квінтеті і в повоєнній симфонічній творчості, зокрема в Третій симфонії. Її змістом є узагальнене, філософське висвітлення теми війни і миру. Спочатку композитор хотів розкрити її у плані конфліктної протидії антагоністичних начал і показати, що мир можна завоювати лише в напруженій боротьбі.

В основі драматургії твору — конфліктне зіткнення протилежних сил, їх непримиренна боротьба. В газетному архіві композитора є стаття під назвою «Подолати відставання драматургії» («Правда», 7.IV 1952 р.), автор якої виступає проти теорії безконфліктності в мистецтві. Лятошинський підкреслив найважливіші її положення, котрі вказують на певну ідейно-естетичну спрямованість автора і знайшли відображення в конфліктній драматургії симфонізму композитора. Причому основний конфлікт знаходить конкретизований вияв не стільки у зіткненні тем, скільки у безпосередньому процесі становлення якісних інтонаційно-образних трансформацій тематизму. Такі принципи виражені і в переосмисленні фольклорних елементів. Як зазначив музикознавець В. Москаленко на Всесоюзному семінарі викладачів музикознавчих кафедр (Київ, квітень 1973 р.), два елементи вступу Третньої симфонії — септові рухи і елемент пісні «Журба за журбою» — інтонаційно пов'язані між собою, що, по суті, створює якісно протилежні полюси в образно-драматичній трансформації одного й того ж інтонаційного комплексу. Цей принцип ми знаходимо і в обробках Лятошинського. Таким чином, окремі тематичні утворення в його симфонії несуть конфліктний заряд, розкривають протидію антагоністичних сил, що перебувають в діалектичній єдності. Це приводить до якісно нової трансформації тематизму.

У перші повоєнні роки з'являється ряд програмно-симфонічних творів, присвячених 30-річчю встановлення Радянської влади і темі Великої Вітчизняної війни: «Героїчна поема» А. Філіпенка, поеми «Визволення України» В. Рибальченка та «Лист з фронту» В. Гомоляки, «Дніпро» С. Людкевича. Тоді ж виникає і нова тема — оспівування дружби народів соціалістичної співдружності. Композитори все частіше звертаються до історії братніх народів, відшукують загальнослов'янські корені, виражені у спільності їх історичних долей, у визвольній боротьбі в проекції на минуле й сучасне. Це — симфонічні поеми «Гражина», «На

берегах Вісли» Лятошинського, його Слов'янський концерт, інтонаційно пов'язаний з тематизмом та ідейно-образним змістом Українського квінкету. Найбільш драматизоване й узагальнене вираження інтернаціональної теми знаходимо в П'ятій, Слов'янській симфонії композитора. По лінії інтонаційної драматургії синтез різнонаціональних фольклорних елементів — російських, югославських, болгарських — вирішується в ній у двох аспектах: у безпосередньому інтонаційному зближенні і в граничній індивідуалізації. В той же час узагальнення народнопісних інтонацій відбувається в експресивному драматизованому індивідуальному висловленні композитора. Спосіб розкриття теми породжений драматичними подіями воєнних років і боротьбою слов'янських народів проти спільного ворога.

Опосередковане відображення теми війни ми бачимо і в ряді симфонічних творів героїко-патріотичного змісту, в яких композитори звертаються до подій громадянської війни (поема «Щорс» А. Свечникова), возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Радянській державі (поема «Возз'єднання» Б. Лятошинського).

Драматургічні принципи розкриття цієї теми в програмно-симфонічній музиці безпосередньо пов'язані і з програмним фортепіанним концертом. Протягом післявоєнного періоду були створені Концерт-балада І. Шамо (1951), Концерт-балада О. Жука (1956), «Партизанські картини» А. Штогаренка (1957). В перших двох програма не розкривається в літературних підзаголовках, проте вона досить яскраво конкретизується в інтонаціях масових, партизанських пісень. Зміст творів безпосередньо виявляється і в поємності, баладності їх розвитку, що, з одного боку, конкретизує сюжетний момент, з другого — зумовлює епічне узагальнення образу народу-борця.

Твір Штогаренка продовжує партизанську тему в його творчості. Тут синтезуються концертний і симфонічний жанри, а програма конкретизована в назвах частин: «Спогад», «Раптовий удар», «Лист матері», «На привалі», «Скорбота матері за загіблним сином», «Свято народу-переможця». Багато інтонаційно-образних моментів поєднує «Партизанські картини» з симфонією-кантатою «Україно моя», особливо з третьою частиною — «Партизанською». Музикознавець М. Гордійчук у дослідженні «Українська радянська симфонічна музика», вказуючи на споріднені моменти двох творів (інтонація теми народу, образу матері, партизанського наступу), наголошує також на істотних відмінностях: в «Партизанських картинах» більш підкреслені жанрово-побутові моменти, більш виражена картинність симфонізму.

Фотозхроніка воєнних років.





У 60-і роки в жанрі симфонічної музики з'являється чимало творів, які безпосередньо чи опосередковано розкривають тему Великої Вітчизняної війни. Це передусім Друга симфонія А. Штогаренка («Пам'яті товариша»), яка продовжує тематичну лінію кантати-симфонії «Україно моя» і «Партизанських картин». Підзаголовок твору лише спрямовує увагу слухача на її тематичний характер, але не конкретизує програми. Ідейно-образний зміст композиції гранично узагальнений. Як і в кантаті-симфонії «Україно моя», тематичний матеріал Другої симфонії генетично пов'язаний з думами, історичними піснями. Тут також індивідуалізується інтонаційний комплекс зменшеної квати, проте на значно вищому рівні концентрованості образної драматургії. Його використання в симфонії пов'язане з розкриттям трагічного аспекту образів, з конфліктним драматичним розвитком.

Зменшено-квартова інтонація з'являється в темах всіх частин циклу. Вже у вступі і головній партії (1-а частина) вона постає в різних ладо-тональних сферах: як співвідношення VII і III ступенів у гармонічному мінорі (див. такти 10—17), як I і IV низького ступенів (ц. 2, такти 8—10), як III і VI ступенів у гармонічному мажорі (ц. 3, такти 3—4), як ціла низка зменшено-квартових співвідношень в тон-півтоновій ладовій системі у політональному розгалуженні (ц. 2).

Важливе значення в симфонії відіграє і кварто-тритонова інтонація, що також пов'язана з ладовою експресією української народної пісенності (співвідношення приставної квати, основного тону і підвищеного IV ступеня). Ця інтонація з'являється як у конкретно-жанровому вигляді в розробці третьої частини (ц. 12), так і в інтонаційно оголошеному звучанні у 2-й частині в динамічному предикті основної лейттеми симфонії (ц. 1); вона характеризує найвище драматичне напруження всього циклу, де «викарбовується» глибоке почуття скорботи. У трансформованому вигляді ця кварто-тритонова інтонація концентрується у гармонічних комплексах 1-ї (ц. 13 т. 7) і 2-ї (ц. 3 такт 5) частин, що, безумовно, свідчить про її важливе тематичне значення. В цілому симфонічний цикл за «згущеністю» тематичного матеріалу, граничною єдністю інтонаційної драматургії наближається до поеми. Це зумовлюється наскрізним розвитком лейттем, лейтінтонацій, об'єднаних моно-тематичним комплексом. Отже, у творі наявне узагальнено-філософське осмислення теми війни, яка несе смерть, і образу життя, яке її перемагає.

У 1961 р. Л. Грабовський створює «Симфонічні фрески» за мотивами малюнків Б. Пророкова («Це не повинно повторитись»). В них чітко, рельєфно виділена позиція композитора: гнівний протест проти антилюдської сили — війни. Він виражений у прямій формі в 1-й частині («Авторська передмова»), що відкривається гострими секундово-гармонічними інтонаціями в пересомисленому траурно-маршовому ритмі. Такими засобами передається характер декоративності, масштабності, граничної узагальненості. У 3-й частині («Наліт») ці інтонації «воскрешаються», як осмислення жакливого картини і гнівний протест.

Сильне враження справляє 4-а частина («В руїнах»), у якій спустошлива картина руїн розкривається тембровими засобами: гісландо флажолетів у скрипки соло сполучається з тремоло засурдинених скрипок (*sul ponticello*), гісландо арфи з тривалим «стогнутиєм» низьким звуком засурдиненої труби, що створює натуралістично оголене уявлення металевого скреготу. Відтворюється майже зорова картина жакливих, химерних уламків зруйнованих конструкцій. Така звукообразність є спробою музичні виражальні засоби наближити до специфіки прийомів образотворчого мистецтва. Причому це пов'язане не стільки із зверненням композитора до циклу Б. Пророкова, скільки із наміром втілити свій задум у декоративних, фрескових, плакатних образах з граничною експресивністю вираження протесту проти війни.

Можна назвати ще ряд написаних за останні роки програмно-симфонічних творів, що прямо або опосередковано розкривають героїчну тему Великої Вітчизняної війни. Це, зокрема, поеми «Сильніше смерті» М. Скорика (створена 1963 року під враженням від скульптурної групи Ф. Фівейського), «Пам'яті невідомого солдата» В. Золотухіна

(1963, 2-а ред.—1967), «У парку Вічної Слави» В. Гомоляки (1971) і Третя (Київська) симфонія А. Штогаренка (1971—1972).

Таким чином, у програмно-симфонічному доробку повсюдного періоду тема війни знайшла нові виражальні форми. Це і твори філософського змісту, в яких відбилися породжені війною особисті, глибоко суб'єктивні переживання, узагальнені до трагедії всього народу (Третя симфонія Б. Лятошинського, Друга і Третя симфонії А. Штогаренка), і композиції з конкретно-жанровим, картинним типом симфонізму («Партизанські картини» А. Штогаренка), і симфонічні форми, навіяні образотворчим мистецтвом («Симфонічні фрески» Л. Грабовського і «Сильніше смерті» М. Скорика). Різні аспекти відображення даної теми зумовили і відбір специфічних виражальних засобів, ладово-інтонаційної, гармонічної мови, а також прийомів драматургії, формоутворення.

Українські митці зробили значний внесок у скарбницю радянської музики. Нині вони ставлять перед собою нові завдання у висвітленні героїзму нашого народу у воєнні роки та на фронтах мирного будівництва.

І. ПЯСКОВСЬКИЙ

ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ

Друга світова війна, це найтяжче випробування, що випало на долю народів, не могла не знайти свого відображення в художній творчості, зокрема в музиці. Саме українські композитори були одними з перших, хто втілює в оперних композиціях тематику і образи Великої Вітчизняної війни.

П. Козицький в 1941 році в Уфі у творчій співдружності з башкирськими поетами С. Кудашем та Х. Ібрагімовим написав оперу «За Батьківщину». Патріотичний порив, згуртованість народу проти підступного ворога розкриті композитором на місцевому тематичному матеріалі: показано життя башкирського села напередодні в перший день оголошення війни. Страшна звістка перериває весілля юнака Хабіра і дівчини Банат. Хабір іде на фронт, старі батьки його благословляють, а дружина обіцяє зберегти їх вірне і палке кохання...

В характеристиках героїв, у хорах і ансамблях український композитор щедро користується башкирським мелосом, ритмікою народного танцю, своєрідністю національної інструментальної фоніки.

Оперу створено у лаконічній, начебто плакатній манері, що було характерно для того часу (загадаймо хоча б плакат «Все для фронту! Все для перемоги!»).

Героїчний сюжет розгортається у ряді невеликих сцен, в центрі яких — арія-портрет. Короткі хоріві уривки виконують функції коментатора подій.

Треба сказати, що П. Козицькому і його башкирським співавторам вдалося навіть у цій невеликій за обсягом і майже камерній за стилем опері передати дух і настрій тих часів: гостроту вторгнення великого горя в спокійне, щасливе життя радянських людей і всенародне патріотичне піднесення. Зворушливо змалювано постать старого Зафіра, який, заповідаючи синові бути нещадним до ворогів Батьківщини, дарує йому свою партизанську гвинтівку.

Аналогічна за темою і патріотичною спрямованістю, але відмінна за масштабами туркменська опера Ю. Мейтуса «Абадан», створена ним в Ашхабаді 1943 року (лібрето Б. Кербабаєва). Її герої — юнак Батир і його наречена Абадан стають захисниками Вітчизни Виконуючи бойове завдання генерала Некрасова, Абадан гине.

Якщо в опері П. Козицького дія відбувається в глибокому тилу і конфлікт виявляється, так би мовити, опосередковано, то тут ми вже маємо пряме зображення воєнних подій: сцени розгортаються і безпосередньо на бойових позиціях, і в бліндажі командуючого, і в фашистському застінку, де гестапівці допитують героїчну дівчину. Але ком-



позитор ніде не захоплюється зовнішніми прикметами війни, а прагне розкрити характер людини, її думи і почуття, показати джерело і природу патріотичного подвигу, на який здатна проста радянська дівчина, вихована в душі комуністичних ідеалів.

Творчо переосмисливши туркменський музичний фольклор, Ю. Мейтус збагачує його засобами сучасної європейської професійної музики. Поряд з національними туркменськими мелодіями звучать російські і українські, виступаючи як художнє уособлення ідеї інтернаціональної єдності наших народів у боротьбі з фашизмом. Звичайний оркестр колоритно доповнений специфічним звучанням дутара і тьюдука.

Тема війни і захисту Батьківщини, радянського патріотизму надихала композиторів і в повоєнні часи. Щойно пережиті тяжкі роки, масовий героїзм на фронті і в тилу, величні подвиги партизанського підпілля стали невичерпним джерелом художньої, зокрема оперної творчості.

Першою повоєнною оперою, що розповідала про партизанську боротьбу на тимчасово окупованій Україні, була «Честь» Г. Жуковського (лібрето Г. Плоткіна за участю композитора). Написана у 1945—1946 роках і тоді ж поставлена Київським театром опери та балету, вона відроджувала щойно минулі героїчні події, оспівувала багатьох відомих і невідомих патріотів, вірних помічників партії і Радянської Армії. Герої «Честі» — художній вимисел, але в них скоплено основне, реальне, що пізніше нам стало відоме з історії життя й діяльності Івана Кудрі, Раїси Окіпної, Лялі Убийвовк, краснодонців: відданість справі революції, безмежна любов до Радянської Вітчизни, безстрашність у бою, готовність до самопожертви в ім'я захисту здобутків Жовтня. Тому, незважаючи на деякі драматургічні і режисерські прорахунки опери, ми з хвилюванням згадуємо і героїчний образ партизанки Ганни, і вразні, мужні хори народних месників, і сумні наспіви полонянок, яких женуть у фашистську неволю.

Загальновизнано, що гідним музичним пам'ятником героїзму нашої молоді у Великій Вітчизняній війні є «Молода гвардія» Ю. Мейтуса (лібрето А. Малишка). Це підтверджується і репертуарністю опери, і її справді тріумфальним успіхом на багатьох оперних сценах світу. Композитор майстерно передає сповнений юнацької романтики самовідданий патріотизм краснодонців, поєднаний із твердістю і незламністю волі та моральної сили в годину нелюдських катувань. Опера, яку ставили у підземному театрі Пхеньяна під час війни, надихала корейських бійців, що часто прямо з вистави йшли на фронт воювати за свободу і незалежність. Художньо узагальнений подвиг радянських людей ставав прапором перемоги для тих, хто боровся за мир і соціалізм.

У «Молодій гвардії» Мейтуса досягнуто органічного злиття громадського і особистого; долі героїв твору невіддільні від долі усього народу, всієї Радянської країни. Тому документальність сюжету і персонажів лише допомагає відчутти узагальнену ідею: моральну перевагу радянського ладу, соціалістичної ідеології над фашистським обскурантизмом, ідеологією експлуататорських класів.

Багатозначний, багатограний, славлений з індивідуальних характеристик, правдивий і рельєфний колективний образ юних радянських патріотів, в якому сконцентровано кращі риси нашої молоді. Особливо наочно це розкрито у

Фінальна сцена з вистави Київського театру опери та балету «Милана» Г. Майбороди.



відомій сцені клятви молодогвардійців, де начебто на наших очах з окремих кристаликів формується крицевий моноліт, об який неминуче розіб'ється каламутна хвиля фашизму.

Суворий подих Великої Вітчизняної війни відчутний у фінальних картинах «Милани» Г. Майбороди (лібрето А. Турчинської, 1957). Композитор контрастно зіставляє картину втечі огидного фашистського охвістя — поліцаїв, які, рятуючись від справедливого народного гніву, ладні продати, зрадити один одного, і картину переможного маршу Червоної Армії — визволительки, що несе народу західних областей України жадану волю.

Спливали роки, але ті грізні часи в житті нашого народу не переставали хвилювати митців. Настав новий етап у художній творчості — етап глибокого осмислення всього пережитого, усвідомлення потреби передати його сенс наступним поколінням.

Лірична драма «Повернений травень» В. Губаренка (лібрето автора і Р. Левіна за п'єсою В. Єжова «Солов'їна ніч») переносить нас у Німеччину, у весняні дні 1945 року. На землі — незвична тиша. Замовкла пекельна канонада, і люди намагаються збагнути те, що сталося. Переможці — відчуття не тільки поверненню їм людську радість життя, а й у всій повноті осмислити значення своєї історичної місії. Переможени — якщо вони не злочинці і не маньяки — роблять переоцінку цінностей, звільняються від нацистського дурману, починають розуміти, що відбувається, і роблять висновки. До таких належить і головна героїня опери — німецька дівчина Інга, у якій під впливом кохання, що несподівано спалахнуло до радянського сержанта Петра Бородіна, відбувається моральне переродження. Травень життя, травень поверненого щастя усміхається і їй.

Нарешті, це один ракурс змалювання теми Великої Вітчизняної війни — через показ долі і діяльності радянського патріота-розвідника, змушеного вести «подвійне життя». Перебуваючи у лігві заперклого ворога, перед лицем смертельної небезпеки він повинен бути і відмінним актором, і психологом, і вміти миттєво орієнтуватися в обстановці, і безстрашно керувати цілою підпільною групою. Тут за Батьківщиною, друзями, огида і презирство до тих, з ким треба «приятелювати», неослабна настороженість і обережність, і при тому — всеперемагаюче палке бажання якомога краще виконати свій патріотичний обов'язок, принести користь Вітчизні, попередити і відвернути дії фашистських злочинців — такі переживання Ріхарда Зорге відтворено в новій опері Ю. Мейтуса, названій іменем героя (лібрето О. Васильової і Л. Смирнова, 1975). Гострі сюжетні повороти, сцени, сповнені драматичної наснаги, ов'язані світлою поезією, прозорі пейзажно-жанрові епізоди, пов'язані з особистими переживаннями героя, тримають увагу слухача у безперервному напруженні. Майстерність драматургічного розвитку і глибина музичних узагальнень лише велике враження від нового твору.

Опера документальна: в ній нема вигаданих ситуацій і персонажів. Майстерність драматургії і глибина музичних узагальнень змушують слухача замислитись над історичним ходом подій, ще і ще раз зрозуміти, в чому полягав секрет і смисл нашої перемоги над світовим фашизмом, і схилити голови перед безсмертним подвигом радянського народу у Великій Вітчизняній війні.

Л. АРХІМОВИЧ

КАНТАТА І ОРАТОРІЯ

Ідейно-образне спрямування кантат і ораторій періоду Великої Вітчизняної війни визначає поглиблення демократизму цього жанру, що передусім пов'язане з широким використанням народнопісенних джерел. Зокрема, прикметною рисою є значна увага до виражальних засобів, здатних втілити волюві, мужні образи. Героїчний характер музики у багатьох випадках зумовлений кобзарським епосом, народними хорівими, переважно історичними, а також революційними піснями. Героїко-патріотична лінія нерідко доповнюється контрастною ліричною сферою, що сприяє реалістичній викиченості образів, їх достовірності, посилює емоційний вплив на слухача.



Першим на події війни відгукнувся великим вокально-симфонічним твором М. Вериківський. 1941 року він написав кантату «Гнів слов'ян» на слова Радуги Стієнського та Лебедєва-Кумача. В ній яскраво проступають ознаки кантати-пісні — різновиду вокально-симфонічної музики, породженого появою нового героя — радянської людини, оспівуванням його духовної краси, праці, боротьби.

Структура кантати-пісні наближається до пісенної, проте куплетна побудова тут поєднується із значним посиленням розробкового елемента, введенням самостійних епізодів (вступів, хорових та оркестрових інтермедій, зв'язок, заключень тощо), які відіграють суттєву роль у формуванні ідейно-образного задуму.

«Гнів слов'ян» — одночастинний твір, написаний лаконічно, на одному диханні. Відсутню сюжетність компенсує переконлива логіка розвитку музичного матеріалу. Своєрідним епіграфом стає образ, експонований в оркестровому вступі. Чітко окреслена тема стисло формулює основну ідею кантати. Її зміст та формотворчі засади надалі активно впливатимуть на характер і структуру композиції в цілому. Поєднання в темі емоційно розмежованих елементів — тривожно-напруженого та заклично-вольового — сприяє розкриттю складного психологічного стану людини, яка, долаючи тривогу й розгубленість, концентрує усю силу, енергію, волю на боротьбу з ворогом. Контраст цих елементів, тісно пов'язаних в одній темі, яскраво проступає у подальшому розвитку музичного матеріалу. Так, в останньому, кульмінаційному епізоді, написаному у формі подвійної фуги, ці елементи «розшаровуються» й утворюють самостійні теми-образи (роздільні експозиції фуги). Перша тема втілює образ активно-закличний (стрімкий гамоподібний рух мелодії, чітка ритміка, тональна визначеність), друга — тривожно-пригнічений (зламана мелодична лінія, ускладнена ритмічна побудова, гармонічна нестійкість).

Важливого значення в розвитку музичного матеріалу кантати набувають інтонації теми-епіграфа. Так, з неї «вирастають» соло баса і ряд інших епізодів твору. З цієї ж теми випливає загальний ладо-гармонічний розвиток твору. Наприклад, домінуюча в епіграфі плагальність яскраво відчутна в інших підрозділах композиції. На всі теми поширюються також метроритмічні особливості епіграфа. Відсутність чіткої квадратності сприяє широкому диханню, імпровізаційно-вільному, схвильованому характерові усього музичного викладу. Нарешті, взаємодія контрастних елементів теми спричинює справді конфліктний, драматично-напружений характер розвитку провідних ідей.

У кантаті Ю. Мейтуса «Клятва», створеній 1942 року на слова М. Бажана, передано настрої радянських людей першого періоду війни. Її характер динамізується активним, вольовим імпульсом урочистої клятви: «Ніколи, ніколи не буде Україна рабою фашистських катів». Як і в творі М. Вериківського, головна тема «Клятви» (її провідний образ) з'являється спершу в оркестрі, а вже далі звучить у хоровому викладі. За структурою кантата наближається до масової пісні. В ній явно відчутні елементи заспіву — м'якого, ліро-епічного характеру і приспіву — суворо-піднесеного, мужнього.

Повторюючись у найважливіших моментах форми (в експозиції, у центральному епізоді, в коді), приспів сприяє виявленню основної ідеї композиції — народ клянеться помститися ворогові за наругу. Проте музичний матеріал ніде не повторюється дослівно, він широко розробляється, видозмінюється, переводиться з мінорної сфери початку кантати в мажорну і стверджує в коді урочисто-піднесений, сяючий образ Перемоги.

Тема Вітчизняної війни знайшла відображення також в ораторії М. Скоруюльського «Голос матері» (1943 рік), написаній на вірші радянських поетів. Симфонічний вступ має чітко окреслений програмний задум. Заокруглений контур пісенної мелодії, низхідний щаблевий рух, теплий тембр дерев'яних духових та струнних, імітаційний виклад, який «зчіплює» кінці і початки фраз і тим самим забезпечує плинність розвитку музичного матеріалу, — все це створює образ, що сприймається як узагальнення ліричного, сумного настрою. В контексті він втілює скорботну думу багато-страждальної матері, яка виридала своїх синів на фронт.

Наступний епізод вступу — алерго — картина битви. Дісонуючі гармонічні побудови, які включають гострі поєд-

нання малих секунд, напружені ритми відтворюють експресію запеклої боротьби. Нарешті, оркестрову тканину пронизують вольові інтонації радянської масової переможної пісні, які остаточно стверджуються в урочистому фіналі.

Найвизначнішим твором української музики років Великої Вітчизняної війни стала кантата-симфонія А. Штогаренка «Україно моя» (1943 р.) на вірші М. Рильського та А. Малишка.

Авторське визначення жанру твору вказує на певне поєднання в ньому ознак кантати та симфонії. Склад виконавців, перевага хорового звучання, наявність елементів оповідності, ліричне відтворення подій, нарешті, риси прославленості підтверджують приналежність твору до жанру кантати.

Симфонізм композиції виявився у різнобічному розкритті художнього задуму, в напруженому розвитку хорових та оркестрових засобів, у конфліктному зіткненні контрастних образних сфер, в класичній традиційності чотирьохчастинного циклу, в широкому зверненні до сонатно-симфонічних засобів (тематичної розробки, наскрізної драматургії тем-образів, інструментально-симфонічних епізодів тощо). Таке поєднання жанрових ознак породжене історичною конкретністю авторського задуму, яскраво-образним мисленням та особливостями драматургії, яка розгортається в річичній конфліктності зіткнення двох протилежних образних сфер.

На відміну від широко відомої симфонії-кантати «На поле Куликівом» Ю. Шапоріна чи драматичної симфонії «Ленін» В. Шебалина, де домінуючими є симфонічні засади, А. Штогаренко акцентує виразальні засоби саме кантати. Вокальний елемент, тісно пов'язаний зі словом, не лише відтворює провідні образи (в партіях хору та солістів проходять всі найважливіші теми), а й надає загальному звучанню широко розгорнутої музичної композиції рис особливої задушевності, емоційної схвильованості, широкі безпосереднього висловлення.

Використовуючи кращі традиції вітчизняної вокально-симфонічної музики, А. Штогаренко поєднує ознаки симфонічних форм з особливостями драматичних жанрів (введенням викінчених вокальних форм, театральною «наочністю» епізодів, яскравою, конкретизованою образністю, майже кінематографічною дійовістю).

Драматургія кантати-симфонії «Україно моя» А. Штогаренка визначена темою запеклої боротьби українського народу з фашистським поневоленням. «В ній хотів я відбити страждання українського народу, його боротьбу та перемогу над фашистськими загарбниками, його непохитність, волелюбність, віру в правоту свого діла», — писав автор у статті «Слово подяки» («Література і мистецтво» від 15.X 1944 р.).

Героїчна боротьба радянських людей відтворена в кантаті-симфонії шляхом показу, розвитку і зіткнення двох контрастних образних сфер. У розбудові форми — при всій класичній традиційності 4-частинного циклу (алерго, лірична частина, скерцо, фінал) — чимало своєрідних і по-новому знайдених рішень.

Перша частина — узагальнений образ залитої кров'ю, нескореної України. Написана вона у вільній сонатній формі. Ми не знаходимо тут традиційного протиставлення в головній та побічній партіях експозиції, протилежних образних сфер. Обидві теми втілюють позитивне начало і пов'язані з образом України.

Аналізуючи характер цих тем — лаконічної, емоційно сконцентрованої, внутрішньо пружної, а тому типової симфонічної — першої та «вокально-монологічної, «просторової» щодо відтворення змісту» другої, М. Гордійчук в книзі «Українська радянська симфонічна музика» подає ще один доказ органічного введення в кантату жанрових ознак симфонії, які проступають «не тільки в поєднанні зовнішніх видових прикмет, а й у внутрішніх драматургічних принципах творення цілої форми». Перша тема (головна партія) — активного, вольового характеру — після оркестрового викладу звучить у хорі зі словами «Вставай, моя рідна, розлуки доволі...» як палкий заклик до поневоленої України.

Друга (побічна партія) — драматична, сповнена глибокого почуття — вперше зринає в монолозі баса на словах: «Простіть, простіть, якщо словом кого затуманив». Надалі ця тема стає панівною у формуванні всієї частини. Буду-



чи лейтмотивом твору, вона проходить і через увесь цикл. Значимість, яскраве національне забарвлення, нарешті, та визначальна функція, яку відводить їй композитор у розкритті програмного задуму кантати-симфонії, дозволяють визначити її як «тему-образ українського народу».

У численних модифікаціях цієї теми в залежності від загального контексту і взаємодії з іншими образами композитор підкреслює певні елементи виразності, що надає їй нового забарвлення і тим самим послідовно розвиває образ, робить його дійовим у розкритті драматургічного задуму твору.

Напружений розвиток головного образу кантати-симфонії відбувається як його взаємодія з образами протилежної сфери. На відміну від мелодичних побудов, характерних для першої сфери, при змалюванні ворожих сил композитор широко користується складними гармонічними комплексами, незвичними тембровими, фактурними засобами. Контрастні музичні характеристики вступають у безпосередню взаємодію і даються не лише в зіставленні, а й в поєднанні.

Крім послідовного проведення через весь цикл провідних образів великого значення в композиційній єдності структури твору набуває послідовне втілення принципу контрастності. Образний, тембровий, фактурний контраст між частинами та всередині їх сприяє динаміці драматургічного розгортання і в поєднанні з більш складними принципами побудови симфонічного циклу надає творові монолітності й завершеності.

Узагальнене відтворення подій війни в першій частині змінює конкретизований образ наступної — «Колискової». Схилившись над колискою немовляти, молода мати розповідає синові про батька, що «б'ється з ворогом лихим».

На відміну від принципів сонатності, які переважають у формотворенні першої частини кантати-симфонії, структура «Колискової» наближається до широко розбудованої пісенної форми з чітко вираженими елементами приспіву і заспіву. Звучання жіночих голосів хору і меццо-сопрано — соло — вносять в загальну темброву палітру чисті, ніжні барви.

3-я частина — «Партизанська» — яскраво контрастує з попередньою. В крайніх побудовах динамічного скерцо втілено образи партизанів. За основу тут взято енергійну, бойову партизанську пісню. Після ліричної «Колискової» особливо гостро відчувається її мужність, волюва активність, динамічність розгортання.

4-а частина — «До перемоги нас партія веде» — фінал, що завершує цикл радісним урочисто-піднесеним прославним звучанням.

А. Штогаренко широко використовує в кантаті-симфонії інтонаційні, метро-ритмічні, ладові ознаки української народної пісенності, особливості розвитку і засоби народного багатоголосся. Весь цей сплав, який надає творові яскраво національної визначеності, композитор поєднує з сучасними побутуючими інтонаціями народних та масових радянських пісень, а також із сміливими пошуками в гармонії, поліфонії, інструментовці. Все це допомагає переконливо втілити мету, щільно пов'язану з життям, з актуальністю даного історичного моменту.

«Одним з видатних за художньою силою та майстерністю творів, написаних в роки Великої Вітчизняної війни, я вважаю кантату-симфонію українського композитора Штогаренка «Україно моя», — напише пізніше Д. Кабалевський. («О мастерстве». «Советская музыка», 1952, № 3).

Поруч з іншими творами різних галузей радянської літератури і мистецтва, написаними під час війни, вокально-симфонічні композиції українських митців стали дійовою зброєю в боротьбі проти фашизму. Їх гостро публіцистичне спрямування, палкий оптимізм переконували в неминучості перемоги, породжували думки, які так пристрасно висловлював у своїх тогочасних статтях-закликах О. Довженко: «Матір наша рідна, велике твоє нещастя, та великі ж і люди твої, твої діти» («Душа народна неподоланна!» К., «Держлітвидав», 1960, т. III, стор. 19).

У повоєнні роки в українській кантаті та ораторії, що продовжують розвиватися у загальному річизні радянської вокально-симфонічної музики, тематика Вітчизняної війни продовжує займати важливе місце. Світлий образ Перемоги і трагічні події пережитих воєнних років визначили основ-

ні ракурси даної теми і відповідні жанрові форми — прославу кантату (оду, здравицю тощо) та героїко-драматичні кантату, поему, ораторію.

У прославному кантаті тема перемоги трактується узагальнено, поза конкретними образами та подіями. Задум не виходить за межі безпосереднього вияву радісних колективних почуттів, ствердження однієї колективної емоції. Ці твори призначені для виконання в урочистій атмосфері загального піднесення і нерідко тлумачаться як невід'ємні компоненти народних свят. Широка демократизація жанру визначила особливості музичної мови, виразових засобів, характеру виконання. Яскравим прикладом кантат цього жанру є здравиця «Переможцям — слава!» А. Штогаренка та Д. Клебанова на слова О. Новицького.

У 1949 р. Г. Жуковський пише вокально-симфонічну поему «Слався, Вітчизно моя» (її відзначено Державною премією), яка на довгий час стає взірцем втілення теми Батьківщини, розкритої у зв'язку з подіями Великої Вітчизняної війни. Г. Жуковський переконливо довів можливість введення в одночастинну прославу кантату засобів конфліктної драматургії, намітив один із важливих шляхів багатогранного вирішення патріотичної теми в цьому жанрі. На відміну від симфонічних засад кантати-симфонії А. Штогаренка «Україно моя» поема Г. Жуковського значною мірою наближається до оперної форми. Аналогії її драматургії з оперною випливають із жанрових засад вокально-симфонічної поеми і є доказом значних можливостей розвитку вокально-симфонічного жанру, наближення його до сценічних форм.

Широко розгорнута тема Вітчизняної війни в «Київській епопеї» С. Жданова на текст Б. Палійчука. «Ораторія-пісня» — так визначає композитор жанр твору. І справді, складом виконавців, багатогранністю композиційної побудови, перевагою хорового начала, епічною розповідністю він нагадує ораторію, а основною формою музичного виразу в ньому є радянська масова пісня. Проте пісенні побудови, які виступають у ролі окремих частин-малюнків, далі не розвиваються і поєднані між собою прийомом контрастного зіставлення, що споріднює форму твору із сюїтою. Ораторію-пісню С. Жданов написав спеціально для хорової капели київського заводу «Більшовик» з урахуванням складу і виконавських можливостей самодіяльних колективів.

З плином часу події Великої Вітчизняної війни не втрачають значимості й актуальності. Воєнна тема розкривається все у нових і нових аспектах, паралельно з втіленням інших актуальних проблем сучасності. Вона звучить у кантаті К. Домінчена «Мир і труд», ораторії А. Штогаренка «Шляхами Жовтня», в ораторії К. Данькевича «Жовтень» та ін.

Майже 30 років минуло відтоді, як радянський народ здобув всесвітньо-історичну перемогу над найагресивнішою силою імперіалізму — німецьким фашизмом. До цієї славної дати композитори продовжують творити музику, що прославляє наш народ, його героїчні звершення, дружбу між соціалістичними країнами. На замовлення Лейпцигського університету В. Кирейко написав кантату «Спасибі Вам,

Фотохроніка воєнних років.





радянський солдате» на вірші німецького поета Йоганнеса Бехера. Безсмертному подвигу міста-героя Севастополя присвятив ораторію «Дифірамб Севастополю» І. Драго (лібрето І. Драго, вірші В. Безкоровайного та А. Красовського). Закінчує великий героїко-епічний твір, присвячений знаменній даті, Г. Жуковський. Отже, і сьогодні, напередодні 30-річчя великої Перемоги, безсмертний подвиг радянського народу надихає українських митців на нові творчі звершення.

А. ТЕРЕЩЕНКО

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ

Тема боротьби радянського народу проти фашистської навали знайшла своє відображення у всіх жанрах радянської музики. Не оминув її і такий, здавалося б далекий від грандіозних історичних подій, від монументальної героїки жанр як камерна інструментальна музика. В ній широко відбилися думки, настрої, почуття композиторів і всього народу, тісно пов'язані з війною. З великою художньою силою в цілому ряді інструментальних ансамблевих творів були втілені образи Батьківщини, картини життя і мужньої боротьби проти загарбників.

Таке дещо незвичне поширення тематично-образного діапазону камерного інструментального ансамблю, обумовлене самим життям, тим, що хвилювало у ті роки весь радянський народ, а відтак і композиторів, спричинилося до появи нових для цього жанру рис: монументалізації форми, широкого застосування симфонічного мислення, симфонічних масштабів і драматургії.

Вагомо виявляється в ансамблях на воєнну тематику тенденція до утвердження конкретизованої образності, аж до застосування теж нового для цього жанру принципу програмності.

Ще одна важлива риса камерного інструментального ансамблю, як і багатьох інших жанрів радянської музики того часу, — посилення в ньому інтернаціонального начала. Працюючи під час війни в багатьох республіках, краях і областях, українські і російські композитори виявляють посилений інтерес до фольклору як своїх, так і інших народів, широко використовуючи його у творах. Це було виявом патріотизму, інтернаціоналізму, братерської дружби.

Можна назвати багато камерних ансамблів, у яких риси патріотизму, радянського інтернаціоналізму виявились в зверненні до фольклорних джерел: Варіації на російські теми для квартету В. Крюкова (1944), Україніана (квартет № 9 і № 10) Г. Літинського (1942), Слов'янський (5-й) квартет В. Шебалина (1942), квартети на кабардинські і балкарські теми — 7-й М. Мясковського та 2-й С. Прокоф'єва (1941) і т. ін.

Українські композитори також звертаються як до своїх рідних пісень і танців, так і до фольклору братніх народів. Було створено Сюїту на українські теми Б. Лятошинського для струнного квартету (1944), в якій використано ряд народних пісень, Сюїту на башкирську тему для струнного квартету П. Козицького (1941—1942), Інтермеццо «В Туркменії» — теж для струнного квартету О. Зноско-Боровського (1942), Фортепіанний квінтет М. Скорульського на теми Абая (1942).

Варто зауважити, що саме від названих творів протяглася нитка до таких цікавих ансамблів післявоєнних років як Російський квартет (1950) і квартет «По рідній країні» (1955) М. Тица, Фортепіанний квінтет Д. Клебанова (1954), сюїта «Дружба» для струнного квартету І. Шамо (1955), «Вірменські ескізи» А. Штогаренка (1960). В них з особливою художньою переконливістю втілюється тема дружби народів, широка розробка якої фактично була започаткована в роки Великої Вітчизняної війни.

Звертаючись до фольклору, композитори відтворювали у своїх ансамблях духовні риси народів Радянського Союзу, їх культуру, історичне минуле тощо. Однак у ряді

композицій за допомогою тематичного матеріалу, заснованого на народних мелодіях, інтонаціях, окремих зворотах, ладах, знаходить своє безпосереднє відображення тема війни і тяжких випробувань тих років.

Показовими щодо цього є камерні ансамблі Б. Лятошинського. Звернувшись у час війни знову до роботи у даному жанрі після досить тривалої перерви (у 30-і роки митець не писав ансамблів), він зкомпував ряд визначних творів. Серед них Український квінтет (1942, друга редакція — 1945), програма якого безпосередньо пов'язана з темою війни, Тріо № 2, образний зміст якого співзвучний з тогочасними настроями і переживаннями радянських людей. У ті ж роки з'являються його Квартет № 4 (1943) і згадана вище Сюїта на українські теми для струнного квартету (1944). Всі ці твори, про що майже завжди свідчать і їх назви, ґрунтуються на використанні особливостей української народної пісні. Композитор вводить до своєї виразової палітри елементи традиційної народнопісенної мови.

Відтворення лірико-епічних, драматично насичених образів у монументальних формах, творче використання інтонаційно-ладових та фактурних особливостей народної музики у побудові тематичного матеріалу, схвилювана піднесеність, теплота, щирість музичного вислову — такі риси характеризують Тріо № 2 Б. Лятошинського, яке безпосередньо передуює появі його найвизначнішого твору цього періоду — Українського квінтету. Композитор прагне відтворити глибокі переживання, викликані війною, трагічною для радянських людей ворожою окупацією значних територій в епіко-драматичній 2-й частині (Alla ballata) і велично-героїчній образи мужньої боротьби у 1-й частині та фіналі. Тут він, як згодом і в Українському квінтеті, творить монументальні форми, використовуючи народнопісенні теми (наприклад, «Гей, у лісі, в лісі» у фіналі).

Одним з найкращих у Б. Лятошинського і найвизначніших в українській радянській музиці взагалі є Український квінтет (для двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано). Глибина ідейно-образного задуму, яскравість і художня переконливість його втілення, монументальність форми — риси, які дали підставу багатьом музикознавцям називати цей твір камерною симфонією.

Квінтет не має сюжетної програми, однак його назва, час написання, емоційно-образний стрій дають можливість судити про зміст, у якому знайшли своє переконливе втілення настрої, переживання, думки радянських людей, що хвилювали їх у тяжкі роки героїчної боротьби.

Зміст твору композитор передає за допомогою майстерного, із застосуванням найскладніших прийомів і засобів професійної музики розвитку народнопісенних за матеріалом або за характером тем. Так, у першій частині циклу, розвиваючи головну тему, засновану на інтонаціях народної пісні «Ой коли б я була знала», і побічну, композитор відображає, як влучно писав музикознавець І. Белза, картину «боротьби не на життя, а на смерть, боротьби, пов'язаної з втратами і жертвами, з гарячими словами людського горя і гордою радістю нелегкої перемоги». (І. Белза. Б. М. Лятошинський. «Мистецтво», К., 1947, стор. 39).

Глибокі переживання людини, відірваної від рідної землі, від своїх братів, сестер, батьків, найяскравіше відтворюються у скорботній другій частині — своєрідному сонатно-симфонічному Andante. Знову, як і в першій частині, композитор звертається до народного мелосу. Серед використаних тут інтонацій пісні «Закувала зозуленька» він особливо наголошує заплачкові звороти. Скорботні настрої підкреслені різними засобами (ведення мелодії паралельно на відстані двох октав, складні остинатні фони, поліфонічна насиченість тощо).

Зловісний, що змітає все на своєму шляху, потік, який, очевидно, уособлює ворожі сили, відтворюється в динамічному, гострому за музичними образами скерцо. Наскрізна драматургія виявляється тут в епізодичній появі співівок головної теми з 1-ї частини (котрі змітає, однак, ворожий потік), у виникненні нової журливої мелодії в середньому розділі (Andante), яка проростає з інтонацій пісні «Закувала зозуленька», що звучала у другій частині.

Фінал, загалом більш світлий, ніж попередні частини Квінтету, втілює віру у прийдешню перемогу, у звільнення



рідного краю від ворожої орди. В мажорному апофеозі звучить головна тема з першої частини, яка набуває триумфального характеру.

Таким чином, увесь цикл об'єднується одним ідейно-образним задумом, що його композитор здійснює наскрізним проведенням і розвитком тем-образів народнопісенного характеру. Б. Лятошинський яскраво підтверджує можливість застосування народного мелосу для відтворення глибокого ідейно-образного задуму в сонатно-симфонічному циклі. При цьому композитор значно розширює динамічні і звукові можливості камерного ансамблю не тільки шляхом введення фортепіано, а й використанням прийомів симфонічного драматургічного розвитку тем і образів через увесь цикл.

Події Великої Вітчизняної війни продовжують хвилювати українських композиторів і в перші повсенні роки. В жанрі камерно-інструментального ансамблю з'являється ряд творів, зокрема Г. Таранова й А. Філіпенка, присвячених недавньому минулому.

Безсмертний подвиг Зої Космодем'янської надихнув Г. Таранова на створення програмного Патетичного секстету для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса і фортепіано (1945), в чотирьох частинах якого композитор прагнув передати свої враження від подій війни, від героїчного подвигу юної партизанки. Трагедійна за характером музики перша частина вводить слухача в основну образну сферу секстету, розповідає про героїчну боротьбу Зої. У другій частині змальовано життєрадісну дівчину-школярку. Це ніби спогад про недавнє щасливе, безхмарне дитинство, яке так несподівано обірвала війна. Третя частина — глибоко хвилюючий реквієм, присвячений героїні, оспівування її мучності, незламності. Фінал, де переважають урочисті, триумфальні маршові образи, відображає здобуту нелегкою ціною Перемогу.

Композитор виявив майстерність у відтворенні образного змісту. Застосовуючи часом досить складні ладо-гармонічні, поліфонічні і темброво-фактурні засоби, він спрямовує їх на розкриття глибоких почуттів і переживань. Подібні риси можна помітити і в Квартеті № 2. Цей твір непрограмний, але також частково пов'язаний з образами війни, особливо експресивна друга частина (Andante) і окремі тривожно-схвилювані за характером образи фіналу.

Самовідданий боротьбі радянських людей в роки Вітчизняної війни присвятив один з кращих своїх творів — монументальний за розмірами струнний Квартет № 2 — композитор А. Філіпенко (1948). Як і в першому квартеті, автор застосував принцип сюжетної програмності. Він прагне відобразити деякі конкретні події війни, зокрема подвиги відважних партизанів з'єднання Двічі Героя Радянського Союзу С. А. Ковпака, якому і присвячено твір. Героїко-епічні, драматичні, пісенно-ліричні, жанрово-танцювальні образи — таким є музичний зміст, що не тільки узгоджується з програмою твору, а й розкриває, поглиблює її.

Митець майстерно застосовує прийоми сонатно-симфонічної драматургії: головна тема з першої частини стає лейттемою циклу. До того ж, кожен раз трансформуючись, вона набуває різних образних відтінків: то звучить тривожно, схвилювано (1-а ч.), то лірико-драматично, патетично-збуджено, а згодом світло, урочисто (2-а ч.), то закінчно (в кінці жанрово-танцювальної 3-ї ч.), то знову насторожено (початок фіналу), а далі радісно (в кінці твору). Інші теми (наприклад, танцювальні, гуцульського характеру, у 3-й частині) також тісно пов'язані з лейттемою.

Образній конкретизації музики квартету сприяє її тісний зв'язок з народною піснею, танцем (інтонаційний і ладовий), а також з партизанською піснею. Як відомо, відтворюючи картину партизанського побуту, композитор цитує мелодію своєї пісні «Партизан Невловимий» (сл. Є. Долматовського), написаної в роки війни.

Аналіз твору свідчить про конкретну, художньо переконливу, виразну спрямованість його образів. Всі ці риси висунули Квартет № 2 А. Філіпенка у ряд кращих програмних українських ансамблів на сучасну тематику. Як і Український квінтет Б. Лятошинського, він виконується і в наші дні.

Військова тематика посіда певне місце і в творчості харківських композиторів В. Борисова, М. Тица, І. Польського.

Щоправда, їхні камерні ансамблі, образний зміст яких навіяний спогадами про події 1941–1945 років, з'явилися значно пізніше, буквально протягом останніх десяти років. Так, Третій струнний квартет В. Борисова написав 1965 року після тривалої перерви (Другий з'явився ще у 1928 році). Як і в Першій його симфонії (1957), у Третньому квартеті, оптимістичному за концепцією, знайшли своє втілення образи минулого, пов'язані з Великою Вітчизняною війною. І це передусім відчувається у вступі до першої частини. Його суворого, мужнього музика, сповнена громадянської скорботи, переносить слухача у ті незабутні дні, коли наша Батьківщина героїчно боролася проти напасті варварів. Це короткий, але вражаючий реквієм пам'яті полеглих. Ним починається і закінчується романтично піднесена перша частина.

Друга частина — життєрадісна, весела за характером, нагадує народні веснянки. Оповідно-епічні образи властиві третій частині, хоч у ній також відчувається (у більш ліричному забарвленні) вплив образів вступу. Повертається композитор до цих образів і в радісному життєствердному фіналі (перед репризою). Завдяки наскрізній драматургії циклу підкреслюється думка, яку можна виразити словами: «Ніхто не забутий, ніщо не забуте».

До камерного жанру можна віднести також Поему-концерт для двох фортепіано М. Тица, створений до 25-річчя переможного закінчення Великої Вітчизняної війни. Перша редакція була написана у повсенні роки у формі одностайного концерту для фортепіано з симфонічним оркестром. Пізніше автор переробив поему і надав їй рис, характерних для більшості його творів. (Як відомо, М. Д. Тица працює переважно в галузі програмної камерної музики). Програмний задум відчувається і в Поемі-концерті, де відображено події, пережиті нашою Батьківщиною у 1941–1945 роках. Епіграфом до неї автор обрав слова: «Збережи ці роки у серці і пам'яті».

Незважаючи на наявність у поемі зовнішньо ефектних прийомів віртуозного письма для фортепіано (що йде від початкового задуму і першої редакції), основний зміст її — в іншому. Так, привертає увагу насиченість музики глибоким внутрішнім змістом, прагнення автора відтворити драматично напружені, здатні глибоко хвилювати слухача музичні образи. Є кілька епізодів ліричного характеру, але переважають суворі, мужні тони, як відображення атмосфери воєнних років. Поема з великим успіхом виконувалася 1973 року в Києві під час авторського концерту з творів М. Тица лауреатами міжнародних конкурсів сестрами Марією і Наталією Єщенко.

Органічне поєднання теми дружби радянських народів-братів, з якої ми почали нашу розповідь, із зображенням боротьби проти ворога втілюється в Концертино І. Польського для фортепіано з ансамблем народних інструментів. Цей своєрідний за жанровим і виконавським складом камерний твір продовжує одну з основних ліній його творчості — тему дружби народів СРСР, зокрема українсько-білоруських братніх зв'язків. Написане 1972 року і присвячене 50-річчю утворення СРСР, Концертино відображає спільну боротьбу, братню взаємодопомогу у тяжкі роки війни і сьогоднішній день українців та білорусів, які разом ідуть до світлого майбутнього. У творі Польського поряд з народно-пісенним матеріалом (українська пісня «Добрий вечір, дівчино», білоруські «Пахілілася белая бяроза» та «Ой на моря») багато оригінальних авторських мелодій, які не є прямою стилізацією, але логічно пов'язані з народнопісенною тематикою.

Розраховуючи на відносну «портативність», рухливість камерних виконавських колективів, на можливість говорити засобами музики безпосередньо з фронтівниками і працівниками тилу найвіддаленіших районів країни, композитори прагнули подолати традиційну ідейно-образну обмеженість камерного жанру, розширити його місткість, наблизити до насущних життєвих проблем і зробити доступним широкому масовому слухачеві. Серед засобів, якими вони досягали цих завдань, було широке впровадження елементів програмності та звернення до фольклорних засобів музичного втілення.

М. БОРОВИК, П. КАЛАШНИК

У ПІСЕННОМУ ЖАНРІ

З усіх жанрів радянської музичної творчості тема боротьби з фашизмом знайшла найбезпосередніше втілення у піснях. Важливий внесок у їх розвиток зробили українські композитори Л. Ревуцький, М. Вериківський, П. Козицький, Г. Верьовка, А. Штогаренко, К. Данькевич та ін. Слова пісень, як правило, належали перу кращих наших поетів: М. Рильського, В. Сосюри, П. Тичини, А. Малишка, М. Бажана, М. Стельмаха. Багато текстів перекладено з російської, башкирської, туркменської, казахської мов, що було виявом інтернаціонального почуття дружби братніх радянських народів.

Пісні згаданого періоду мають широкий тематичний діапазон і найвагоміше місце серед них посіли героїчні. За музично-структурними ознаками їх можна поділити на кілька типів. Це передусім героїко-патріотичні з чіткою маршовою ходою, карбованим ритмом, рельєфно окресленою мелодією та чітким гармонічним викладом. Вони мають або періодичну структуру, або двочастинну (заспів — приспів), де заклик соліста чи дуету підхоплює весь хор («За Батьківщину» Л. Ревуцького, «Там, де ворог пройде, — зла руїна», «Нас веде Боженкова зоря» М. Вериківського). Великого поширення набула «Клятва» Г. Верьовки на текст М. Бажана, що стала символом боротьби за визволення України. Вперше прозвучавши перед пораненими солдатами у одному з госпіталів Уфі, вона незабаром прогрімала на всю країну, закликаючи на борню «богатирську дружину радянських народів-братів».

Часто такі пісні митці створювали для самодіяльних колективів. Мелодії були виразно лапідарними і водночас легкими для запам'ятовування. Двоголосся терцевого плану (рідше — триголосся) зливалось в унісонному звучанні, як у гетерофонній фактурі народного багатоголосся. Це «Пісня зенітників», «Башкирська похідна», «Пісня про Гулю Корольову» (героїню Сталінградської битви) П. Козицького, «Пісня про Зою Космодем'янську» К. Данькевича та ін. Вони користувалися великою популярністю на фронтах і часто ставали стройовими.

Особливе місце серед пісень українських композиторів періоду Великої Вітчизняної війни посіли твори, що були продовженням тематики пісень легендарних кавалерійських дивізій часів громадянської війни. Їм властивий високий громадянський пафос, романтично-піднесений настрій, цільність і динамічність художнього образу. У їх основі — обов'язкова контрастна двопластовість музичної тканини, широка наспівна мелодія та рухливий моторний супровід з безупинною ритмічною пульсацією. Саме таке поєднання і породжує відчуття тривожної збудженості, створює в уяві картину кавалерійської атаки.

З творів цього типу в перші ж дні війни набули широкої популярності «Пісня прикордонників» та «Пісня кіннотників» Л. Ревуцького. З ними перекликаються своїм образним змістом і характером «Пісня українських партизанів» Д. Клебанова і широко відомі твори А. Штогаренка «Ой збирався в ліс партизан» та «Що за вітер з-за гори» (остання лягла потім в основу одної з частин його кантати-симфонії «Україно моя»). Розмаїття ритмічних змін, епічна широта мелодичних ліній, хроматичне загострення ладово-гармонічних поєднань у супроводі стали прикметною ознакою пісень-атак цього композитора.

Для пісенної творчості українських митців у 1941—1945 рр. характерне збагачення виразності звукової палітри, пошуки нових форм. Ці тенденції проявляються і в довоєнний період, але в роки війни процес розвитку відбувався нестримно швидше, спрямовуючись до більшої демократизації жанру. Все нове органічно виростало з кращих традицій радянської музичної культури й української народної музики. Багатьом своїм творам композитори надають специфічних фольклорних рис, використовуючи окремі інтонації та гармонічні елементи народної музики. Прикладом є «Дума про матір-Україну» М. Вериківського, присвячена видатному співакові І. Паторжінському. Імпровізаційного складу мелодія прикметна характерними усту-

пами з рецитаціями, експресивними заплячками, має типovu для думи ладову настрійку (дорійський з високим IV шаблем). Інструментальний супровід імітує гру на кобзі (втримані квінти, перегри, тремоло). Поступово розгортаючись, музичний образ набуває драматичного звучання.

Інкони композитори просто використовували народні мелодії з розгорнутим супроводом (варіаційного типу), але з новим текстом, як у пісні К. Данькевича «Запрягайте, хлопці, коней» (слова М. Лобковського, переклад М. Рильського). Наближаються до сольних козацьких «Пісня Тараса Бульби» М. Вериківського та «Україно, нене Україно» К. Данькевича. Їх мелодії позначені характерними для дум поспівками, в супроводі відтворена гра на кобзі. У текстах використовуються типові для народної поезії вирази, метафори, порівняння. Великої популярності набула також «Пісня українських партизанів» М. Вериківського («Тануть сніги на великих руїнах»), витримана в стилі українського кантового багатоголосся.

Певні зміни сталися в характері звучання й тематиці ліричних пісень. Вони набувають високого громадянського пафосу, насичуються ідеями великого етичного змісту, в них з'явилося почуття глибокої драматичної сили. Де, як не в ліричних піснях, можна було показати розтоптану фашистами красу України («Вересневий день в долині гасне» М. Вериківського), оспівати солдатську дружбу («Солдати не спят у костра» І. Шамо). Одною з кращих і найпопулярніших пісень такого характеру є «Моя Україна» І. Віленського.

Особливо приваблювали митців образи майбутнього мирного життя після Перемоги. Часто вони поєднувались з ніжним і світлим образом матері біля колиски дитяти, з щасливим усміхом якого у грізні сорокові батьки стояли на смерть. Мабуть саме тому ласкаво-трепетні рядки «Коліскової» М. Рильського, де висвітлюлася ця тема з найбільшою повнотою, були покладені на музику кращими нашими композиторами — П. Козицьким, М. Вериківським, Б. Лятошинським, К. Данькевичем, А. Штогаренком, В. Борисовим.

У час війни українські митці П. Козицький, М. Вериківський, К. Данькевич та ін. написали чимало частівок на гостро сатиричні антифашистські вірші, розрахованих на виконання артистами фронтових агіткульбригад. Вони мали здебільшого танцювальний характер, просту мелодику й ритміку. У розвитку цього жанру в творчості українських композиторів можна простежити два невід'ємних у процесі інтернаціональних взаємовпливів аспекти: з одного боку, цей жанр, мало розвинений в українському фольклорі, стає його органічною часткою, а з другого — музика частівочних приспівків збагачується танцювальними інтонаціями українських метелиць та козачків, горлиць та гопаків.

Значний внесок у радянську пісенну творчість на українську тематику зробили митці братніх республік. Так, російський композитор О. Александров написав драматичну «Поему про Україну», використавши в ній народну мелодію «Рече та стогне Дніпр широкий» на слова Т. Шевченка, перу Д. Кабалевського належить «Пісня українських партизанів» з сюїти «Народні месники», М. Фрадкін є автором знаменитої «Пісні про Дніпро».

З перших повоєнних років і до нашого часу кращі композиційні надбання 1941—1945 років (зокрема типу пісень-атак) розвиваються у творчості митців нової генерації. Загальне визнання здобула «Балада про сурмачів» І. Шамо, «Розлягалися тумани» П. Майбороди, присвячена партизанам, що воювали під проводом Двічі Героя Радянського Союзу С. Ковпака; ця остання є однією з кращих у даному жанрі.

У сучасній пісенній творчості намітилось лірико-філософське осмислення воєнних подій, виражене через драматично напружений монолог. Особливо характерне це для пісні «В таку добу жив на землі» О. Білаша, «Балади про містатерої» і «Балади про братерство» І. Шамо, і «Степом, степом» А. Пашкевича для хору з солістом. Це своєрідний «музичний обеліск» пам'яті героїв, що віддали життя за свободу й незалежність Батьківщини.

В. КУЗИК



СИМФОНІЯ-СПОГАД

В кінці лютого в Харківській державній філармонії у виконанні симфонічного оркестру (диригент М. Шпак) вперше прозвучав новий твір І. Польського — програмна симфонія «Зарослий окоп», написана 1973 року. Вона продовжує одну з провідних тем творчості митця (до котрої він вже звертався у камерно-інструментальних композиціях та опері «Герої Бреста») — тему Великої Вітчизняної війни. Симфонія наповнена високим громадянським пафосом. «Пам'ятайте про грізні дні війни!» — така її ідея.

З рокотання литавр народжується суворо-стримана, драматично напружена музика — піднесена й скорботна тема пам'яті. Це — лейтмотив усього твору. Вона розгортається поглиблено, зосереджено, неухильно нагнітаючи напруження. Експресивна кульмінація — вибух відчаю — перша вершина драматичної розповіді. Далі у засурдинених струнних звучить ніжна, світла мелодія, овіяна скорботою. Вона неначе воскрешає в пам'яті епізоди дитинства, незатмареної юності. І знову тривога стискає серце, знов постають картини людських страждань, всенародного лиха.

Стрімкий предикт на темі спогадів приводить до нової кульмінації, з якої починається побічна партія. Динамікою руху, відвертим трагізмом почуттів вона контрастує з поглиблено-зосередженою темою пам'яті (її інтонаційна основа — українські заплачки).

Три хвили розробки, що будуються на багаторазових модифікаціях основного лейтмотиву, проходять на тлі остинато, котре безперервно ритмічно оновлюється (контрабаси, фаготи та фортепіано). Тема пам'яті звучить гостро і злісно: тембровий контраст (лейтмотив виконується флейтою та низьким кларнетом у каноні з флейтою-пікколо та високим кларнетом) надає їй напруженості.

Поступове включення всіх груп оркестру, які підхоплюють лейттему, створює враження лавини, що насувається. У кульмінації розробки труби у високому регістрі повторюють головну тему, котра звучить як грізне «Пам'ятайте!». Кульмінація уривається раптово, і в тиші тужно звучить тема пам'яті у своєму початковому варіанті.

Лаконічна друга частина симфонії сприймається як логічне продовження першої. Музика має активно-дійовий, заклічний, наступальний характер. Густе, масове звучання оркестру, енергійний ритмічний пульс, що дедалі прискорюється, викликають в уяві картину атаки. Могутнє динамічне наростання завершується переможно-маршовим, мажорним звучанням теми пам'яті. Але, як і в першій частині, кульмінація переривається: наче постріл лунає різкий удар хлиста. Скорботний голос солюючого альту (цитується українська народна пісня «Чого мені тяжко») оплакує смерть героя. Мелодія переходить до засурдиненої скрипки і «тане», не прозвучавши до кінця.

Третя частина починається реквіємом. На фоні барабанного дробу у чіткому пунктирному ритмі звучить у мідних траурно-урочиста тема (її інтонаційна основа — військові траурні марші). Драматична кульмінація, яка створює картину процесії, що наближається, підготовляє заклічно-пристрасну головну тему фіналу — «Не забудьте, люди!» (це тема-епіграф з опери «Герої Бреста»). Спочатку її проводять два солюючі альти на тлі пунктирного ритму литавр, потім вона переходить до струнних. Набувши широкої симфонічної розробки, тема насичується величезною внутрішньою експресією. Її кульмінаційне проведення у збільшенні (мідні духові) супроводжується контрапунктом на лейтмотиві пам'яті.

І знов як спогад про полеглих звучить скорботний монолог альту з другої частини. Цим прийомом ремінісценції досягається виняткова цілісність емоційного строю симфонії. Кода фіналу — апофеозне звучання теми «Не забудьте, люди!».

Н. НЕКРАСОВА

Поздоровляємо композитора О. І. БІЛАША і тріо бандуристок М. Ф. ГОЛЕНКО, Т. О. ГРИЦЕНКО, Н. Д. ПИСАРЕНКО з присвоєнням їм Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка.

ЗУСТРІЧІ З ВОЇНАМИ

Важливою ділянкою пропагандистської діяльності Спілки композиторів України є військово-шефська робота. Систематичне спілкування творчого активу організації з воїнами Радянської Армії та Військово-Морського Флоту має багаторічні традиції і стало для багатьох митців справжньою творчою лабораторією.

Особливо активізувалась шефська діяльність Спілки під час святкування 30-річчя визволення України від фашистських загарбників. З творчими звітами у військових частинах виступав значний загін композиторів, і в тому числі А. Штогаренко, П. Майборода, І. Шамо, О. Білаш, В. Гомоляка, К. Домінчен. У прикордонників України та Білорусії разом із столичними артистами побували Б. Алексєєнко та В. Шаповаленко.

Важливою подією в музичному житті республіки став Другий пленум Спілки композиторів України, що проходив нещодавно у місті-герої Одесі. Програма концертів, які проходили у ці дні, складалася з творів на військово-патріотичну тематику. Вона засвідчила те, що наші митці плідно розвивають і збагачують тематику, пов'язану з героїчними подіями Великої Вітчизняної війни.

Минулого року військово-шефська комісія СКУ розробила музичне оформлення експозиції залів нового республіканського музею Слави. Тут використано твори 1941—1945 років, пововнений і сучасний доробок радянських композиторів, зокрема, чимало композицій українських митців.

Зараз композитори готуються гідно зустріти величне свято Перемоги. Ю. Мейтус завершив оперу «Ріхард Зорге», Є. Станкович — Патетичну симфонію, В. Тилик — Концерт для голосу з оркестром, присвячений пам'яті юних героїв, Б. Алексєєнко — симфонічну поему «Вогненна земля».

Вже розпочали роботу музичні лекторії, відбуваються творчі звіти, на яких звучать нові твори, нещодавно написані до славної дати. Композитори готуються побувати на місцях бойової слави, а напередодні свята Перемоги відуть на творчі зустрічі з трудящими міст-героїв Мінська, Одеси, Севастополя, Керчі.

В. ТИЛИК

МУЗИ НЕ МОВЧАЛИ

Афоризм «Коли говорять гармати, музи мовчать» під час Великої Вітчизняної війни був спростований. Голосів наших співаків М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, І. Паторжинського, М. Гришка, К. Лаптева, П. Білинника, В. Борищенка і багатьох інших не могли заглушити ні вибухи бомб, ні канонади.

Київський театр опери та балету організував кілька концертних бригад, які обслуговували бійців на фронті і в тилу. У лютому 1942 року одна з таких бригад, до якої входили З. Гайдай (керівник), К. Лаптев, М. Платонов, А. Васильєва, О. Соболев, В. Приїтина, Б. Чистяков, виїхала на Південно-Західний фронт. У кінці березня військове командування відрядило нас на Південний фронт, де на одному з концертів ми зустрілися з бригадним комісаром Л. І. Брежневим. Це було на українській землі, і тому так проникливо й зворушливо звучала пісня «Україно моя, Україно» у виконанні З. Гайдай.

Діячі українського театру вирішили допомогти фронту — побудувати танкову колону «Українське мистецтво». 1 квітня 1942 р. наша бригада дала концерт, кошти з якого пішли у фонд її будівництва.

За велику концертно-шефську діяльність ми отримали багато грамот, а також наказ-подяку маршала Р. Малиновського.

Б. ЧИСТЯКОВ,
народний артист УРСР

Маршал Г. К. Жуков серед учасників концертної бригади Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Потсдам, 1945 рік.



В ПАРТИТУРІ Ї НА СЦЕНІ



Катерина — В. Колесник, Борис Тимофійович —
О. Загребельний, Зіновій Борисович — В. Гуров.

(„Катерина Ізмайлова“ у Київському театрі)

Леніна ЄФРЕМОВА

«Для того щоб добре висвітлити й зрозуміти отруйну, каторжну мерзотність минулого, треба розвинути в собі уміння дивитися на нього з височини досягнень сучасного, з височини великих цілей майбутнього». М. Горький. Про літературу. К., 1954 р., стор. 424).

В цих словах Горького, звернених до молодих радянських письменників (1933 р.), звучить заклик до викриття страшною дореволюційною дійсності з її міщанськими «свинцевими мерзотами», заклик до викриття старого в ім'я глибокого осмислення і гордого утвердження нового соціалістичного буття. Це одна з провідних тез горьківської концепції соціалістичного реалізму 30-х років.

Саме в цей час (1930—1932) і народжувалася «Катерина Ізмайлова» молодого композитора Шостаковича, оперна трагедія-сатира, сповнена палкої ненависті до проклятого минулого, що вбивало в людині все людське.

«Катерина Ізмайлова» була задумана як перша частина великого оперного циклу про історичну долю російської жінки. «Магістральним образом наступної опери, — ділився своїми творчими планами композитор, — буде героїня народовольчого руху, потім — жінка нашого століття. І нарешті я напишу свою радянську героїню, яка увібрала б характерні риси жінки нинішнього й завтрашнього дня, від Лариси Рейснер до кращої бетонниці Дніпробуду Жени Романько. Ця тема є лейтмотивом моїх щоденних роздумів і мого життя на десять років уперед» («Красная газета», Л., 10 лютого 1934 р.).

Творчий задум композитора залишився нездійсненим. Але написана в ті роки «Катерина Ізмайлова» (друга, доповнена і трохи змінена редакція — 1963 р.) не просто музично-історичний

документ епохи. Це видатне художнє явище радянської і світової культури. Опера і сьогодні звучить сучасно, як пристрасне музичне слово радянського художника-громадянина, котрий завзято бореться за Людину, за її розум, серце, совість, за її мрію, проти зла і насильства, щоб «мерзотна, міщанська... піка» минулого (Горький) не отруювала нашого прекрасного майбутнього.

«Катерина Ізмайлова» знаменувала собою якісно новий етап творчості композитора — зрілість, стрімкий злет його незвичайного обдаровання, сміливого, цілеспрямованого новаторства. В цій опері вперше визначилися творчий метод і стиль митця, виявилися органічні зв'язки не тільки з кращими традиціями російської і зарубіжної музичної класики, зокрема Мусоргського, Чайковського, Баха, а й з традиціями критичного реалізму російської літератури: Гоголя, Островського, Салтикова-Щедріна, Толстого, Достоевського.

Звернення молодого композитора до викривальних сторінок Лєскова з його глибоким знанням побуту і звичаїв усіх соціальних прошарків старої російської міщанської глушини, її страхітливості і підступності досить показове.

В музикознавчій літературі давно існує думка, що нарис Лєскова «Леді Макбет Мценського повіту» значно переосмислений в опері Шостаковича. До цього хотілося б додати: нарис Лєскова і опера Шостаковича при всій їх сюжетній спорідненості — це два самостійні твори, дві оригінальні ідейно-художні концепції на одну тему: викриття «темного царства».

Нарис Лєскова — одна із зарисовок жорстокого, звірячого провінційного купецького побуту. В центрі розповіді — образ молоді купчихи Ізмайлової — в минулому бідної, але свавільної

дівчини, яку видали заміж за немолодого багатого вдівця, купецького сина. Звичайна історія. «Темне царство» повністю вбиває в ній все людське, перетворює її в жінку-вампіра. Почуття Катерини до молодого прикажчика Сергія, який таємно мріє будь-що розбагатіти, — огидна плотська пристрасть. Її злочини (три звірячих вбивств) — добре продуманий, безжалюї, точно розрахований акт насильства. Совість її мовчить. Ніщо не в змозі збудити в ній людське, навіть народження дитини. Вона гине, ніби хижа шука, кидаючись на свою суперницю.

Ідея Лєскова — викриття розтлінного, смертоносного, «темного царства», уособлення якого є зловісно-похмура постать купчихи Ізмайлової, справжньої «Леді Макбет Мценського повіту». Ніщо світле не протистоїть цій задущливій темряві, виписаній Лєсковим чорними фарбами.

Опера Шостаковича також несе в собі ідею викриття. Але «темне царство» переростає в ній рамки купецького середовища, піднімаючись до рівня величезного соціального узагальнення всієї державної системи дореволюційної Росії. В цьому світі панує насильство, свавілля, тупість, самодурство, грошовий мішок, хабарі, аморальність. Людська особистість тут неминує зневажається і калічить. Цей антилюдський світ гранично конкретизований композитором і розгорнутий в цілу галерею соціально характерних типів, у страшний і багатоглибий портрет «темного царства» (у Лєскова — лише узагальнений фон). Це насамперед виписаний крупним планом, на відміну від нариса, господар дому Ізмайлових — хижий користюлюбець, деспот, розпусник старий Борис Тимофійович; його нікчемний, але властолюбний син Зіновій Борисович;

Сергій (в опері він — робітник) — зухвалий, цинічний, хитрий; услеслива й жорстока челядь дому Ізмайлових на чолі з Задрипаном мужичком. З'явилися зовсім нові типи: Піп — ненажеря, п'яниця з претензіями на глибокодумність, що ніби зійшов із сторінок сатиричної повісті Лєскова «Мелочи архиерейской жизни»; нетямущі, тупі, поліцейські держиморди, жандарми, що вишпарюють у пошуках наживи — ті, хто перетворюють життя людини на каторгу, штовхають її на злочини.

Для змалювання цього антилюдського світу з його звирячим обличчям композитор відбирає найрізноманітніші і дуже точні викривально-сатиричні музичні барви: страшні гротескові теми, навальні механістичні токатні *ostinato*, злі акордові вертикалі — *tutti*, карикатурно підкреслені побутові жанри пісні, танцю, романса, шалено-уїдливі скерцо-галопи, конфліктні ладово-тональні сполучення поліфонічних пластів, загрозливе звучання низької міді, оголених тембрів струнних, колюча скерпозність дерев'яних. В поєднанні з гостро характеристичними вокально-мовними репліками оркестр створює багатогранний гротеско-сатиричний образ «темного царства», що безперервно діє, настає, розширюється до величезних масштабів симфонічного узагальнення. Зло — активне. Знову мимоволі згадуємо горьківські рядки: «...треба енергійніше боротися з потворною спадщиною минулого, а для цього... необхідно знати минуле». (М. Горький. Про літературу, стор. 618).

Горьківська «висота точки зору» радянського композитора в усвідомленні ганебного минулого, його сатиричне викриття веде до створення іншої концепції жіночого характеру в опері. Катерина Ізмайлова Шостаковича, хоч і зберігає деякі зовнішні сюжетні деталі «біографії» лєсковської героїні, — зовсім новий, психологічно складний, глибокий і суперечливий характер. Її життя в мертвому купецькому домі осяває нездійсненна мрія про красу, про щастя, яку вона старанно приховує від усіх, і лише наодинці з собою виливає в ліричних монологах.

В основі музичної характеристики Катерини Ізмайлової складний інтонаційно-тематичний комплекс з її двома лейттемами мрії. Природа її тематизму — це російська народна пісня з широким, вільним подихом, безперервними мелодико-ладовими варіантами, проінтовнована композитором як «внутрішня робота свідомості». Мовна інтонація в музиці Катерини або поетично розцвічується, або нервово «зіщулюється», або трагічно просвітлюється.

Наспівні тембри дерев'яних духових, струнних, валторни підсилюють атмосферу краси і людяності її «тихої» музики. Найбільшої сили узагальнення схвилюваний ліризм досягає в монологах «Якось я крізь виконце побачила» (3-я картина), «В тайзі у нетрах темних є озеро» (4-а к.). Багатий душевний світ Катерини істотно відрізняє її від лєсковської героїні, робить людиною в бездушному купецькому середовищі, де панують насильство, самодурство. Почуття Катерини до Сергія — це теж мрія про

щастя. Одинокі і чиста жінка наділяє цього хижака з «темного царства» рисами, які хотіла б бачити в своєму обрайцеві. Показово, що в опері нема (і не могло бути) традиційної теми взаємного кохання, є лише тема мрії Катерини. Все, що пов'язане з музикою Сергія, — це жалюгідна пародія на людське почуття, знущання над ним. Згубне «темне царство» торкнулося й Катерини — вона стає злочинницею. Та її злочини — вимушені. Це потворний стихійний протест людини, доведеної до відчаю постійними знущаннями. Рефлекс на насильство.

Про людяність героїні свідчать також муки її злочинної совісті, які стають на перешкоді до уявного щастя.

Епізод заступництва за кухарку Аксеню (її обурена репліка: «Відпустіть ви жінку...»), горде аріозо «Як же ви, мужики», які з'явилися в опері, — істотні штрихи в розкритті чистої і сильної натури Катерини. Її фізична загибель — результат моральної смерті. Остання жертва Катерини — каторжниця Сонетка — не менш жорстока й зла істота, ніж Сергій, Борис Тимофійович та інші постаті «темного царства».

Суперечливість образу головної героїні особливо яскраво виступає в музиці, де її лірично витончені, психологічно насичені «внутрішні монологи» протистоять підкреслено побутовій характерній мові у сценах зіткнення з «темним царством». Пригадаємо злі репліки-відповіді Катерини ненависному свекру-мучителю, удаване голосіння над його трупом, верескливу скоромовку — сварку з чоловіком і навіть першу велику розмову з Сергієм (3-я картина), в яких вона «збивається» на інтонації «темного царства».

Та все ж в опері переважає лірика, що розкриває поетичну натуру Катерини. І це закономірно, бо Шостакович трактує свою героїню як жертву соціального насильства, котра, хоч і потворно, захищає своє право бути людиною. Таке вирішення жіночого характеру в опері обумовлене її загальним ідейно-художнім задумом.

Міркуючи над проблемами радянської опери, Шостакович писав: «...робота композитора починається, по суті, з роботи драматурга (однаково, чи пише лібрето сам композитор, чи інша людина). ...Розпочинаючи роботу, треба дуже ясно уявляти собі, який твір хочеш писати. Такий, як автор літературного сюжету, до якого ти звернувся, чи інший, свій? Що в ньому буде головне, що визначатиме ідею і жанр?» («Советская музыка», 1964, № 12, стор. 12).

Працюючи над «Катериною Ізмайловою», композитор добре знав, що хоче створити свій оригінальний твір і за ідеєю, і за жанром. Саме тому він в лібрето (яке писав разом з А. Прейсом) змінив сюжетно-драматургічний розвиток дії, ввів нові картини (6-у — виявлення трупа Зіновія Борисовича Задрипаном мужичком, 7-у — в поліції, 8-у — весілля Катерини і Сергія); переосмислив глави Лєскова «по дорозі на каторгу» (9-у — фінал), «роздвоїв» світ «темного царства», перетворивши його на величезне соціальне полотно і протиставивши йому світлу мрію про волю і щастя.

Основний ідейно-драматургічний конфлікт опери — трагічне зіткнення волелюбної людини із страшною дійсністю дореволюційного минулого. Цей соціальний конфлікт, з надзвичайною глибиною і силою розкритий у музиці Шостаковича, досягає вершин справжнього філософсько-художнього узагальнення.

Музика опери не лише вражає — вона потрясає своєю трагедійністю, пафосом заперечення зла і насильства над людською особистістю, високою емоційною напругою, оголеною правдою страшного минулого. Все це втілене в яскравій, реалістичній новаторській інтонаційно-образній системі. У творі — саме життя з його гігантськими конфліктами — сутичками людського і антилюдського, прекрасного і потворного, піднесеного і низького.

Але оперна партитура Шостаковича при всій її емоційній «вибуховості» — не стихійно-натуралістичний «потік свідомості», який так наполегливо проповідується сучасним буржуазним модернізмом, не «урикти і шмаття» (говорячи словами Горького) рефлексуючих емоцій. Це струнке художньо досконале ціле, що розвивається за чіткими законами внутрішньої діалектичної логіки вокально-симфонічного мислення з широкою опорою на ладову і функціональну системи, на образний тематизм, який безперервно якісно розвивається, оновлюється. Основна ідея-конфлікт не ілюструється музикою, а народжується в ній і виявляється через зіткнення музичних характерів, що діють у конкретній історичній ситуації.

Конфлікт людського з антилюдським виражено в опері через глибинну взаємодію інтонаційно-тематичних протилежностей. Народнопісенний тематизм Катерини надає життя всій опері. Все, що протистоїть героїні, — Борис Тимофійович, Зіновій Борисович, Задрипанний мужичок, поліція і навіть Сергій та Сонетка — виникає в музиці як гротескна пародія, знущання над її ліричним тематизмом.

Показова в цьому плані лейттема Бориса Тимофійовича — символічної фігури звирячого купецького побуту. Вперше вона з'являється в оркестрі одразу ж після експозиційного монолога Катерини, що відкриває оперу. При уважному ознайомленні виявляємо, що це вщент спотворена лірична лейттема Катерини. Характерний гугнявий в'їдливий тембр фагота, що тупо повторює кожну з інтонацій пісенної трихордової поспівки Катерини, «самовпевнена» інтонація-кінцівка, автоматичний ритм важкої ходи — все викриває в цій темі-характері жорстокість, насильство.

У знаменитому симфонічному антракті і післямові до 3-ї картини (у спальні), де Сергій зухвало наступає на Катерину, по-лакейськи удавано освідчується в своїх «почуттях» (вокальна партія), музика звучить, як диявольський сміх над темою заступництва Катерини, розкриваючи справжню суть ставлення Сергія до жінки.

Подібних прикладів можна навести безліч, уважно аналізуючи музику «темного царства», а також ті епізоди в характеристиці самої Катерини, де тінь його заступає в ній людське.

Тут зникає живий, щирий подих людської пісні-мови. Мелодизм «згортається», стає брутальним, колючим, терпким, поступаючись місцем оголеному ритмові, тембру, інструментальному началу, максимальному «згущенню» ладів.

Показово, що остання дія опери (9-а картина — біля озера, по дорозі на каторгу), яка досягає рівня народної соціальної трагедії, наскрізь пройнята російськими народнописаними інтонаціями Катерини. Хор каторжників («Ой ти, шлях, сльозами зрошений») не що інше, як пісенна весняна тема Катерини з 1-ї картини. Знівечена в «темному царстві» (лейтема Бориса Тимофійовича), вона відроджується як трагедійно-епічний образ, символізуючи могутні духовні сили, приховані в пригнобленому народі.

Так переосмислити нарис Лєскова міг тільки радянський художник, який бачить позитивний ідеал в духовній красі народного характеру, зіставляє особисті долі з історичною долею всього народу.

«Я знаю, що справді оперну концепцію створити важко», — відверто говорить композитор («Советская музыка», 1964, № 12, стор. 12). Якщо великому художникові нелегко створити оперну концепцію в партитурі, то не менш складно втілити її на сцені. І коли така концепція народжується, то це справжня творча перемога колективу, справжнє свято мистецтва. Саме так хочеться визначити поновлену постановку «Катерини Ізмайлової» Д. Шостаковича на сцені Київського театру опери та балету (прем'єра відбулася 28 грудня минулого року).

Осягнути глибинний зміст такої опери, охопити всю складність її музично-драматичного конфлікту, розкрити багатство закладених у ній музичних ідей, образів, характерів, прочитати її на єдиному подиху, як художнє ціле, як справжню соціальну народну трагедію під силу лише зрілому колективу, де є не просто виконавці, а талановиті творці-художники.

«...Опера — це насамперед музика», — підкреслює Шостакович (там же, стор. 15). Тому провідне слово в народженні музичного спектаклю належить диригенту. Саме він визначає ідейно-художній пафос вистави, її творчий розмах, високу культуру. Він — розум і серце спектаклю, що випромінює саму музику. Таким постав перед вдячними слухачами народний артист СРСР Костянтин Симеонов — музичний керівник і диригент поновленої вистави.

Здавалося б, найпростіше — повторити давно знайому постановку, створити її копію. Та це доля ремісника, а не художника. К. Симеонов створює нове, ще глибше і художньо досконаліше прочитання партитури.

«Не оркестр, а нервова система з найтоншими рефлексами», — влучно сказав свого часу про «Катерину Ізмайлову» Б. Асаф'єв (Критические статьи и рецензии. «Музыка», М.-Л., 1967, стор. 248). К. Симеонов втілює цю «нервову систему» в живе, натхненне звучання музики. Справжня співтворчість, а не моделювання партитури! Розповісти про те, як народжується дивовижна музика «Катерини Ізмайлової» Шостаковича в оркестрі Київ-

ського оперного театру, — це значить прослідкувати такт за тактом інтонаційно-образну логіку розвитку симфонічної партитури, то з її гравіозними наростаннями-«вибухами», то примхливо-зачарованим звучанням і виразними інструментальними соло, то з саркастичним гротеском.

Симфонічні антракти в опері — ці музично-драматургічні вершини — виникають природно, як важливі поворотні етапи в напруженому розвитку трагедії. Особливо вражає величчя Пассакалія (антракт до 5-ї картини), що звучить, ніби сплеск глибинних людських почуттів. Як розгул ворожих сил, що намічають образи майбутньої фашистської навали в Сьомій і Восьмій симфоніях Шостаковича, сприймаються антракти до 6-ї і 7-ї картини.

Остання, кульмінаційна дія з її величними хорами, різкими, майже кінематографічними контрастами вистраданого, піднесеного (монологи Катерини) і вульгарно-низькопробного (сцени Сергія і Сонетки), фінальним нагнітанням акорду-протесту досягає таких висот народної трагедії, що її можна сміливо зіставити з монументальними фресками пензля справжнього художника.

Та опера — це не тільки оркестр. «...Головне, чим сильна опера, — це вокальні характери, — пише композитор, — але без розкриття їх неможливо створити оперний спектакль» (там же, стор. 14). Особливо це стосується «Катерини Ізмайлової» — опери яскравих індивідуальних характерів, розкритих через органічну єдність вокального та оркестрового начал.

Вокальні партії в опері Шостаковича — це самостійні гранично індивідуалізовані лінії-образи в складному симфонічному організмі партитури. Вони або гармонійно поєднуються з усією оркестровою тканиною опери чи її окре-

мими голосами, пластами, або конфліктно протистоять їм. Це вимагає від співаків уміння відчувати логіку інтонаційно-ладового розвитку, осмислення нових музичних виразових засобів. «Я впевнений, що ключ до вирішення проблеми пропаганди оперної творчості — в залученні мільйонної аудиторії до високої вокальної культури», — говорить композитор (там же, стор. 15).

Нова постановка «Катерини Ізмайлової» на сцені Київського театру виявила не тільки високу професійну майстерність оркестру, його вільне віртуозне оволодіння однією з найскладніших оперних партитур сучасності, а й високу вокальну культуру співаків — солістів і хору. Це тим приємніше відзначити, що склад солістів майже повністю змінився порівняно з постановкою 1965 р. В основному це молоді сили, що прийшли до театру в останні роки.

У спектаклі нема акторів, що просто «вистівають» партію. Кожний по-своєму створює характер, інтонаційно осмислено веде свою вокальну лінію, не порушуючи ансамблю вистави і стилю музики. І все ж більш детально хочеться зупинитися на виконанні партії Катерини заслуженою артисткою УРСР Євдокією Колесник. Мабуть, в даному випадку цей традиційний вислів не підходить, бо співачка-актриса створює характер-тип, що органічно впливає з музики Шостаковича й з її індивідуального обдаровання. У своїй героїні Є. Колесник підкреслила головне: глибоку людяність, внутрішню поетичність багатогранної натури. Особистість, індивідуальність — така Катерина у Шостаковича й у виконанні Є. Колесник.

Подібне рішення цього образу у спектаклі ще раз переконує, що виписуючи його, композитор узагальнив риси багатьох жіночих характерів, які прославили і російську оперну класику, і російську літературу.

Сцена з 2-ї картини опери «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича.



Ще в 30-і роки Б. В. Асаф'єв одним з перших помітив, що образ Катерини «накреслений композитором з безсумнівною ліричною душевною зацікавленістю», що він «вносить у музику Шостаковича нову цінну якість — наспівність, мелодичний розвиток, теплоту, а разом з тим і жіночність, ласкавість» (Б. Асаф'єв. Критические статьи и рецензии, стор. 248). Саме так почула й проінтонувала музику своєї героїні Є. Колесник, одразу ж підкресливши в Катерині живе начало, її внутрішню відчуженість у страшному «темному царстві».

Незвичайної краси голос співачки, досконале володіння ним, бездоганна зовнішність, благородна манера сценічної поведінки, навіть в тих випадках, коли вона «зривається», — все «грає» на образ.

Особливо проникливо звучать її внутрішні монологи — одкровення чистої натури, що тужить за волею, щастям, красою. Пригадаємо її перший монолог «Ой, яка нудота...» (ним відкривається опера), її роздуми над безглуздом плінном життя в ізмайловському домі-тюрмі. Свідомість Катерини напружена, думки і почуття затиснуті, ніби їй щось загрожувало. Вокальна мова, за природою пісенна, не може вилитись у вільний наспів. Це справді життя без подиху! Є. Колесник виразно співує промовляє кожну з вокальних фраз. У поєднанні з тонким пlectивом тем, інтонацій в оркестрі переконливо розкривається психологічно складний світ героїні.

І раптом внутрішня напруга, що довго стримувалася, на мить «розряджається» в скорботно-мрійний російський наспів-пісню. Барви в голосі змінюються: повіяло красою, життям, якимось особливим світлим сумом.

Та ось нарешті Катерина залишила-ся одна у своїй спальні-келії. Думки й почуття її розковнуються. І полинула вона мрією далеко-далеко, туди, де простір, тиша, безхмарне щастя — любов.

«Якось я крізь віконце побачила...» Виникає ніби з глибини серця, високо несеться одухотворена мелодія Катерини — Колесник, це одна тема мрії-туги. Голос співачки — наче найтонша палітра емоційно-психологічних світлотіней, які створюють натхненний образ протично піднесеного розквіту почуттів. Він поглиблюється, ще більш одухотворюється срібно-ніжним плерерним звучанням оркестру. Все наповнюється дивною красою, ніби оживляючи мертву тишу «темного царства».

Пройшовши важкий шлях сутичок з непереборною владою «темного царства», іншою постає Катерина — Колесник у фіналі опери. Все те, що звучало в її ліричних висловлюваннях-монологів, як приглушена туга, переросло в трагедію самотності, злочинної совісті і вбитої мрії. Але жінка нікого не звинувачує в своєму загубленому житті. Вона сама несе тягар моральних і фізичних страждань, як колись самотньо несла свою тужливу мрію про щастя, кохання. Саме так і звучить її монолог «Перед судом стояти важко, сил немає»; музика проінтовнована психологічно напружено і стримано, як нестерпний біль розуму і почуття. Ніби живий людський голос, веде сумну розмову-пісню з героїнею



Диріжув Р. Симеонов

англійський різком (соліст Є. Удовенко).

Вершиною розвитку музичного образу Катерини в партитурі й у виконанні співачки є її останній монолог «В тайзі у нетрах темних є озеро». Він звучить у трагічній тиші, як самотній голос напруженої свідомості, що ось-ось обірветься, як самопокарання, як прощання з життям.

Вокальна партія Катерини — пісенна. Але ритмічно «зсунуті» смислові акценти на словах, паузи-гальмування вимагають її особливого інтонування. Мелодія народжується повільно, ніби перемагаючи внутрішнє заціпеніння думки. Глухе тремтіння траурних литавр, скорботний самотній дзвін до краю підсилюють враження трагічно згасаючого життя. Власне це і є смерть Катерини. Все наступне — лише сюжетна сценічна розв'язка. В цьому надзвичайно складному психологічному монолозі Є. Колесник досягає такої високої простоти і сили почуттів, що перед слухачами постає саме життя. На жаль, на другій виставі тонкі психологічні нюанси монолога поступилися мелодрамі. Подібне сталося і з монологом у 3-й картині (середній епізод), що порушує стиль музики Шостаковича.

Переконлива Катерина — Колесник і в епізодах, в яких відчувається відблиск «темного царства». Її вокальна мова насичується характерними, підкреслено побутовими інтонаціями. Особливо яскрава сцена лайки з Зіновієм Борисовичем (5 картина).

На наш погляд, менше вдалося співачці заступництво Катерини за Аксеню (2 картина, репліка «Відпустіть ви жінку!» і монолог «Як же ви, мужики»). Тут їй не вистачає обурення, волі, внутрішньої активності. В цілому Є. Колесник створює завершений, психологічно тонкий, глибоко відчутний і осмислений музичний характер. Голос її звучить об'ємно, виразно, ніби «вимальовує» складну лінію інтонаційного розвитку образу.

Не поступається майстерності створення вокального характеру і виконавець партії Бориса Тимофійовича соліст О. Загребельний. У вирішенні викривально-сатиричного образу самодура — огиднішого, ніж Кабаниха і Ди-

кой у Островського, легко збитися на прямолінійність і перебільшення. Співак пішов по шляху психологічного прочитання цього підкреслено негативного персонажа, де особливо необхідне багатство вокально-мовних інтонацій, реалістичне відтворення кожної фрази, репліки, слова. Цими художніми прийомами актор володіє вільно. Його красивий, соковитий голос змінюється в даній партії до невпізнанності, розкриваючи нові грані обдаровання. Від злих гротескових, отруйно-удливих до грайливо-молодцюватих, теплого-людських музичних барв — такий діапазон вокально-інтонаційної палітри співака-актора. О. Загребельний вражає високою правдою характеру, хоч, на наш погляд, більшої довершеності потребує арія — сцена з 4-ї картини.

Перекожливо звучить партія Сергія у виконанні заслуженого артиста УРСР Я. Головчука. Найбільше вдалося йому перша сцена зустрічі-поєдинку з Катериною (3 картина) і сцени з нею по дорозі на каторгу (9 картина). Але створившись враження, що потенційні можливості співака, який має гарні вокальні дані, ще не розкрилися до кінця. Відчувається якась внутрішня скутість, хоч смислові акценти в музиці правильні. Сподіваємось, що в наступних спектаклях артист зуміє до кінця подолати інтонаційні труднощі цієї справді складної характеристичної партії.

Життєво правдиво проводять свої ролі заслужений артист УРСР В. Гуров — Зіновій Борисович, який то вдається до смиренно-міщанської розчуленості, то вибухає зловісно-в'їдливою скоромовкою; заслужений артист УРСР В. Скубак — пронирливий Задрипаний мужичок з його заздрісно-злісною піснею-скерцо «У мене була кума» і східними репліками; заслужений артист УРСР Г. Красуля — Піп, що весело розп'ятує над труном (на наш погляд, занадто добродушний); заслужена артистка УРСР В. Любимова — розбитна куховарка Аксеня з її зойками й інколи надмірною грайливістю; В. Лосицький — тупий Справник, що проголошує непохитність влади поліцейського кулака.

Гостро, підкреслено жанрово (навіть дещо перебільшено) веде партію Сонетки народна артистка УРСР Г. Туфтіна. В зухвалості її тону, що пародіює ліричні інтонації Катерини, немовби віддзеркалюється нахабний цинізм Сергія, сутність якого нарешті розкрилася до кінця.

У благородно піднесений манері співу артиста А. Кочерги образ Старого каторжанина піднімається до символічного узагальнення російського народного характеру. Останнє слово в опері належить саме йому: «Хіба для такого життя народилась людина?» І співає він це з особливою значимістю й гідністю.

В опері є ще один досить індивідуалізований персонаж: це — хор (хормейстер народний артист УРСР Л. Венедиктов). Тут не треба говорити про злагодженість звучання, чистоту інтонування і т. ін., це само собою зрозуміло. Мова йде про розкриття дійової драматургічної функції хору, проникнення в сутність музичного образу.

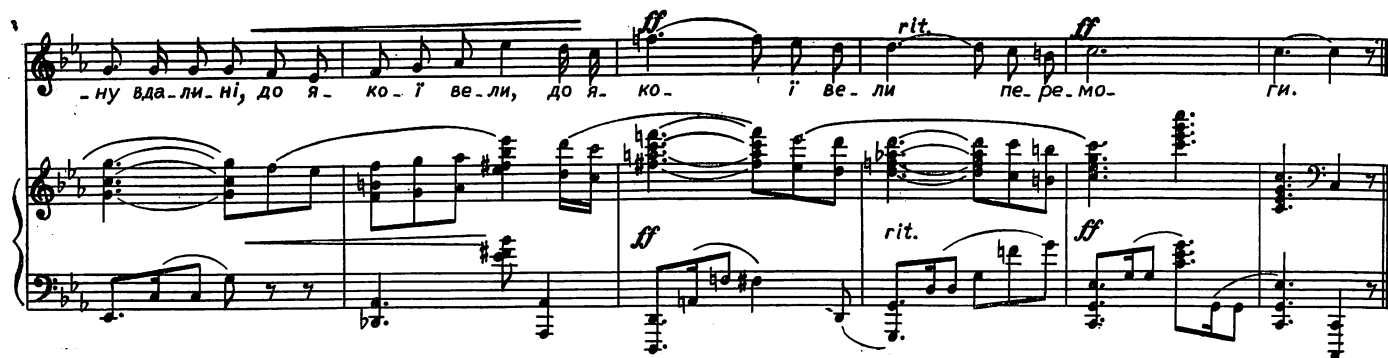
(Закінчення на 19 стор.)

НЕ ЗАБУТИ МЕНІ

Слова А. Сироватського
Музика М. Жербіна

Помірно

На ран-ко-вій зем-лі,
під про-мін-ням блакит-но-го не-ба, при-га-да-лось ме-ні те, що всім па-м'я-та-ти нам
тре-ба. При-га-да-лись ме-ні, при-га-да-лись ме-ні нескін-чен-ні сол-дат-ські до-ро-ги,
і вес-на вда-ли-ні і вес-на вда-ли-ні, до я-ко-ї ве-ли пе-ре-мо-ги.
2. Спів.
-мо-ги, у-ра-ган-ні бо-ї, у-ра-ган-ні бо-ї, не-скін-чен-ні сол-дат-ські до-ро-ги і вес-



На ранковій землі,
Під промінням блакитного неба,
Пригадалось мені
Те, що всім пам'ятати нам треба.
Пригадалися мені
Нескінченні солдатські дороги
І весна вдалині,
До якої вели перемоги.

Спіє жито в полях,
Щоб колоссям планету обняти.
Не забуде земля,
Як ішли у безсмертя солдати.
Не забути мені
Нескінченні солдатські дороги
І весну адалині,
До якої вели перемоги.

На ранковій землі,
Під наметом блакитного неба,
Пам'ятаю завжди
Те, що всім пам'ятати нам треба —
Ураганні бої,
Нескінченні солдатські дороги
І весну вдалині,
До якої вели перемоги.

БАЛАДА ПРО ГЕРОЇ-МІСТА

Слова В. Курінського
Український переклад П. Засенка
Музика І. Шамо

Не дзвенять солов'ї,
над курганами вмовкли вони,
їм згадалися ночі сумні
на війні, на війні.
Не бринять солов'ї
знову в лісі вони фронтові,
де співа на привалі солдат,
де солдати не сплять.

Приспів:
Розлийся, пісне, морем
над болем, над горем!
Тебе почують всюди
каміння і люди...
Над Києвом та Брестом
свинцеві негоди
пролились,
але міста-герої, як воїни, стоять!

Всі герої-міста
захищались відважно в бою,
не ходили вони у похід,
та були у строю!
Підставляли себе
під грозу і під голод блокад.
Кожне місто ішло на борню,
як герой, як солдат!

Приспів:
Розлийся, пісне, морем
над мирним простором!
Тебе почують всюди
каміння і люди...
Над Волгою й Невою
свинцеві негоди
пролились,
але міста-герої, як воїни, стоять!

Відгрімилі бої,
канонади давно уляглись,
і співають в містах солов'ї,
як колись, як колись!
Не мовчать солов'ї,
в тиші весен їх пісня зліта,
і життям славлять мир на землі
всі герої-міста!

Приспів:
Розлийся, пісне, морем
над мирним простором!
Тебе почують всюди
каміння і люди.
Над нашою Москвою
свинцеві негоди
пролились,
але міста-герої, як воїни, стоять!

БАЛАДА О ГЕРОЯХ-ГОРОДАХ

Не поют соловьи,
над курганами смолкли они,
вспоминая в ночной тишине
о войне, о войне...
Не поют соловьи,
они снова в лесу фронтовом,
где поёт на привале солдат,
где солдаты не спят...

Приспев:
Разлейся, песня, морем
над болью, над горем!
Тебя услышат камни
с седыми висками...
Над Киевом и Брестом
свинцовые ливни пролились,
но вечны, как победа, герои-города!

Каждый город-герой
был отважным и смелым в бою.
Он в поход не ходил,
но всегда был в строю, был в строю!
Он дома подставлял
под грозу и под голод блокад
и, страну прикрывая собой,
побеждал, как солдат!

Приспев:
Разлейся, песня, морем
над мирным простором!
Тебя услышат камни,
заветные камни...
Над Киевом и Брестом
свинцовые ливни пролились,
но вечны, как победа, герои-города!

Отгремели бои,
канонады затихли давно,
и забыть, как поют соловьи,
городам не дано!
И поют соловьи,
в тишину прилетая весной,
и всей жизнью своей
славят мир
каждый город-герой.

Приспев:
Разлейся, песня, морем
над мирным простором!
Тебя услышат камни,
заветные камни...
Над красною столицей
свинцовые ливни пролились,
но вечны, как победа, герои-города!

Не поспішаючи. Задумливо

Бар. соло

1

Не дзвенять солов'ї,
Не по-ють солов'ї,
над курга-
над курга-
на-ми вмов-кли во-
на-ми смол-кли о-
-ні,
-ні,
Імзга-да-ли-ся но-
вспоми-на-я вночній
чі сум-ні
тиши-не
на вій-ні,
о вой-не,
на вій-
о вой-
pp
tr
p
sempre legato

2

-ні.
-не.
Не бри-нять солов'ї,
Не по-ють солов'ї,
знову в лі-
о-ни сно-
сі во-ни
ва в лесу
фронт-овім,
фронт-овом,
де спі-
где по-
A...

хор 3

-ва на прива-
-єт на прива-
лі сол-дат,
ле сол-дат,
де сол-да-
где сол-да-
ти не сплять...
ты не спят...
Роз-
Раз-
М...
-лий-
-лей-
ся, піс-не, мо-рем над бо-лем,
ся, пес-ня, мо-рем над бо-лю,
над го-рем!
над го-рем!
Те-бе по-чу-ють
Те-бя у-слы-шат
A...

всю-ди ка-мін-ня і лю-ди... Над Ки-є-вом та Брес-том свин-
 кам-ни с се-дй-ми вис-ка-ми... Над Ки-є-вом и Брес-том свин-

-це-ві не-го-ди про-ли-лись, в-ле міс-та-ге-ро-ї, як во-ї-ни сто-
 -що-ви-є лив-ни про-ли-лись, но веч-ны, как По-бе-да-ге-ро-и-го-ро-

-ять!
 -да!

1.2 3
 Всі ге-ять, як во-ї-ни сто-ять, як ге-
 Каж-дй-да, ге-ро-и-го-ро-да,

во-ї-ни сто-ять!
 -ро-и-го-ро-да!

як ге-во-ї-ни сто-
 ге-ро-и-го-ро-

-ять!
 -да!

Зноска:
 * для 2-го куплета — хор закритим ротом, соліст по мелодії при-
 співу до цифри 4, а потім — хор.

Органічно включаючись в музичну дію, хор в опері уособлює два світи: «темне царство» (челядь Ізмайлових, поліцейські, обивателі повітового містечка) і народ (каторжани).

Хор, що характеризує «темне царство», займає в опері багато сторінок, органічно входячи в її гротесково-сатиричну музику. Це й удаване прощання-пародія з Зіновієм Борисовичем «Куди від нас, ти хазяїне, їдеш», і просякнутий знущанням над Аксеном галоп «Добрий голосок», і брутальні репліки, і відчайдушний наспів «Видно, вже зоря», що передусе розгульний піснє Задрипаного мужичка. Близька за характером до них і в'длива скоромова хор — знущання каторжниць над Катериною («У купчихи жарі пал ще клекоче»), а також весільне величання Катерини і Сергія.

Особливо сатирично, зло звучить хор поліцейських, що тупо й улесливо підспівують своєму начальству. Всі хорова епізоди вимагають характерної музично-мовної інтонації, специфічного тембрового звучання, часто стрімкого темпу, тонкого відчуття складних ладово-мелодичних і гармонічних напруг. Колектив вільно долає ці художні труднощі. Зовсім інакше звучить хор каторжан із сольним заспівом Старого каторжанина «Верста за верстою». Це монологічне, широкого подиху напружене епічне полотно, справжня хорова симфонія. Та хотілося, щоб хоч не втрачав свого високохудожнього рівня виконання. Друга вистава опери змушує звернути увагу на дикий, на більш гостре сатиричне інтонавання весільного хору, на точне відчуття темпу і ансамблю з оркестром (2 картина).

Відомо, що оперний спектакль — це єдність музики, сценічної дії і живопису. Відчувається, що у вирішенні складного ідейно-художнього завдання постановки опери Шостаковича диригент, художники і режисер були однодумцями.

Художники Д. Боровський і В. Клементьєв створили узагальнений образ вистави — «темне царство». Замкнений, ніби склеп, простір, огорожений високим парканом, за яким церковні бані й оголені дерева з чорними ворончаними гніздами. Жодної травички, зелені, крім берізки, яка ніби випадково вросла посеред мертвого двору. Вдало знайдена паралель до образу Катерини! Навкруги — лампади, ікони, зачнені двері, замки, ковані скрині, щільно завішені вікна — всі прикмети задушливого міщанського купецького побуту. Скрізь холодний подих смерті. Навіть весілля Катерини — ніби тризна: воно відбувається також в замкненому просторі, недоступному живій людині, крім стовпів «темного царства» — поліції.

Завершує образ поліцейської Росії символічна картина-фінал «по дорозі на каторгу» (біля паромного причалу). Знову темрява, крижаний вітер, важкі хмари, закуті в кайдани каторжани, сіре паромне перехрестя. Шлях у безвість. І хоч дія винесена на розлогі простори Росії, відчуття волі не виникає. Треба мати величезну мужність і невчирпний запас духовних сил, щоб зберегти в цьому світі благородство і високу людяність, як Старий каторжанин.

Загальну трагедійну тональність всієї вистави підкреслює його кольорова гама, в якій переважають густі, темні барви (чорні, сірі, коричнево-зелені, сині) з окремими яскравими жанрово-соковитими плямами (сцена в морі, весілля). І як м'яка світлотінь — Катерина в її білій барвистій шалі чи вінчальному платті.

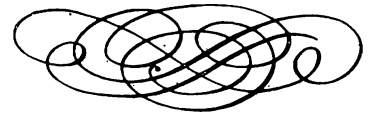
Загалом сценічне вирішення спектаклю підпорядковане головному задуму опери. Образ задушливого «темного царства», що вбиває людину, поданий переконливо. Співаки-актори точно знають «малюнок» сценічної поведінки.

Режисер-постановник заслужений діяч мистецтв УРСР І. Молостова прагнула історично конкретно і точно відтворити атмосферу страшного купецького побуту з усіма його подробицями. Особливо вдалися жанрово-характеристичні картини, сцени, епізоди, персонажі, які змальовують образ «темного царства». Це картина в поліцейському участку, весілля і ціла галерея індивідуальних характерів — від Бориса Тимофійовича до Задрипаного мужичка. Художньо переконливо вирішено фінал (9 картина), хоч режисер не уникнула модерн-ефектних прийомів (постать Катерини, ніби розп'ятої на хресті). Значно менше вдаються психологічні моменти в характерах і ситуаціях опери. Створюється враження, що режисер мислить категоріями побутової драми, а не високої соціально-психологічної народної трагедії. Саме звідси — численні натуралістичні деталі, які в психологічно важливих моментах приземлюють музичну драматургію опери, а не піднімаються до рівня її узагальнення. Яскравий приклад — мізансценне рішення одної з найпоетичніших сторінок партитури — монолога Катерини «Якось я крізь віконце побачила». Режисер чомусь змусив її співати, сидячи на скрині з фатою в руках. І хоч у другій виставі фати вже нема, скриня залишається важливою деталлю мізансцени. Надмірне обігрування ліжка в спальні Катерини (фінал 3 картини, 5 картина, де пошуки режисера нового сценічного варіанту привели... до появи ще одного ліжка-канапи), миготіння світла і грюкання дверима в той момент, коли Катерині виважається привид Бориса Тимофійовича, пританцювання Бориса Тимофійовича під час самовикривального монолога (4 картина), мішечок з отрутою для щурів, підсвічена постать Катерини за заставіскою, яка роздгається і лягає спати, намагання будь-що зовні оживити сценічну дію і т. ін. — все йде від ілюстративно-натуралістичної «естетики», яка давно віджила, з її тривіальним копіюванням життєвого.

Особливо викликає заперечення поведінка Катерини в момент її загибелі, що не стільки витікає з музично-драматургічної концепції опери, скільки з концепції Лєскова. За нарисом, вона накладається на Сонетку, наче хижачука. Це властиво її характеру. Катерина Шостаковича, ніби скам'яніла, з відсутнім поглядом, поволі, напружено повинна наближатися до Сонетки, яка, жахаючись, відступає. Обидві падають з причалу. Так підказує партитура.

Надмірне підкреслення побутового в спектаклі часто перешкоджає сприйманню злого, сатиричного звучання музики, що таврує «темне царство». Правда режисер відмовилася від багатьох натуралістичних прийомів, які використовувались у постановці 1965 року. Будемо сподіватися, що в наступних спектаклях психологічне начало в опері буде виявлене до кінця.

Прем'єра «Катерини Ізмайлової» — результат величезної роботи всього творчого колективу театру — виявила його величезні потенціальні художні можливості, великі перспективи. Пронизаний пафосом викриття страшного міщанського минулого, зла і насильства в ім'я торжества людяного в людині, спектакль «Катерина Ізмайлова» яскраво стверджує ідею горьковського дійового гуманізму, притаманного мистецтву соціалістичного реалізму в сучасній світовій художній культурі.



НАУКОВІ ОБРІ

У Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського відбулася IV республіканська наукова студентська конференція «Про подальший розвиток мистецтва соціалістичного реалізму», яку організувало Міністерство культури УРСР. На ній було репрезентовано 22 виступи студентів мистецьких вузів Києва, Харкова, Донецька, Львова, Одеси. Методологічні принципи проголошених доповідей, зокрема, з питань музикознавства відзначалися широтою постановки проблем. Невід'ємною ознакою ряду праць, присвячених музиці, театру, кіно та хореографії, є також органічний зв'язок теоретичних концепцій з творчою практикою.

Жанрово-тематичне коло доповідей, відзначених журі конкурсу, досить велике. Найповніше були висвітлені питання музичної драматургії, розкриті значення виразних засобів у музиці та їхнього функціонального тлумачення на різних ступенях аналізу. Зокрема, це було порушено у доповіді студентки Харківського інституту мистецтв Н. Солодовникової «До питання структурно-системного методу аналізу музичних творів» (I премія), студентки Львівської державної консерваторії Д. Дувірняк «Проблема традицій і новаторства в мистецтві соціалістичного реалізму» (II премія). Самобутне й оригінальне дослідження «Історія прикарпатського народного танцю» студентки Київського інституту культури І. Бенюк та О. Жуківської (II премія). Пікварі положення з питань драматургії кіно і театру викладені студентом Київського інституту театрального мистецтва В. Колєгасвим — «Творчі пошуки сучасних радянських кінорежисерів» (I премія) та студентом Харківського інституту культури Г. Касьяновим «Проблема конфлікту в драматургії А. Вампілова» — (II премія).

У відповідях на запитання слухачів молоді доповідачі демонстрували вільне володіння обговорюваним матеріалом, самостійність міркувань, полемічний запал. В цілому, на думку журі, конференція пройшла на високому ідейному рівні і показала зростання наукового рівня молодих мистецтвознавців, які довели спроможність вирішувати складні питання сучасного мистецтва.

В. ІВАНЧЕНКО



Дмитро Гнатюк: опера — моя найперша любов!

го мистецтва відіграв особливу роль у Вашому творчому житті?

— Таких майстрів дуже багато. Я вчився і вчуся у чудових співаків, диригентів і режисерів, які збагачують скарбницю багатонаціональної радянської музично-театральної культури, уважно стежу за успіхами своїх колег і друзів з Москви, Ленінграда, Талліна, Алма-Ати. Велике значення для моєї творчої долі мала спільна робота з видатними майстрами Київського оперного театру — цієї академії сучасного вокального мистецтва. На київській сцені я співаю вже понад двадцять п'ять років, їй я зобов'язаний усіма своїми акторськими успіхами. Прийшовши в театр ще під час навчання в Київській консерваторії у класі видатного оперного артиста професора І. Паторжинського, я мав можливість працювати разом з великими майстрами вокального мистецтва, тонкими стилістами і знавцями оперного театру. Та особливий вплив на мою творчість мали М. Гришко і Б. Гмиря. Якщо у М. Гришка мене приваблювала рідкісна майстерність розкривати образ вокальними барвами, то у Б. Гмиря я вчився глибоко аналізувати партію, осмислювати і відшліфувати кожну фразу, кожну інтонацію.

Не можу не згадати роботи з режисерами М. Стефановичем та Л. Варпаховським, з досвідченими диригентами О. Климовим, В. Пірадовим. На все життя запам'ятав натхненну працю з Веніаміном Савелійовичем Тольбою над партіями Ренато та Ді Луна у вердівських операх «Бал-маскарад» і «Трубадур», Папагено у «Чарівній флейті» В. Моцарта. З особливим хвилюванням і вдячністю я згадую нашу спільну роботу над партією Петруччіо в опері радянського композитора В. Шебалина «Приборкання непокірної», успішне втілення якої насамперед пов'язане з ім'ям В. Тольби.

— Про сучасну оперу Ви завжди говорите з якоюсь особливою зацікавленістю. Яке місце опери радянських композиторів посідають у Вашій творчості?

— Оперний актор — сучасний митець. Він не має права обмежувати свій репертуар класичною спадщиною, хоч я дуже люблю співати ці партії. Працюючи над образами героїв наших днів, над своєрідною інтонаційною мовою нових опер, завжди відкривав для себе незнані раніше можливості і в трактуванні класичних творів. З радянськими операми у мене пов'язано багато творчих радощів. Взагалі мій перший вихід на київську оперну сцену відбувся у 1948 році саме в сучасній виставі — в «Молодій гвардії» Ю. Мейтуса, де мені, тоді студенту консерваторії, доручили невеличку епізодичну партію.

Образи героїв сучасних творів завжди посідали значне місце в моєму театральному репертуарі. Ось уже близько вісімнадцяти років я не розлучаюся з своїм улюбленим героєм — мужнім комуністом-підпільником Мартином з опери Г. Майбороди «Милана».

Кожний спектакль «Милани» для мене справжнє свято. Дорогий моєму серцю й арсеналець комуніст Максим — герой опери Г. Майбороди «Арсенал». Мабуть, кожному співакові цікаво створювати нові образи, йти невтовораним шляхом, бути виконавцем тільки-но написаної сучасної опери. Так в «Першій весні» Г. Жуковського та «Загибелі ескадри» В. Губаренка я став першим інтерпретатором образів молодого цінника Павла та запального революційного матроса Гайдая. Створення правдивого, хвилюючого образу сучасного героя — надзвичайно складне завдання і для оперного актора, і для композитора. Найголовніший засіб розкриття характеру в опері — це спів. І ніякі виражальні прийоми, запозичені з драматичного театру чи кіно, ніяка найвиразніша декламація чи найвинахідливіша оркестровка не можуть замінити кантіленного співу, мелодійної щедрості й яскравого вокального характеру. Тим композиторам, які про це забувають і не довіряють величезним можливостям людського голосу, варто нагадати прекрасні слова Д. Шостаковича: «Головне, чим сильна опера, — це вокальні характери; опера існує для того, щоб у ній співали». Саме яскраві вокальні характери головних героїв приваблюють мене в операх Г. Майбороди. Цей талановитий композитор довіряє співакові, правдиво розуміє теситурні можливості голосів і тонко відтворює природу співу.

Центральна постать оперного театру — співак-актор. Його мистецтво розкриває перед слухачем ідейний задум автора, трактування диригента і режисера. І про це не мають права забувати оперні режисери, які часто-густо прагнуть використовувати виражальні засоби драматичного театру.

— Які ж якості, на Вашу думку, мусить мати сьогодні оперний режисер? Яке місце в розвитку сучасного оперного театру належить його мистецтву?

— Проблеми оперної режисури мене дуже хвилюють і не тільки тому, що я нещодавно закінчив режисерський факультет Київського інституту театрального мистецтва, а зараз здійснюю постановку «Князя Ігоря». Роль режисера — ідеологічного керівника постановочної групи, радника і вихователя акторів — в сьогоденному оперному театрі дуже велика і вона продовжує зростати разом з інтенсивним розвитком музично-сценічного мистецтва. Оперний режисер, на мою думку, має глибоко розумітися на вокальному мистецтві, на його стильових і жанрових особливостях, прекрасно знати природу пісню, симфонічну музику, живопис. Він мусить створити на сцені таку атмосферу, щоб співак почував себе в ній природно, легко і життєво правдиво, щоб мізансцени не перешкоджали співу, органічному спілкуванню з партнерами. Тільки той режисер, який глибоко знає партитуру, вокально-акторське мистецтво може створити художньо викінчений оперний спектакль, що хвилюватиме наших сучасників.

Видатному оперному співакові народному артисту СРСР, лауреату Державних премій УРСР ім. Т. Шевченка і Груз.РСР ім. З. Паліашвілі та премії Ленінського комсомолу Д. М. Гнатюку виповнилося п'ятдесят років. Свій ювілей актор зустрів у розквіті щедрого таланту, у напруженій роботі над новими оперними образами та концертними програмами, над створенням нової постановки опери О. Бородіна «Князь Ігор». В ній співак виступить не лише як виконавець заголовної партії, а й як режисер.

Наш кореспондент зустрівся з Дмитром Михайловичем і попросив його відповісти на кілька запитань.

— Чому Вас, співака, який завоював велику популярність саме на концертній естраді, продовжує найбільше приваблювати оперна сцена? Чому Ви віддаєте перевагу опері перед всіма іншими видами вокального виконавства?

— Опера — моя найперша, найсильніша любов. Я глибоко переконаний, що тільки на оперній сцені може посправжньому і якнайповніше розкритися талант співака, його майстерність і вокально-акторська культура. Опера — мистецтво синтетичне, в ньому музика і драма, органічно з'єднавшись, утворюють нову художню якість, ту неповторну емоційну атмосферу, яка дозволяє співаку виявити усі свої творчі можливості. Внутрішня експресія, наснага, неповторно піднесений стан, в якому перебуваєш під час виконання оперної партії, для мене особливо дорогі і близькі. Головна сила оперного артиста — спів, проникливий, пристрастний, багатий на різноманітні вокально-психологічні нюанси.

— А яке почуття викликають у Вас, оперного співака, численні виступи на концертній естраді?

— Для мене концерт теж своєрідна вистава; це так званий «театр одного актора», але актора оперного, художньо-виражальна палітра якого — його голос. Оперний артист не просто співає в концерті пісню чи романс, а створює вокальними засобами картину або конкретний, правдивий людський характер. Сценічний досвід, звичка співати все «повним» голосом і «жити в образі» героя музичного твору дуже допомагають мені у виступах на концертній естраді. І пісні, і романси я люблю співати по-оперному, вдаючись до яскравих, виразних вокальних барв, не боячись відкритої емоційності і високого пафосу.

— Хто з видатних майстрів оперно-

ДВА МІСЯЦІ З ЕЛІО БАТТАЛЬЯ

Один з найбільш прогресивних представників сучасної італійської вокальної школи професор Туринської консерваторії Еліо Батталья був запрошений Міністерством культури СРСР до Київської консерваторії ім. П. Чайковського для творчої консультації. Високо ґрунтований музикант у своїй роботі спирається на досягнення сучасної науки, позитивний досвід вокальної педагогіки Італії. Це безпосередньо пов'язане з його музичною освітою: клас фортепіано в середній школі, вокальний факультет Венеціанської консерваторії, юридичний факультет університету в Падуї, навчання у Королівській академії драматичного мистецтва в Лондоні, на курсах удосконалення при Міжнародній Академії в Ніцці, вивчення німецької *Lied* та ораторіальної музики у Відні. Як виконавець виступав в оперних театрах Флоренції, Рима, Палермо, Перуджі та інших міст Італії, а також вів велику концертну діяльність. Та головною своєю спеціальністю він вважав саме педагогіку.

Перебування у Києві всього протягом двох місяців обмежувало можливості постановки голосу і вироблення вокальної техніки у студентів. Тому основну увагу Е. Батталья звернув на музичну інтерпретацію творів італійських композиторів, правильне розуміння стилю класичного, романтичного і веристського напрямів, очищення його від хибних традицій.

Митець вважає, що вокальна техніка і музична інтерпретація невіддільні. Характер твору завжди визначає техніку його виконання. «Я не розмежовую проблеми вокально-технічної підготовки й інтерпретації. Для кожного студента при виконанні певного твору необхідні свої технічні прийоми». Ця думка дуже близька до основного принципу радянської співацької школи: єдність художнього і вокально-технічного розвитку.

Часто Батталья повторював, що потрібно не голос показувати, а розкривати характер твору. «Не співайте все рівним звуком і на повний голос, думайте не про окремі ноти й високі звуки, а про слова та їх значення... Ви дуже «співаєте» речитативи, а їх треба майже говорити, наближаючись до природних розмовних інтонацій. Це можливе тоді, коли ви добре розумієте не взагалі зміст твору, а значення і зміст кожного слова (йшлося про італійські арії.—*Авт.*). У вимові слів повинно бути більше контрастів від *F* до *P*, інакше всі вони стануть однаковими й нецікавими».

«Від слова до музики — ось принцип мистецтва співу. Його високі зразки народжуються саме з гармонії слова і музики». Це правило прогресивної італійської педагогіки є також основою російської вокальної школи, починаючи з народного виконавства, коли пісні епічних жанрів не співали, а «оповідали».

Велику увагу маестро приділяє тембровому забарвленню голосу, яке повинно безперервно змінюватися в залежності від характеру твору і значення слів.

Говорячи про розподіл голосів на типи, який існує зараз в оперній практиці, Е. Батталья відзначає: «Якщо вокальні можливості виконавця дозволяють, не слід дотримуватись вузької спеціалізації даного типу голосу, тому що це обмежує можливості співака і викликає загрозу неправильної інтерпретації образу. Так, партія Джильди, написана Верді для широкого сопрано, має риси драматизму. Це образ сильний і вольовий... Вся складність у тому, щоб співак оволодів старою (*antica*) італійською технікою *buon canto* (на відміну від *bel canto*, кінцевою метою якого є блискуча вокальна віртуозність), за допомогою якої виконавець партії Отелло може одночасно співати і партію Неморіно (але не навпаки)!».

Батталья вимагає від студентів обов'язкового додержання музичного тексту: «Треба співати те, що написав автор, а не те, що закріпилося у виконавській практиці...» Зокрема, коли йдеться про арії колоратурного сопрано з опер Белліні, Доніцетті та інших композиторів, він звертає увагу на мелодичну побудову в нижньому регістрі, що виявляє характер і стиль твору, і не рекомендує переносити їх у вищий регістр, пристосовуючи до голосу. Тут цікаво навести думку О. Серова: «Кожен жіночий голос у момент патетичного висловлення повинен перейти в контральтовий регістр» (А. Оголевець, А. Н. Серов об исполнительском искусстве.— У зб.: «О музыкальном исполнительстве». М., Музгиз, 1954, стор. 73).

Працюючи над стилем твору, Е. Батталья підкреслює, що більшість виконавських прийомів можна використати при співі інших творів цього ж композитора або того ж напрямку. Система його вокально-технічних засобів чітка і послідовна. Він концентрує увагу на тому, що дихання завжди повинно бути більше, ніж звук: «Співай ріано думай про *forte*; велика енергія дихання — легкий спів». Атака звуку — м'яка, ледь помітна, після миттєвої затримки дихання («співай не «від себе», а ніби «до себе»). Це створює відчуття співу на затриманому диханні. Іноді після затримки дихання він вимагає зробити маленький поштовх зв'язками (*piccolo colpo di glotte*).

Е. Батталья віддає перевагу близькому, світлому, але «заокругленому» звукові і лише як виконавську барву допускає більш темні тембри. Він завжди вимагає точного інтонування, без «в'їзду» в ноту і в голосний (на зразок у—о; у—а; і т. ін.), чистої і яскравої вимови голосних з наближенням до італійської фонетики. Це зумовлене перенесенням нашими студентами у виконання італійських творів специфіки російської мови, якій властива редукція (ослаблення) ненаголошених голосних (що менше стосується української мови) і більш темне, закрите звучання голосних а, о, у.

Е. Батталья вказує на необхідність роботи над *mezza voce* і *ріано*, вважає, що більше уваги слід приділяти середньому і нижньому регістрам і менше — крайнім верхам. Любителем співу на *forte* він зауважує: «Між *forte* та інтенсивним звучанням є велика різниця. Можна малим голосом співати з більшою експресією і великим — не показати ніякого внутрішнього емоційного напруження».

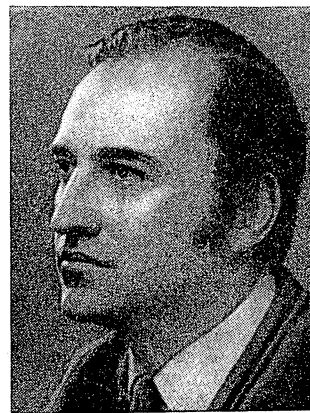
Педагог застерігає студентів від бажання сліпо копіювати великих майстрів: «Не наслідуйте відомих співаків, не співайте з платівок, виходьте із своїх можливостей, шукайте власну індивідуальність. Не випадково М. Каллас говорила своїм учням: «Не намагайтеся співати так, як я. Співайте більше творів класичного і романтичного стилів, на них виховується правильна манера». Веристів виконувати дуже небезпечно, цей репертуар у великій кількості руйнує голос. До нього треба звернутися лише в кінці навчання, коли студент вже володіє досконалою технікою».

Е. Батталья вважає, що у всіх видів чоловічих і жіночих голосів необхідно розвивати рухливість. Виконання рулад потрібне не для демонстрації техніки, а для виявлення змісту, почуттів, експресії. Звуки на *стаккато* повинні бути легкими, короткими, і виконувати їх слід ніби «насвистуючи». В цьому значенні маестро часто вживає термін *piccettato*. Гами повинні звучати *legato* і без придику. Принципи педагогіки цього митця багато в чому близькі радянській вокальній школі і мають загальні вихідні настанови.

Е. Батталья також талановитий вчений-дослідник. Хоч в Італії науково-методична робота не заохочується, він є організатором і учасником нарад з питань вокальної педагогіки й виконавства, автором численних публікацій.

У Київській консерваторії ним була прочитана лекція на тему: «Мистецтво співу М. Каллас у порівнянні з принципами староіталійської школи співу». «Завдяки цій співачці, — зазначив він, — скинута з п'єдесталу концепція «красивого голосу» і виконана титанічна археологічна робота по відродженню реалістичних традицій *buon canto*».

Єдина і кінцева мета М. Каллас — правдива мова у співі — є основою концепції Монтеверді. Співачка глибоко



розкриває стиль романтичної музики. Її голосові притаманна гама різноманітних барв: чергування темних і світлих тембрів, часом з хриплими і гортанними відтінками, звуки без опори і вібратору... Вона — єдина серед небагатьох виконавців сучасності, якій вдалося абстрагуватися від світу особистих емоцій для правильного прочитання і передачі почуттів твору.

Е. Батталья аналізує окремі вокально-технічні прийоми М. Каллас (спів на повний голос, атака звуку, портаменто, гами, рулади, тріолі-квартолі, аподжіатури, групетто, трелі і т. ін.), ілюструючи їх численними добре підібраними прикладами. Він простежує зв'язки виконавської манери співацьки з принципами старої італійської вокальної школи. Всі колоратури (елементи рухливості) вона наповнює глибоким змістом, вони мають певний характер.

«Пам'ятаючи про те, що кожному стилеві властива особлива вокальна техніка, виконавець повинен вирішити складну проблему: примусити «заговорити» героїв — представників різних епох і музичних стилів — своєю, тільки їм притаманною мовою. Найчастіше співаки зазнають невдач при створенні музично-етнічного характеру образу, і тому Філіппі схожі на Мефістофелів, Сантуцци на Леонор і т. ін.» У прекрасних зразках співу М. Каллас творів італійських, німецьких і французьких композиторів ми чуємо тонко і вірно підкреслені характерні риси не тільки героїв, а й кожного національного стилю. Е. Батталья вважає, що в наш час традиція інтерпретації творів Д. Пуччіні полягає часто в схильності до риторики, крику, ридання і т. ін., що спотворює манеру виконання музики цього композитора, класично-романтичної в своїй основі.

Мистецтво М. Каллас — у тому, що вона створює нескінченний калейдоскоп вокальних драматичних відтінків. «Між двома фразами різних композиторів, — говорить співачка, — музично близькими, майже ідентичними, лежить ціле провалля щодо колориту, експресії; тут все визначає глибина духовного світу виконавця». Нехтуючи часто красою звучання голосу, М. Каллас принесла на сучасну оперну сцену високу техніку виконавства. Е. Батталья має рацію, стверджуючи, що перед її безмежними вокальними можливостями втрачає сенс типологічна класифікація голосів (майже невідома співакам XVIII і початку XIX ст.). Партії з опер Белліні, Доницетті і Верді написані для співачок, які повинні одночасно володіти можливостями ліричного, драматичного, колоратурного і меццо-сопрано — в залежності від конкретної драматичної ситуації.

У методі М. Каллас ми знаходимо багато спільного з поглядами наших кращих вітчизняних співаків. «Правдива мова у співі», — це по суті те, що проголошував Ф. Шаляпін: «мистецтво інтонувати слова у співі». Та ж концепція реалістичного мистецтва, яка яскраво виявилася в творчій індивідуальності видатного артиста і мала великий вплив на дальший розвиток не тільки світового вокального мистецтва, а й музичної творчості, теоретичної думки, музикознавства.

Враження від змістовної лекції Е. Батталья було підсилене емоційною, артистичною манерою викладу і щирою захопленістю темою. Наслідки своєї роботи в Києві професор продемонстрував на концерті студентів, які пройшли курс занять під його керівництвом. У першому відділі виконувалися твори італійських композиторів-класиків (у супроводі клавесина), у другому — твори романтиків і веристів (у супроводі фортепіано). Виконання сольних номерів і ансамблів відзначалося високим рівнем музичної культури, правильним розумінням стилю, емоційною яскравістю. В процесі підготовки програми учні виявили великі успіхи в оволодінні конкретним виконавським стилем.

У слухачів, мабуть, надовго залишиться у пам'яті святкова атмосфера цього вечора. Чудово були виконані віртуозна арія з опери Россіні «Золушка» (студентка Є. Мильна), арія з «Анни Бойей» Доницетті (студентка І. Клепшніна), арія з «Мефістофеля» Бойто (студент В. Прокопенко) та дует з цієї опери (студенти Г. Пашняк і В. Прокопенко), пародійний квартет Моцарта (студенти Г. Пашняк, Є. Мильна, В. Прокопенко, А. Степанов) та ін.

Робота Е. Батталья стала значною подією в житті Київської консерваторії, цінним вкладом у педагогічну й науково-методичну діяльність її вокальної кафедри.

Є. ЧАВДАР, І. КОЛОДУБ

ПРО ВИКОНАННЯ ТВОРІВ ВЕРДІ

Еліо БАТТАЛЬЯ

Концепція «вердіївського голосу», що побутує у вокально-педагогічних колах Італії, істотно відрізняється від вимог, які ставив Верді до виконавців, а це призводить до помилкового трактування його творів.

У зв'язку з регулярним проведенням щорічного конкурсу вокалістів «Voci verdiane» («Вердієвські голоси») виникає питання: які ж достоїнства — вокальні (ті, що характеризують «питому вагу» голосу) чи музичні (особлива схильність до виконання Верді) — повинен мати переможець? Я вважаю, що навіть назва конкурсу вносить плутанину в питання вокальної педагогіки. Адже не існує голосів «пуччінієвських» чи «моцартівських». Цими епітетами можна скоріше охарактеризувати не якість голосу, а співака, для якого виконання партії даного композитора найбільше відповідає його індивідуальності.

Якщо «вердієвським» вважати голос, наділений насамперед надзвичайною «фонічною» силою, що є обов'язковою умовою для перемоги на конкурсі, то від цього втрачає трактування музики Верді, і сама концепція романтичного співу в цілому.

Загальновідомо, що Россіні, слухаючи одного разу написану ним арію «Una voce poco fa» у виконанні знаменитої співачки, вигукнув: «Прекрасна музика! Але хто її автор?» З Верді співаки поводитися не краще, хіба що виконавці творів Россіні завжди намагалися що-небудь додати до музики, а у Верді, навпаки, — відкинути.

Майстерність виконання творів Россіні безпосередньо пов'язана з великою вокальною традицією XVIII ст., якої ми не маємо на меті недооцінювати. Навпаки, навіть переконавшись, що тільки в цей період вокальне мистецтво стояло на належній висоті.

Досягнення представників школи бельканто були результатом їх глибокої музичної підготовки. Підтверджується це тим, що кожен хороший композитор був насамперед добрим співаком.

На жаль, співак-віртуоз дуже швидко ставав володарем і одночасно рабом «натовгу», його кумиром у гіршому значенні цього слова. Тоді він починав нехтувати передачею почуттів, підміняючи драматизм переживань віртуозністю співу. Вокальна мова Верді, що є вершиною італійського романтизму, щодо техніки бере свій початок у Россіні, якому Верді завжди був вірний.

Знамениті трактати про техніку співу, починаючи від Каччіні і до великого Ламперті, стверджують, що виховання голосу повинно сприяти розвитку його «драматичної рухливості». Однак, як вказував Ламперті, «не слід плутати поняття «драматичний голос» з форсованим звучанням». Щодо вокальних даних він пише: «На мій погляд, співакові зовсім не обов'язково мати великий і красивий голос. Будь-який голос може бути приємним для слуху, якщо виконавець володіє здатністю дозувати дихання, чистотою вимови і, нарешті, legato».

Мистецтво виконання творів Верді передбачає насамперед технічну підготовку співака, яка відповідала б вимогам драматичної віртуозності. В цьому плані цікаво розглянути партії Віолетти і Джільди. При зіставленні бачимо, що Верді написав їх для одного типу голосу. З погляду вокальної техніки обидві партії однаково складні.

Занепад вокальної школи в Італії сприяв виникненню помилкового твердження, ніби-то для гарного виконання «Травіати» необхідно три сопрано — по одному для кожної дії, що продиктовано різними технічними труднощами. Партію Віолетти в 1 дії необхідно розпівити (але не колоратурою!) в тих місцях, де маємо рухливість типу:



Натяк на міраж паризького демімонду, в якому хоче забутися героїня, автор передає за допомогою гарячко-віртуозної арії, драматичної в своїй основі. Отже, досконале виконання низхідних квартолей шістнадцятими то залігованих, то staccato, вимагає від співачки високої техніки, вміння виконувати рулады, не звертаючись до зручного «ковзання» (striscio).

Для 2-ї і 3-ї дії потрібен той же тип сопрано, з аналогічним діапазоном, обсягом і тембром.

Звернемося до партії Джильди, яка написана для сильно-го рухливого голосу, що має тембр chiaro-scuro. При правильному її виконанні це цікавий приклад романтичного італійського співу. В єдиному місці, де, здавалося, можна було б розв'язати спів, в «Саго поме», не треба цього допускати, як і в попередніх епізодах. У партитурі опери менше технічних пасажів порівняно з «Травіаткою». В оригіналі образ Джильди не мав того нальоту наївної споглядальності, чогось, я б сказав, «місячного», «неземного», що було привнесене в нього за десятиліття неправильними інтерпретаціями. Пристрасною, страждаючою, рішучою створив її композитор.

Верді, як і Россіні, часто ставав жертвою свавілля виконавців, але на відміну від свого попередника, весь час боровся проти спрощення й «переосмислення» манери співу, яка потрібна для втілення задуманих ним персонажів. За довге життя його творів бувало, що трелі поступово перетворювалися в gruppetto; picchettato зникало, замість P і PP звучало F і FF. Актори, заради демонстрації своїх голосових даних чи для зручності, користувалися прийомами, що спотворювали образ (як у випадку з партією Джильди).

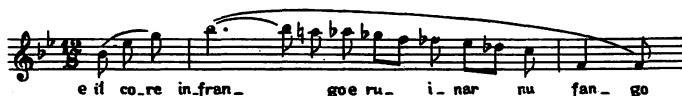
Верді любив повторювати, що тільки співаки з особливими технічними даними змогли б передати складність психологічної характеристики його героїв. Простеживши відбір виконавців композитором для своїх опер, можна скласти уявлення про його вимоги до вокального мистецтва взагалі. Стреппоні — перша Абігаль — мала «рухливий і в той же час драматичний» голос. У Джильди Аделіни Патті маестро відзначав драматичну силу почуттів. Без усяких застережень приймав композитор А. Патті — Аїду.

Те саме можна сказати про чоловічі голоси. Відомий вечний, знавець вердієвського вокального стилю американець Петер Елвіс попереджає: «Баритон, неспроможний заспівати ріано кілька сторінок партитури так, як того вимагають опери «Симон Бокканегра» і «Дон Карлос», не повинен братися за виконання творів Верді». Це зауваження суперечить існуючій думці з приводу того, який голос вважати «вердієвським». До речі, в чоловічих партіях Верді з надзвичайною яскравістю розкриває свої естетичні задуми.



В цьому уривку, що його виконує закоханий воїн саме там, де інтимна поетична ситуація вимагає найскладнішого переходу від 4-х шістнадцятих на staccato (без portamento!) до сі-бемоль другої октави при точному дотриманні morendo «вердієвський» тенор звичайно приховує недостатню технічну підготовку за передачею героїчного поривання, що спотворює зміст музичної фрази.

Зіставляючи у комплексі цілий ряд інтерпретацій образів Верді, підсумуємо «красномовні хиби» його вокальної школи. Можна уявити, як був би приголомшений сучасний відвідувач опери, почувши фінал 1-ї дії «Отелло» таким, яким його написав Верді (люблячим Отелло) — з pianissimo на слові «Venere». Ми ж звикли, що Отелло тут співає голосно, навіть кричить на сцені, освітлений місячним сяйвом. Pianissimo Верді нагадує прийом Моцарта: стримувати людські пристрасті музикою. Виконавець партії Отелло повинен володіти найдосконалішою технікою, такою необхідною в квартеті 2-ї дії, де фраза двічі повторюється a mezza voce.



Не правий Б. Шоу, який бачив у стилі Верді «просто зловживання виключними даними голосу, доведеного до

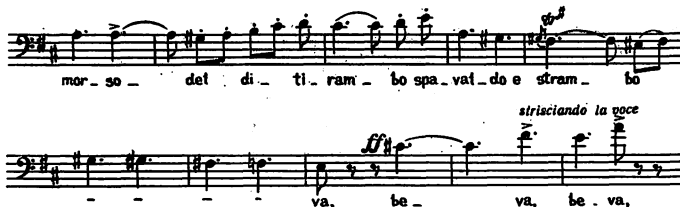
своїх можливих меж». Він не враховував, що композитор, справжній продовжувач традиції бельканто, передбачав у виконавців здібності, які дозволили б поєднати італійську вокальну традицію з естетикою нового сприйняття світу мелодрами. Доказом цього може бути приклад з «пасткою», яка чатує на Герцога («Ріголетто») саме на останній ноті в його знаменитій пісеньці. Тут Верді не використовує розв'язання у верхню тоніку (як у 1-й, так і в 2-й строфі). Та в репрізі, що проходить контрапунктом жакливім сумнівам Ріголетто, для виявлення фатальності він вважає необхідним поставити природне вільне «сі» як звук більш складний, напружений, ніж попередній. Проте в авторській ремарці читаємо: «Поступово віддаляючись».

Скільки тенорів, котрі з тріумфом штурмували верхи, терпіли поразки на цій підступній ноті або співали її, як і попереді, голосно й патетично. Між іншим, цей приклад — додаткове підтвердження думок Верді щодо розв'язання верхніх звуків.

Аж до появи пари Таманьо і Морель виконавці партій в операх Верді були співаками російського плану, тобто могли бути легкими чи «драматичними» в залежності від обставин. На жаль, опера «Отелло» з'явилася в епоху занепаду вокальної техніки. Це дозволило першим виконавцям (Таманьо і Морель) піти на відоме, але досить спірне прочитання тексту, що критикувалося самим автором: «...«Отелло» виконується без свого творця. Я так звик чути, як їх двох (Таманьо і Морель. — Е. Б.) розхвалюють, що майже повірив, ніби вони написали «Отелло».

Подібні висловлювання у Верді знаходимо і щодо диригентів-«творців». «Про бажання «творити» на кожній виставі. Це принцип, який породжував у музичному мистецтві кінця минулого — початку нашого віку примхливість і фальш: співаки дозволяли собі «створювати» свої партії, як своєрідну «стрипанину», щось на зразок пирога з беззмістовною начинкою. Я ж визнаю одного-єдиного творця і буду задоволений тільки таким виконанням, яке точно відповідає написаному».

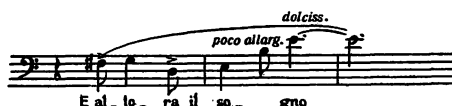
Зупинимось коротко на оригіналі партії Яго — вишуканій і двоїстій. Яго молодий і тому повинен говорити про свої честолюбні прагнення тільки молодим голосом, тобто, з технічної точки зору, звуком світлим і блискучим. Виконавцеві цієї партії необхідно мати рухливий голос (з діапазоном до початку тенорового регістру) і володіти технікою трелей та picchettato.



Тут головна складність для співака — в точному дотриманні ремарки strisciando la voce. Це свідчить, що Верді добре розумів зміст вокального терміна striscio («ковзання») і вимагав використовувати його в залежності від обставин. Наприклад, він ніколи б не дозволив співати колоратури Віолетти за допомогою цього прийому. Виконавець партії Яго повинен бути майстром mezza voce і досконало володіти дикцією.



Тут акцент на слабких складах окремих слів уже в зародку підказує майбутні сміливі знахідки нового вокального стилю.



Яго не турбує, що наголос ставиться на сполучнику чи артиклі. Він ніби соромиться вимовляти свої брехливі слова у відповідності з правилами.

Верді завжди намагався перешкодити практиці «творення», яка по суті є спрощенням творів виконавцями. Його персонажам не властиве виявлення лише героїчних почуттів і, отже, спів на повну силу голосу.

Колоратура у вердіївському розумінні вокального мистецтва має конкретну мету: вираження безмежності відтінків людських почуттів. Тому голосові необхідна рухливість, яка базується на високій техніці й може забезпечити поєднання старовинної манери співу з вимогами романтизму.

Згадаймо, що писав Верді у знаменитому листі до Комарано з приводу великого дуету Леді і Макбета: «...це місце треба декламувати голосом похмурим і нерозбірливим (sic!) ...ні в якому разі не можна співати!». Прислухаємося також до думки професора Міла: «Мелодична лінія тут весь час чітка і підкреслена, дуже далека від реальної розмовної інтонації». Отже, не співати, але й не говорити. Тільки на тонкій, майже невлесній грі *parlato* — *cantato* виконавець зможе передати неповторні нюанси вокальної партії Макбета та інших персонажів Верді.

Необхідна єдність голосу і стилю, рівновага між вокальною технікою XVIII ст. і романтичним змістом. Грандіозні й універсальні образи Філіппа й Аїди, Симона і Біолетти. Їх прекрасні вокальні партії — виявлення особистих переживань, а про інтимні почуття кричати не прийнято. Та виконавці оперних партій Верді намагаються «возвеличу-

вати» почуття своїх героїв, явно перебільшуючи їх значення. В результаті образи графа ді Луна, Ріголетто, Позі, Манріко, Отелло, Яго і навіть Жермона, таких різних між собою за станом, середовищем, культурою, одержали (в межах вокального стилю Верді) однопланову музичну характеристику.

Наступний розвиток італійського оперного мистецтва тільки посилив розумові лінощі виконавців. Це був час, коли трелі, аподжіатури і динамічні знаки у творах Верді ігнорувалися. Уважне прочитання їх підмінювалось наслідуванням зразків, які пропонував учитель співу аж до появи Марії Каллас, котра блискуче відродила мистецтво співу в класично-романтичному дусі.

З усього цього випливає необхідність перегляду широко розповсюдженої в нашому сторіччі теорії класифікації голосів. Співаки з прекрасними природними даними при виконанні Моцарта, Баха, Верді повинні спиратися не стільки на силу свого голосу, скільки на аналіз змісту образу.

Зрозуміло, виконавець вердіївського репертуару не повинен обмежуватися механічним прочитанням музики, однак свобода інтерпретації співака відносна, обмежена авторським задумом, якого не дотримувалися цілі покоління виконавців — прихильників концепції «вердіївського голосу».

На закінчення хотілося б нагадати прості і мудрі слова Верді: «Не має значення, малий голос чи великий, — аби відчувався розум і серце».

Переклад з італійської О. Дембровської



ЗАВІСУ ПІДНЯТО

Відкриття нового, шостого в республіці, Дніпропетровського театру опери та балету стало великим і радісним святом не лише міста велетнів металургії, а й всього радянського музичного мистецтва. Сотні вітальних телеграм з усіх кінців нашої Батьківщини — від митців Москви і Ленінграда, Києва і Мінська, Талліна і Кишинєва, Риги і Вільнюса, Новосибірська і Свердловська, від численних шанувальників музично-театральної культури — надійшли 26 грудня 1974 року на адресу новонародженого колективу. Ця знаменна подія ще раз засвідчила, що проголошений XXIV з'їздом КПРС курс партії на неухильне зростання матеріального і культурного рівня радянського народу послідовно й успішно втілюється в життя.

Просторий зал величезного палацу з мармуру і скла, що сяяв мірадами вогнів, заповнили представники пар-

тійних, радянських, профспілкових і комсомольських організацій двічі орденоносної Дніпропетровщини. Із схвильованою промовою до присутніх звернувся член Політбюро ЦК КП України перший секретар Дніпропетровського обкому партії О. Ф. Ватченко. Вручаючи колективу театру вітальний адрес обласного комітету КП України та виконкому обласної Ради депутатів трудящих, він закликав митців натхненно нести ідейно-художні досягнення в широкі маси, примножувати своїми творчими перемогами мистецькі традиції Дніпропетровщини.

З щирими словами привіту і найкращими побажаннями новоствореному колективу виступили від будівельників, що споруджували красень-театр, бригадир штукатурів тресту «Дніпровськпромбуд» В. С. Костогриз, від металургів — горновий доменного цеху заводу імені Петровського Герой Соціалістичної Праці І. С. Терещенко, від хліборобів Придніпров'я — бригадир радгоспу «Дніпро» Герой Соціалістичної Праці М. І. Половинка, від інтелігенції міста — доцент Дніпропетровського університету Є. М. Шейбаліна.

Директор Державного академічного Великого театру Союзу РСР заслужений діяч мистецтв РРФСР композитор К. В. Молчанов від одного з найстаріших оперних театрів країни бажає наймолодшому успіхів у розвитку багатонаціонального радянського музичного мистецтва. Директор Київського академічного театру опери та балету УРСР ім. Т. Г. Шевченка заслужений діяч мистецтв УРСР В. П. Кулаков запевнив, що провідний оперний колектив республіки буде завжди допомагати своєму новонародженому братові. Міністр культури УРСР О. К. Романовський вручив директорові заслуженому працівнику культури УРСР М. Г. Литвиненкові прапор театру. Під склепінням залу лунали натхненні й хвилюючі слова присяги. Колек-

тив театру клянеться вірно служити високим ідеалам радянського мистецтва.

Відкриття театру — здійснення запевнитої мрії багатьох дніпропетровців. «Про оперний театр в Дніпропетровську ми, студенти місцевого музичного училища імені Глінки, мріяли ще в 50-х роках, — говорить Н. Суржина. — Закінчивши музичилище в рідному Дніпропетровську, а потім Харківську консерваторію, я багато років працювала у Харківському академічному театрі опери та балету. Сьогодні з величезним хвилюванням виходжу на сцену нашого театру».

Виступ у першій оперній виставі першого оперного сезону навіть для такої досвідченої й визнаної співачки як Н. Суржина, справді незабутня подія, тим більше — у партії мужнього Комисара в «Оптимістичній трагедії» О. Холмінова.

Відкриваючи театр цим героїко-революційним твором, написаним композитором за однойменною драмою В. Вишневського, дніпропетровці немов присягли на вірність радянській опері, яка буде постійно посідати почесне місце в їх репертуарі. Роботу молодого колективу над цією масштабною і багатоплановою виставою очолив відомий радянський музичний режисер народний артист РРФСР Р. Тихомиров, який разом з молодим лівінградським режисером С. Гаудасинським, головним диригентом театру П. Вариводом та відомим сценаріографом-монументалістом народним художником СРСР А. Ареф'євим створив глибоко вражаючу, позначену великим епічним розмахом оперну постановку.

Перший спектакль — не тільки творча заявка, а й серйозний іспит на мистецьку зрілість, і молодіжний колектив витримав його з честю. Оркестр театру звучить злагоджено, передаючи внутрішній драматизм, емоційну напругу сучасної оперної партитури.

Найкраще враження залишає хор театру, старанно зібраний і керований досвідченим головним хормейстером В. Кіосе — вихованцем Одеської консерваторії, учнем відомого професора К. Пігрова. Хор не тільки добре співає, майстерно долає інтонаційні і ритмічні труднощі твору — він живе, активно діє у великих масових картинах.

За дуже короткий час підготовки репертуару першого сезону (протягом восьми місяців випущено п'ять оперних прем'єр, три балети і одну оперету) керівники театру зуміли створити справжній виконавський ансамбль. Н. Суржина тонко розкриває багатий духовний світ, силу і рішучість незламного Комісара-більшовика — мужньою і в той же час чарівною жінки. Щирим і темпераментним постає у виставі запальний матрос Олексій у виконанні М. Українського. Світлою лірикою зігріває образ відданого революції матроса Вайнонена соліст театру Ю. Сабуров. Виразно окреслені і постаті ворогів — Вожака анархістів (К. Смирнов) та підступного Сиплого (В. Щерба).

М. Полуденний (Роберт), В. Темічев (Ебн-Хакія), К. Смирнов (Рене).

На жаль, монументальне, підкреслено традиційне музично-сценічне втілення опери «Князь Ігор» О. Бородіна ще не відзначається мистецькою гармонією всіх компонентів. Режисерське рішення (Р. Тихомиров) далеко не у всьому переконливе, особливо маловиразний фінал I дії, вся картина у половецькому стані (II дія) та окремі епізоди III дії (плач Ярославни, повернення Ігоря). Проте у виставі чимало цікавих вокально-акторських досягнень, зокрема, виконання партії Ігоря обдарованим співаком В. Тарасовим; переконують молоді солісти В. Кочур (Кончаківна), М. Український (Володимир Ігоревич), К. Смирнов (Галицький).

Для нового оперного колективу велике значення мала робота з відомим майстром музичного театру народним артистом СРСР В. Канделаки, який поставив оперету «Летюча миша» Й. Штрауса.

З успіхом пройшов дитячий мюзікл «Білосніжка» Е. Колмановського. Балетна труппа показала «Лебедине озе-

ро», «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва та «Болеро» М. Равеля (балетмейстер заслужена артистка РРФСР Л. Воскресенська). Хороше враження справили кордебалетні танці другої та четвертої дії постановки «Лебединого озера», де збережено хореографію Л. Іванова, М. Петіпа, О. Горького. Третя дія, на жаль, досить еклектична, режисерськи маловиразна, а характерні танці залишають бажати кращого. Виконавцям головних партій Одети-Оділії (А. Петріна) і Зігфріда (М. Войтенко) ще треба багато працювати над художньою і технічною завершеністю класичного танцю, над осягненням академічного стилю хореографії цього балетного шедевра.

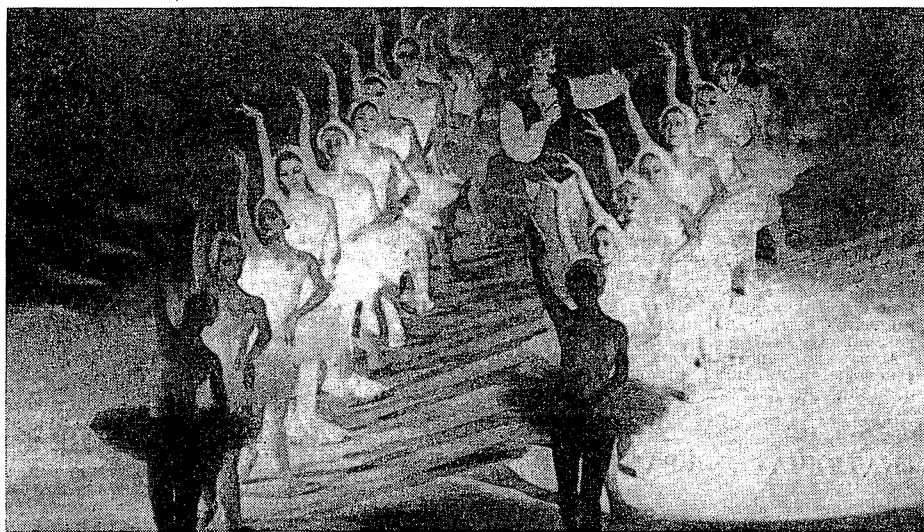
Перші вистави свідчать про великі творчі можливості дніпропетровців. Народився новий талановитий колектив, у якого попереду багато справжніх ідейно-художніх звитяг. Треба тільки дбати про неухильне піднесення мистецького рівня спектаклів. Творча вимогливість у поєднанні з молодечим завзяттям, ентузіазмом колективу — запорука нових успіхів.

Т. ОЛЕКСІЄНКО



Перша вистава приваблює справжньою гармонією усіх музично-сценічних компонентів. Цим відзначаються і дві постановки головного режисера театру А. Лимарєва, який разом з диригентом В. Мертенсом, художником В. Ареф'євим і хормейстером В. Кіосе, знайшов оригінальне образне рішення постановок опер «Ріголетто» та «Іоланта». Глибоке проникнення в емоційний зміст партитури Верді, прекрасний вокально-сценічний ансамбль свідчать про талановитість молодих постановників та великі виконавські можливості провідних співаків-акторів, зокрема заслуженого артиста РРФСР М. Полуденного, який створив хвилюючу трагедійну постать нещасного блазня Ріголетто, володарки кришталево-прозорого колоратурного сопрано Л. Гавриленко (Джільда), М. Українського (Герцог), Н. Суржиної (Маддалена).

Поетичність, розуміння оперного стилю П. Чайковського властиві постановці «Іоланти», здійсненій А. Лимарєвим та В. Ареф'євим у співдружбі з диригентом П. Вариводою, в якій прекрасно виявили себе Г. Кибкало (Іоланта), Ю. Сабуров (Водемон),



«Оптимістична трагедія» О. Холмінєва. Комісар — Н. Суржина, Олексій — М. Український.

Сцена з балету «Бахчисарайський фонтан» Б. Асаф'єва.

Джільда — Л. Гавриленко, Ріголетто — М. Полуденний. «Ріголетто» Д. Верді.

Сцена з балету «Лебединое озеро» П. Чайковського.

СУПУТНИК СОЛДАТІВ

Від перших днів заснування Центральний ансамбль Групи радянських військ у Німеччині став супутником у вольгетій служби солдата. Про творчу біографію колективу, художніми керівниками якого були заслужені артисти УРСР Б. Шейнін та П. Вірський, можна розповідати чимало: під час війни він пройшов з діючою армією у складі Південно-Західного, Донського, Сталінградського, Центрального і 1-го Білоруського фронтів. З бойовими частинами гвардійської армії генерала Чуйкова ансамбль увійшов у Берлін, і вже о 9 годині ранку 3 травня 1945 року воїни-переможці дивилися концерт на східних рейхстагу. У тяжких умовах фронту артисти дали понад дві тисячі концертів. На передових позиціях вони дарували своє мистецтво бійцям.

В ансамблі, сформованому у травні 1937 року, починали свою творчу діяльність митці — народний артист СРСР П. Кармалюк, професор Львівської консерваторії О. Дарчук, народний артист УРСР М. Фокін, заслужений артист УРСР С. Коган, заслужений артист УРСР Р. Клявін, заслужений артист УРСР О. Таранець. Тут починали свій шлях народні артисти УРСР Ю. Веревін та Ю. Тимошенко.

Нині військових артистів єднає дружба з багатьма композиторами, зокрема, Л. Лядовою, О. Пахмутовою, О. Флярковським. Ще в грізні роки війни Марк Фрадкін написав «Пісню про Дніпро», яка одержала півтитул в житті у нас. Нещодавно у ГРВН побував Матвій Блантер, який у співдружності з поетом В. Андріановим написав пісню про ансамбль «У бойовому дозорі». На концерті, присвяченому 25-річчю НДР, артисти співали в берлінському залі Фрідріхштадтпаласт під керівництвом автора Володимира Шаїнського пісню «Дружба-фройндшафт», «Старий марш» — під акомпанемент Людмили Лядової.

Виступи колективу на міжнародних фестивалях у Польщі, Західному Берліні, серед воїнів НДР привнесли їм заслужену славу. З нагоди 35-річчя ансамбль нагороджено державною премією мистецтв НДР і першим серед таких колективів премією Ленінського комсомолу. Вже стало традицією: майже всі події, визначні дати СРСР і НДР відзначаються за участю нашого та ансамблю Народної Армії НДР ім. Еріха Вайнера. Важливу роботу по інформаційно-нашому вихованню проводять артисти. Їхні виступи — це щоразу зворушливі маніфестації дружби.

Почесними слухачами колективу були Вальтер Ульбріхт, Еріх Хонекер, Валентина Терешкова, Павло Попович, Олександр Маресьєв, видатні керівники НДР, прославлені радянські воєначальники. Його виступи часто транслюються по радіо і телебаченню, солісти запрошують для участі в концертах. І це не випадково: адже учасники ансамблю — висококваліфіковані артисти.

Художній керівник заслужений артист Башкирської АРСР майор В. Гордєєв і хормейстер В. Новиков доклали чимало зусиль, щоб колектив міг гідно репрезентувати радянське мистецтво за кордоном. Серед вокалістів чимало киян: це співаки театру опери та балету заслужений артист УРСР В. Грицюк, В. Пашич, В. Миркотан, артисти філармонії Б. Агєєв, О. Компанієць, Н. Вєз, Дмитро та Валентина Мухарські, В. Ілляшевич та інші. Крім військового репертуару учасники ансамблю влаштовують вечори російського старовинного романсу, української пісні, на них звучать також твори німецьких авторів.

Ансамбль підготував ювілейну програму, присвячену 30-річчю перемоги над фашистською Німеччиною, куди ввійшли мелодії Великої Вітчизняної війни, пісні про Ленінський комсомол, партію, ліричні, солдатські строфи.

Мчить по дорозі колона автобусів з військовою емблемою і лірою. Це ансамбль поспішає на чергову зустріч з воїнами.

В. ІСКРЯНСЬКИЙ

«КАТЮША» У ФРАНЦІЇ

Заслужений ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Київського військового округу, художнім керівником і головним диригентом якого є заслужений діяч мистецтв Латвійської РСР О. І. Пустовалов, вперше приїхав на гастролі у Францію. Ансамбль, у складі якого 90 артистів — співаків, танцюристів і музикантів, виступив перед глядачами Ліона, Гавра, Страсбурга, Оржана, Діжона, Безансона, Руана.

Перший концерт відбувся у «Будинку мистецтв» у паризькому пригороді Кретеї. Радянські артисти показали велику програму, присвячену 30-річчю перемоги над гітлерівськими загарбниками, до якої увійшли добре відомі у Франції пісні часів Великої Вітчизняної війни, зокрема, славнозвісна «Катюша». З великим піднесенням виконав ансамбль танцювальну картину «Вічно живі» (постановка народного артиста СРСР П. Вірського).

В концерті прозвучали російські та українські народні пісні, твори радянських композиторів, жартівливі військові пісні й танці.

Ми вважаємо для себе дуже почесним, — сказав О. І. Пустовалов, — що наші гастролі у Франції проходять у рік 30-річчя розгрому фашизму. Нам відомі почуття симпатії і дружби французького народу до радянських людей. Особливо це відчуваємо зараз, коли безпосередньо ми зустрічаємось із глядачами.

ЛІСАБОН, МАДРІД

Державний заслужений академічний український народний хор імені Г. Г. Верьовки здійснив гастрольну подорож по Португалії та Іспанії.

За два з половиною місяці українські артисти дали близько 60 концертів у Лісабоні, Еворі, Порту та інших містах Португалії, на Канарських островах і в Мадриді. В гастрольну програму включені кращі номери з репертуару хору.

Сюрпризом для слухачів є підготовлені спеціально для гастролей португальські та іспанські пісні, які колектив виконав мовами цих народів.

Понад два місяці тривала гастрольна поїздка академічного російського оркестру народних інструментів Центрального телебачення та Всесоюзного радіо по містах Португалії, Іспанії та Канарських островів. З колективом, яким керує заслужений артист РРФСР Микола Некрасов, виступали солісти Московської філармонії співачка Лариса Бобриньова і гусяр Валерій Тихов, а також солісти Одеського театру опери та балету лауреати міжнародних конкурсів Микола Огренчик і Євген Іванов.

В Португалії радянські артисти дали понад 20 концертів, з них 12 у залі столичного театру «Козісей», де невинно були заповнені всі 4000 місць. Про успіх гастролей свідчать численні відгуки в пресі. Наприклад, «Газеті Порто» писала: «Спів Миколи Огренчика публіка слухала стоячи. Це тенор, якого ми не чули з часів Тіто Скіла... Голос Євгена Іванова ми вперше почули в українській пісні «Взяв би я бандуру». Це продовжував класичних традицій російської вокальної школи. Особливо яскраво він продемонстрував свої можливості в куплетах Мефістофеля з опери «Фауст» Гюно.

Успішними були всі 12 концертів у містах Іспанії.

І. ЗИМКО

«ЧУГАЙСТРИ»

Вокально-інструментальний ансамбль «Чугайстри» Яремчанського Будинку культури став відомий у дні святкування 30-річчя визволення Прикарпаття від німецько-фашистських загарбників. Тоді ансамбль взяв участь в обласному фестивалі патріотичної пісні і завоював перше місце. На сьогодні самодіяльні артисти побували майже в усіх кутках Івано-Франківщини. Їм аплодували і в братній Молдавії, де прикарпатські співаки брали участь у святкуванні 50-річчя утворення Молдавської РСР і 50-річчя Компартії республіки.

Недавно «Чугайстри» репрезентували своє мистецтво в НДР. Разом з молодими передовиками виробництва ансамбль три дні подорожував по дружній соціалістичній країні. Цю поїздку для них організувало Всесоюзне бюро молодіжного туризму «Супутник» і ЦК ЛКСМУ.

Ансамбль виступив перед робітниками й студентами. У виконанні колективу звучали українські народні пісні та твори радянських композиторів.

НА БОЛГАРСЬКІЙ СЦЕНІ

Усе більше музичних творів українських радянських композиторів з'являється в репертуарі зарубіжних театрів. Нещодавно у Софійському театрі імені Стефана Маке-

донського зазвучала оперета В. Соловйова-Седого «Біля рідного причалу», яку поставив головний режисер Одеського театру оперети М. Ошаровський. Спектакль одержав схвальну оцінку глядачів.

У музично-драматичному театрі м. Велике Тирново відбулася прем'єра оперети А. Філіпенка «Сто перша дружина султана». Історичний сюжет, який відображає боротьбу українського народу проти татаро-турського іґа, гостра драматургічна ситуація, виразна музика привернули увагу болгарських глядачів.

ПО НАШІЙ КРАЇНІ

Державна заслужена хорова капела «Трембіта» побувала на гастроліях на цілих землях і в союзних республіках Середньої Азії та Закавказзя.

У репертуарі цього відомого в країні хорового колективу майже 40 творів радянських композиторів та народних пісень.

Перші концерти артисти зі Львова дали в Кустанай, Цілінограді, Павлодарі. Гастрольні поїздки творчих колективів Львівської філармонії до братніх республік вже стали традицією. Торік заслужений ансамбль пісні і танцю «Верховина» побував на Алтаї, а вокально-інструментальний ансамбль «Ватра» давав концерти на Далекому Сході і в Сибіру.

Шанувальники народного мистецтва Риги тепло приймали Закарпатський хор під керівництвом заслуженого артиста УРСР Миколи Попенка, який виступив в окружному Будинку офіцерів.

У програмі колективу вокально-хореографічна композиція «Закарпатські візерунки», латиська пісня «Ліс розкинувся дрімучий», танцювальні номери «Ярощка карічка», «Вівчари на полонині», Сюїта угорських народних танців.

До численних дипломів і грамот за шефську роботу, які зберігаються в комітеті комсомолу Київської консерваторії, долучилась ще одна — грамота Іркутського обкому комсомолу. Група студентів у складі концертної бригади нещодавно побувала в Іркутську, Улан-Уде. Шефи з великим успіхом виступали на майданчиках ударних комсомольських будов і дали тут 16 концертів.

ПРЕМ'ЄРА АНСАМБЛЮ

Цей своєрідний ансамбль утворився з ініціативи самих виконавців: народної артистки УРСР З. Христини та тріо бандуристок у складі заслужених артисток УРСР Н. Павленко, Н. Москвіної та В. Третякової. Його перший виступ відбувся в Берліні на святкуванні 25-річчя Німецької Демократичної Республіки. У програмі тридцять концертів, які дав новостворений колектив перед слухачами братньої соціалістичної країни, були виконані українські народні пісні. Обробки здійснив для цього ансамблю Н. Шульман. Нову програму артистки готують для гастрольної подорожі по країні та Югославії.

На фото: народна артистка УРСР З. Христини, заслужені артистки УРСР Н. Павленко, Н. Москвіна, В. Третякова.





СТУДІЯ ПРИ ШКОЛІ

Корисність роботи музичних студій загальноосвітніх шкіл на сьогодні вже визнана. Саме вони об'єднують музичне виховання в школі в єдиний педагогічний процес, а багато теоретичних понять, що їх дістають учні на уроках співу, втілюються в конкретні, практичні знання. Так здійснюється один з найважливіших принципів педагогіки — принцип комплексності навчання: гра на музичному інструменті поєднується з вивченням сольфеджіо й музичної грамоти, освоєння цих дисциплін — з навчанням хорового співу, а останнє, в свою чергу, пов'язане з оволодінням більш доступною музичною літературою.

Крім того, студійці змістовніше використовують позаурочний час: перебуваючи у школі цілий день, вони готують уроки в групі подовженого дня чи навчаються музики. Разом з викладачами беруть активну участь у громадському житті: допомагають в оформленні святкових ранків, літературних вечорів у своїй школі.

Бажаючи учитися в музичних студіях стає дедалі більше. Так, кількість учнів у студії при загальноосвітній школі № 38 Миколаєва від часу її заснування (1958 р.) збільшилася з 20 до 100 чоловік. І цей приклад не поодинокий.

Як провадиться навчально-виховна робота в шкільних музичних студіях?

Головне — навчання гри на одному з інструментів. Діти двічі на тиждень відвідують індивідуальні заняття з фаху, один раз — з теорії музики й сольфеджіо. Кожного півріччя виступають в академічних концертах, після двох років навчання складають технічний залік із специфічного інструмента. Наприкінці кожного року — звіт перед громадськістю.

Заняття з фаху в студіях мають на меті не вузьку професіоналізацію, а загальний музичний розвиток. Викладач працює не стільки над удосконаленням рухового апарата, скільки над тим, щоб познайомити учня ще з одним музичним твором, ще з одним композитором. Діти одержують такі знання й навички, щоб при бажанні найбільш здібні могли продовжити музичну освіту. За останні чотири роки 15 вихованців шкільних студій Миколаєва обрали музику своїм фахом і успішно навчаються в культосвітньому й музичних училищах, педагогічному інституті та інституті культури.

Гірше з викладанням музично-теоретичних дисциплін. Аналіз відповідей на вступних екзаменах абітурієнтів, що мали освіту в обсягу шкільних студій, свідчить про низький рівень їх музично-слухового розвитку та недостатню музично-теоретичну підготовку. Майже всі абітурієнти, що успішно склали вступні екзамени і навчаються, наприклад, у нашому педінституті, були змушені протягом року проходити підготовку з цих дисциплін приватно.

Зовсім не викладають музичної літератури. Студійці обмежуються тим навчальним матеріалом, який подається на уроках співу для всього класу, а цього недостатньо, щоб одержати документ про початкову музичну освіту.

Що ж гальмує корисну роботу музичних студій загальноосвітніх шкіл?

По-перше, відсутність спеціальних розрахованих на умови роботи в загальноосвітній школі програм з фаху і з музично-теоретичних дисциплін. Відомо, що особливістю індивідуального навчання музики тут є масовість. Діти, часто з дуже посередніми музичними здібностями, йдуть у музичну студію, не завжди усвідомлюючи, що фах музиканта і навіть просто добре володіння інструментом вимагає великої волі, наполегливості й працьовитості. Вони — сирій, інколи зовсім «цілинний» матеріал. І за цих умов у багатьох музичних студіях заняття з фаху проводяться за стихійно дубльованими програмами Міністерства культури, розрахованими на семирічні музичні школи, що не відповідає завданням шкільних музичних студій. Деякі студії керуються програмами Міністерства освіти, виданими понад 15 років тому і на сьогодні застарілими: в них недостатньо уваги технічно-виконавському розвитку учнів, відсутні спеціальні обробки сучасних дитячих пісень, полегшено обробки найпопулярніших зразків класичної та сучасної симфонічної музики. Нова програма з інструмента конче потрібна, і до її складання необхідно залучити композиторів, методистів, кращих викладачів-музикантів.

Це стосується й музично-теоретичних дисциплін. На нашу думку, в програмі, наприклад, з музичної грамоти й сольфеджіо треба взяти курс на розвиток внутрішнього слуху, на читання нот з листа, на те, щоб учні вміли гармонізувати найпростіші мелодії. Не менш важливо серйозно подумати й про музичну літературу.

Другим чинником, який гальмує роботу музичних студій, є відсутність достатньої кількості кваліфікованих спеціалістів. Викладач музики в загальноосвітній школі повинен бути і музикантом, і психологом, і організатором, котрий добре розуміє шкільне життя. Однак більшість не готує себе до роботи саме в школі: тут дається взнаки недостатня профорієнтація студентів у вузі.

Кафедра музики та співу Миколаївського педінституту ім. В. Г. Бєлізького дає відповідне спрямування своїм вихованцям. В одній із статей журналу «Музика» розповідалося про роботу тут дитячої музично-хорової студії, де студенти музично-педагогічного факультету набувають навичок індивідуальної роботи з дітьми. Ця робота студентів є необхідним компонентом їх майбутньої діяльності в школі. Про її ефективність можна судити з того, що випускники факультету, приїхавши на роботу за призначенням, активно включилися в роботу шкільних музичних студій, стали їх організаторами.

Не можна обминути і такої перепони в роботі музичних студій як негативне ставлення до них дирекції деяких шкіл. Саме воно спричинилося до того, що в миколаївських школах № 28, 27, 39, 40 та ін. музичні студії перестали існувати. Дивує недооцінка цієї корисної роботи з естетичного виховання учнів. Звичайно, вона вимагає певної уваги: створення матеріально-технічної бази, забезпечення приміщенням, залучення кваліфікованих кадрів і включення їх в систему позакласної роботи. Та всі ці турботи повністю виправдовують себе: створюється власна музична база, яка забезпечує постійну роботу шкільних колективів, систематичну підготовку щорічних оглядів шкільної художньої самодіяльності.

Настав час вирішити питання музичного виховання учнів загальноосвітньої школи. По-перше, потрібно в погоджений сітці навчального плану знайти додаткову годину для другого уроку співу на тиждень: він такий же корисний для учнів, як уроки фізичної культури, наприклад.

По-друге, слід не тільки повністю навантажити вчителів співу, й збільшити кількість цих штатних одиниць до двох-трьох. Причому навантаження треба розподілити так, щоб педагоги мали змогу брати участь у позакласній роботі з музичного виховання.

І по-третє, необхідно активізувати роботу вже створеного в Києві методичного кабінету, який керує шкільними музичними студіями. Його завданням є складання нових програм, вироблення єдиних вимог, організація обміну досвідом роботи кращих студій та викладачів, вирішення багатьох організаційних і методичних питань. Ми вважаємо, що оскільки така форма музичного виховання знайшла своє місце саме в мережі загальної освіти, то методичному кабінетові треба спиратися на факультети музики та співу педагогічних інститутів, які змогли б очолювати цю роботу на місцях у межах району й області. На цій основі він зміг би широко розгорнути свою діяльність.

Миколаїв

Л. НОВОСЕЛЬЦЕВА

ПРОПАГАНДА МИСТЕЦТВА

Музичне виховання формує аудиторію концертних залів. Цю думку вагомо підтверджує досвід учнів старших класів уторських загальноосвітніх шкіл із музичним ухилом.

У нашій країні поки що не ставиться питання про музичний ухил окремих загальноосвітніх шкіл. Не скрізь ще створені умови для того, щоб музика органічно входила в загальну освіту. Цю прогалину частково заповнює широка мережа ДМШ.

У Ворошиловградській області 50 шкіл і 2 музичні училища сприяють підготовці нових слухачських аудиторій. За допомогою цих навчальних закладів збільшується кількість не тільки музикантів-професіоналів, а й активних шанувальників музики, слухачів. Мистецтвом цікавляться і батьки, які свого часу не одержали музичної освіти.

Цілком очевидно, що зал філармонії буває переповнений, якщо населення міста добре поінформоване про запропоновану на сьогодні програму і виконавців.

Учні музичних шкіл та їхні батьки, відвідуючи абонементні симфонічні концерти, знають, що і коли виконає оркестр; знають, що в одному з концертів виступлять і юні музиканти — їхні земляки. Ось уже 9 років дитячий симфонічний абонемент успішно діє не тільки в обласному центрі, а й у Красному Лучі, Комунарську, Кадіївці, Ровеньках, Краснодоні. У цих та в інших містах області регулярно проводяться камерні концерти музикантів-гастролерів, наприклад, у музичних школах міст Щастя, Лутугіно, селища Успенка.

Абонемент, хоча б мінімально інформуючи про майбутні програми, якоюсь мірою допомагає зібрати публіку. А ось перед нами рекламні-інформаційний додаток до обласної газети з оголошенням про відкриття концертів. Поруч з широкою побутовою рекламою скупі рядки: число, прізвище виконавця або колектив, прізвище композитора, який виступає в авторському концерті, і все. Зустрічі з відомими виконавцями проходять успішно (Л. Башкиров, Д. Якубович). А от уторський симфонічний оркестр виступав у напівпорожньому залі. І не дивно, бо газета відбулася тільки оголошенням про концерт. Так було і з виступом Київської чоловічої хорової капели.

Звичайно, кількість глядачів збільшилася б, якби газета детально розповіла про диригента, про виконувані твори. Такі матеріали майже регулярно вміщує заводський «Октябрський гудок» (тираж 8 000 примірників) запозичує його досвід і «Трибуна студента» педагогічного інституту (тираж 1500 примірників).

Вміщення попередніх повідомлень в обласних газетах — справа не проста. Редакція скаржиться, що дуже часто програми напередодні концерту змінюються. Філармонія, в свою чергу, наводить факти, коли газета друкує попереднє повідомлення, а потім не дає рецензії на концерт. Ці труднощі легко подолати. Необхідно тільки узаконити таку практику, щоб газета могла і зацікавити майбутньою подією в концертному житті, і допомогти читачам-слухачам в оцінці цієї події. На нашу думку, особливо зацікавленою в цьому повинна бути молодіжна газета, але й вона не друкує такої інформації.

Багато говориться про низьку якість рецензій. Одна з причин полягає у тому, що часто працівники редакції — люди мало компетентні у музиці і на свій власний розсуд вдаються до поправок, скорочень. Висвітлення в газетах музичного життя значно поліпшиться, якщо кожний підготований матеріал буде візувати автор.

Допомага газети у друкуванні розширеної попередньої інформації про концерти вкрай потрібна. Афіші для цього замало. Філармонія перестала видавати буклети з відомостями про виконавців і композиторів. Автотіації до концертів, які вона друкує, роздаються не під час продажу квитків, а лише перед концертом. Кваліфікована систематизована інформація про музичне життя явно відстає від інформації технічної.

Думається, що журнал «Музика» силами свого активу здатний поліпшити музичну пропаганду, проаналізувавши інформацію, якість рецензій, усю систему повідомлення публіки про майбутні концерти.

Розгорнена систематична пропаганда безумовно впливатиме і на ту більшість шкільної молоді, про яку справедливо писав А. Й. Кос-Анатольський у четвертому номері

журналу «Музика» за 1974 рік, і на її батьків.

Зрозуміло, найкращих наслідків у музичному вихованні юнацтва можна домогтися тільки посиленням ролі музики в дошкільному і шкільному вихованні. Однак важливе й те, що вже зараз робить філармонія в загальноосвітніх школах. Хоч і далекі від досконалості форми й умови шкільних камерних концертів-бесід, але вони стали вже традиційними в багатьох навчальних закладах. Епізодично перед учнями загальноосвітніх шкіл виступає і симфонічний оркестр. Так, на початку січня протягом чотирьох днів він давав для школярів міста по два концерти з коментарями (диригент Є. Палтаджян, лектор Є. Міхалєва). Успіх роботи залежить, звичайно, і від ступеня поінформованості школярів щодо програм.

Відрядно, що філармонія налагодила міцні контакти з студентами педінституту. Слабкіші зв'язки з майбутніми інженерами, лікарями, учнями професійно-технічних училищ.

Інформація населення про події місцевого концертного життя — дуже важливий чинник у музично-естетичному вихованні юнацтва.

Ворошиловград

Р. ПОНАРОВСЬКИЙ

МУЗИЧНЕ ВИХОВАННЯ ДІТЕЙ

Коли заходить мова про музичне виховання дітей, дедалі частіше вживається слово «масове». Бо й справді не знайти зараз такого міста, де б не було музичних шкіл: з'являються щороку нові філіали їх і в селах. Явище це, звичайно, відрядне. Однак в системі музичної освіти є ряд питань, які викликають занепокоєння: не всі школи мають потрібну матеріальну базу, гостро відчутна нестача кваліфікованих викладачів — піаністів, теоретиків.

Крім того, до музичної школи інколи потрапляють діти, які не мають хисту чи не бажають вчитися музики. Однією з причин є те, що батьки прагнуть обов'язково навчити дітей гри на фортепіано або скрипці. Учні з посередніми даними оволодіти цими інструментами, по суті, неспроможні. Педагоги-скрипалі часто скаржаться, що до них потрапляють переважно ті, кого не прийняли на відділ фортепіано або баяна. Зрозуміло, така дитина не стане музикантом.

Вчителі не замислюються, як організувати роботу на уроках, щоб збудити і підтримати у дітей інтерес до музики. Тому не дивно, що більшість випускників ДМШ не обирає її своїм фахом і згодом цілком занедбує самостійне музикування. А здавалося б, саме вони повинні впливати в художні колективи, які діють при будинках культури і клубах.

Досвід кращих педагогів показує, що впровадження імпровізації та інших елементів творчості на уроках сприяє формуванню музичних запитів у школярів, підвищує їх інтерес до музики.

Ми виявили, що із ста випускників музичних шкіл, які не обрали музику своїм фахом, лише двадцять тією чи іншою мірою зв'язані з музикою (беруть участь у художній самодіяльності, відвідують концерти серйозної музики тощо). А із ста учасників художньої самодіяльності більше половини в шкільні роки були активістами музичного життя. Очевидно, основне — збудити у підлітка потяг до музикування.

Особливого значення у такому вихованні набуває хороший спів. На жаль, добре поставлена робота в хорошому класі лише в окремих музичних школах (у Городенківській, Галицькій). Більшість абітурієнтів музично-педагогічного факультету при педінституті ім. В. Стефаніка — випускників музичних шкіл — не володіє елементарними вокально-хоровими навичками.

Дуже важлива організація відбору дітей у той чи інший клас. Щодо цього в нашій області є повчальні приклади. Так, завідуючий відділом духових інструментів Надвірнянської музичної школи Д. Скікун разом з іншими вчителями попередньо проводить роз'яснювальну роботу в навколишніх загальноосвітніх школах. Після бесіди та виступу шкільного духового оркестру у дітей перевіряють музичні здібності. Охочих грати на духових інструментах хлопчиків, не зачислених до музичної школи, залучають до участі

в оркестрах загальноосвітніх шкіл, якими керують вчителі музичної школи.

Вдало організовуються тут домашні заняття учнів на фаноті, гобої: інструменти видаються старшокласникам, а молодші грають під їхнім наглядом.

Окремо слід торкнутися питання про народні інструменти. У музичних школах області давно впроваджено баян (він увійшов тут у побут), бандуру (яка на Прикарпатті не поширена) та ін. Поряд з цим в окремих школах нема фахівців-домристів (наприклад, у Коломиї), зовсім не вивчається акордеон. Майже не викладаються цимбали, хоч цей інструмент з давніх часів характерний для нашого краю. Гадаємо, музикантам-педагогам варт подумати й про освоєння сопілки. У музичному побуті гудулів вона надзвичайно популярна. В деяких селах (у Криворівні) існують чудові ансамблі сопілкарів, які є окрасою обласних оглядів художньої самодіяльності і незмінно репрезентують музичне мистецтво Івано-Франківщини на республіканських змаганнях. Але грають на цьому інструменті виключно музиканти-любители.

Успішно працюють ансамблі сопілкарів і в окремих загальноосвітніх школах (№ 16 в Івано-Франківську, № 1 в Коломиї). Гру на цьому інструменті вчителі Я. Михайлюк та Л. Грабець викладають на уроках музики, що є чудовим способом залучення дітей до музичного виконавства. Участь в ансамблі сопілкарів не перешкоджає заняттям з фаху учнів музичних шкіл. Отже, потрібний творчий пошук, причому не лише у викладанні, а й у відборі школярів, що, на наш погляд, особливо важливо в роботі з сільськими дітьми.

Для підвищення фахового рівня викладачів музичних шкіл обласне управління культури щороку проводить курси педагогів як виконавців. Це дуже потрібна справа, але є тут один суттєвий недолік: значна частина конкурсантів виступає не за фахом. Наприклад, піаніст або скрипаль обмежується участю у вокальному ансамблі, а, скажімо, диригент стає «ударником» естрадного оркестру і т. ін. Зрозуміло, що при такій організації ці змагання не досягають мети.

Івано-Франківськ

А. БІЛОГУБКА,
Н. МЕЛЬНИЧЕНКО

В ЕФІРІ—„ЗМІНА“

Позивні цієї радіостанції добре знайомі школярам республіки. Особливо полюбилися їм музичні передачі, які звучать у першій та другій програмах чотири години на тиждень. Це насамперед концерти з творів класиків і сучасних композиторів, цикли освітніх передач, нарисів та репортажів про колективи шкільної художньої самодіяльності.

Музичне мовлення Українського радіо охоплює дітей всіх вікових категорій. Для дошкільнят існує цикл «Музичні сходишки», які в доступній ігровій формі ознайомлюють їх з основними елементами музики: мелодією, ритмом, тембром тощо. Сходишка за сходишкою юні слухачі піднімаються до розуміння складного мистецтва. Передачі здобули велику популярність серед малечі, про що свідчить кількість листів на адресу редакції. Свої враження від передач діти часто висловлюють за допомогою малюнків. Враховуючи особливості мислення дошкільнят — його образність, музична редакція розробила цикл передач під назвою «Допини, домалюй».

Програма музики для учнів загальноосвітніх шкіл передбачає ознайомлення їх з основами музичної грамоти. Розроблено цикл «Буквар Семи нот», який вперше прозвучав у березні 1972 року. Постійним його автором є музикознавець Л. О. Бас. Разом з дідусем Букварем та його юними помічниками — Петриком і Маринкою учні двічі на місяць відвідують концерти Дитячої філармонії, слухають нові інструментальні та вокальні твори і коментарі до них, опановують елементи музичної грамоти. Наприкінці кожної такої зустрічі вони одержують від Букваря завдання. Рівнозначною є пошта цієї передачі: школярі надсилають зошити з виконаними завданнями, розповідями про свої враження, відповідями на запитання, пропозиціями.

Працюючи над передачами для підлітків, працівники радіостанції «Зміна» враховують вікові та психологічні особливості юнацтва. Ми створили цикл «50 твоїх пісень», побудований у формі вікторини. В ньому йшлося про ство-

рення пісень часів громадянської та Вітчизняної воєн, перших піонерських загонів. Запитання, що ставились наприкінці передачі, заохочували підлітків самостійно дошукуватися відповіді. Цінним є те, що вікторина викликала інтерес не лише окремих слухачів, а й цілих класів, шкіл. Нео зацікавилися і дорослі — вчителі, батьки.

Радіостанція «Зміна» інформує про останні події музичного життя країни на сторінках журналу «Музичні новини для школярів». Серед його постійних оглядачів відомі виконавці, композитори В. Кирейко, К. Мясков, Ж. Колодуб, Ю. Рожавська, А. Кос-Анатольський, М. Кармінський, О. Красов та інші.

У листах до редакції надходить чимало запитань. Внаслідок цього виник задум створити передачу «Сто тисяч музичних «чому?». Зважаючи на те, що у наших слухачів є вже певні знання та музичні враження, розмову з ними ведемо на більш високому фаховому рівні: знайомимо зі складом симфонічного оркестру, з тембровими характеристиками інструментів, інтерпретацією окремих творів, стильовими особливостями творчості композиторів. Це не просто монолог музикознавця, а співбесіда, що викликає у слухачів бажання поділитися своїми думками.

Музична редакція радіостанції «Зміна» активно співробітничала з Київською державною філармонією, яка вже багато років практикує різні форми роботи з дітьми: лекції-концерти, виступи кращих колективів та окремих виконавців з ДМШ, зустрічі-концерти з провідними митцями та ін. Серед цих форм особливу популярність здобула Дитяча філармонія, концерти якої регулярно транслюються в програмах «Зміни» (концерт-зустріч із М. Завалишиною, концерт-загадка «Чи знаєте ви музику?», концерт з творів Д. Б. Кабалецького, в якому взяли участь дитячі хорові колективи).

Для активізації учнівської художньої самодіяльності радіостанція разом з Міністерством освіти УРСР та Музично-хоровим товариством УРСР оголосили перший республіканський радіоконкурс на кращий шкільний хор і кращий вокальний ансамбль. Його учасники повинні виконати п'ять творів: акапельні пісні композиторів-класиків, сучасні, з шкільного репертуару та пісні на вибір колективу. Зараз до редакції надходять багато записів конкурсних виступів учнівських колективів. Це дасть змогу журі, яке очолює проєктор Київської консерваторії доцент О. С. Тимошенко, ознайомитися з рівнем шкільної самодіяльності та визначити переможців.

Велику допомогу в музично-естетичному вихованні школярів працівникам редакції музичного мовлення може надавати шкільний радіовуз, для чого необхідно перш за все спланувати його роботу. Активну участь у ньому має брати вчитель музики в школі та актив з учнів ДМШ. У фонотеці радіовузла повинні бути записи творів радянських та зарубіжних композиторів, дитячі, піонерські й комсомольські пісні. Відповідальному за цю роботу слід записувати кращі виступи учасників концертів художньої самодіяльності й пропонувати їх дітям.

Отже, складні завдання музично-естетичного виховання школярів — справа широкої музично-педагогічної громадськості й колективу школи.

О. МІЩЕНКО



ДЗВІНКИ ДИТЯЧІ ГОЛОСИ

Творчі успіхи дитячих колективів — одеського хору «Кантілена» Музично-хорового товариства УРСР та хорової групи ансамблю пісні і танцю «Червона гвоздика» Дніпропетровського Палацу піонерів — відомі не тільки в своїх рідних містах. Як переможці республіканських оглядів шкільної художньої самодіяльності обидва вони не раз виступали в концертах і радіопередачах. Піонерські та народні пісні, твори вітчизняної та зарубіжної класики у виконанні «Червоної гвоздики» лунали в багатьох містах України, в кращих залах Москви, Ленінграда, Вільнюса, Риги та інших музичних центрів Радянського Союзу. «Кантілена» також активно концертує по рідній країні і з великим успіхом виступала на міжнародному конкурсі дитячих хорів у Болгарії.

Минулого року обидва колективи було запрошено до участі в концерті пленуму правління Спілки композиторів України, що відбувався в Одесі. Тоді учасники «Червоної гвоздики» особисто познайомилися з одеськими друзями і побували у них в гостях. А під час зимових канікул «Кантілена» завітала до Дніпропетровська. Любителі хорового співу, які того вечора заповнили зал Будинку техніки, щиро дякували юним артистам та їхньому талановитому керівникові Стефану Крижанівському за велику естетичну насолоду.

У вільні години одесити оглядали історичні місця, видатні архітектурні пам'ятки міста металургів та машинобудівників. В останній день перебування гостей у Дніпропетровську правління обласного відділення Музично-хорового товариства організувало зустріч обох колективів у залі Палацу піонерів і школярів ім. Зої Космодем'янської. Після коротких промов представників громадськості і вручення гостям сувенірів відбувся великий концерт.

Розпочався він виступом камерного хору «Юність» Палацу культури студентів ім. Юрія Гагаріна. Поява дорослих на сцені не була випадковою на зустрічі дитячих колективів, вона підкреслила заслуги «Червоної гвоздики»: адже учасники камерного хору — її вихованці. Цікава деталь: студенти різних вузів, вони й зараз працюють під керівництвом Володимира Андрійовича Удовиченка, у якого вісім-дев'ять років тому починали свою співацьку «кар'єру».

Цього вечора хор «Юність» майстерно виконав досить складну і різноманітну програму — від фрагментів з «Реквієма» Моцарта і «Страстей за Іоанном» Баха до нових творів Г. Свиридова та Т. Корганова.

Потім виступила «Кантілена» — як завжди, бездоганно. Ті, хто вперше слухав спів цього колективу, були вражені культурою виконання і глибиною проникнення в зміст творів. Народні пісні — українські, російські, білоруські, болгарські, негритянські — виконуються мовами оригіналів, як і твори крупної форми вітчизняних та зарубіжних композиторів.

Концерт завершили господарі палацу. За дев'ять років хорова група «Червоної гвоздики» надбала величезний репертуар, в якому провідне місце належить творам радянських авторів. Але на цій зустрічі була представлена переважно класика. Присутні високо оцінили, зокрема, виконання хору Б. М. Лятошинського «Хмара» та «Великої фуґи» німецького композитора XVIII сторіччя Й. Маттезона.

А. ДМИТРЕНКО

23 січня в Київському Палаці піонерів та школярів ім. М. Островського відбулася творча зустріч двох дитячих колективів, які познайомилися весною минулого року в Таллінні під час П'ятого зльоту хорів хлопчиків Естонії, Латвії та Литви. Цього вечора дипломант республіканського конкурсу хор хлопчиків «Дзвіночок» (художній керівник Елеонора Виноградова) приймав гостей з Талліна — заслужений колектив республіки хор хлопчиків Палацу культури ім. Я. Томпа під керуванням заслуженого діяча мистецтв Естонської РСР Уно Ярвела. У великому концерті обидва колективи порадували слухачів мистецтвом хорового співу, зокрема виконанням без супроводу.

Свій виступ таллінці розпочали життєрадісною «Піснею хлопчиків» Р. Пятса, а кияни відкрили другий відділ піснею А. Філіпенка «Піонерська юність». У гостей слід особливо відзначити виконання творів «Жайворонок» Г. Ернесакса, «Колискову» Р. Шумана, «Співучий дрізд» та «Вечірню пісню» Г. Перселла, у господарів — «Луну» О. Лассо, «Щедрик» М. Леонтовича, «Зиму» Т. Попатенко, латиську народну пісню в обробці Я. Озолія «З-за пагорба дим» та деякі інші.

Загалом уся програма концерту свідчить, що керівники цих колективів домоглися чистоти інтонації, стрункості й компактності звучання, чіткої ритмічності, яскравої динаміки та м'якого форте. Тракткування окремих пісень підкреслюється елементами театралізації. Добре «обіграні» «Східна казка» Д. Кабалецького (у киян) та пісня У. Найс-соо «Одного далекого дня» (у таллінців).

На завершення зустрічі хори спільно виконали три акапельні твори: «Дударик», естонську народну пісню «Ох, я маленький мужчина» та «Славицю» С. Тулікова. Переповнений зал (і дорослі, і діти) гаряче приймав кожен номер цієї чудової програми. Деякі довелося повторити. Подібні заходи сприяють взаємозбагаченню музичного життя братніх республік, вихованню дітей в дусі радянського патріотизму та інтернаціоналізму.

В. МИЗНИКОВ

АНСАМБЛЬ „ЛАНКА“

Цей колектив виник якось непомітно: робітничі однієї ланки за давнім звичаєм співали, йдучи з роботи, часом збиралися в когось у хаті — то у Галини Петрівни Боюн, чи Марії Панасівни Перепелиці, то у Марії Митрофанівни Гридіної. Неквапно пригадували і проспівували пісні, почуті ще в дитинстві від матерів і старших сестер.

Вперше на сцену Будинку культури селища Асканія-Нова співочу ланку запросили в 1969 році. Відтоді ансамбль став постійним учасником концертів на центральній садибі й у всіх відділках господарства Українського науководослідного інституту тваринництва степових районів. Часто виступає він і в сусідніх селах Чаплинського району. І хоча в цьому дружньому колективі нині співають робітничі не лише рілничої ланки, а й з ферми, лікарні та інших служб, за ансамблем залишилася перша назва.

Тепер заняття «Ланки» провадяться регулярно в Будинку культури під керівництвом освіченого музиканта Валерія Тюкавіна. Як і раніше, в репертуарі ансамблю переважає місцевий фольклор. Але ні керівники Будинку культури, ні члени журі оглядів та фестивалів не вважають це недоліком. Адже оті понад 60 пісень, що їх степовички співають так проникливо, з глибоким знанням традиційної виконавської манери, — це високомистецькі зразки українського народного багатоголосся. Причому всі вони взяті не із збірників, а, так би мовити, з колективної пам'яті учасників ансамблю.

З таким щедрим дарунком «Ланка» прийшла до першого туру Республіканського фестивалю сільської художньої самодіяльності, який є складовою частиною першого Все-союзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих.

Херсон

П. КАРЧЕВСЬКИЙ

На фото зліва направо: В. М. Сердюкова, О. І. Кулик, В. Я. Сиротенко, Г. П. Боюн, М. М. Гридіна, К. М. Калинюк, Г. Ф. Драма-рєцька, О. І. Іваненко та Г. І. Тюкавіна.





Багато знаменних дат і свят у житті угорського народу. Проте, мабуть, найдорожче — 4 квітня. У цей день буремного 1945 року Угорщина була повністю визволена Радянською Армією від фашистів.

Культурні зв'язки нашої країни з Угорською Народною Республікою мають давні і добрі традиції. Особливо це стосується музичних контактів. Ще в минулому столітті в наших концертних залах часто звучала угорська музика, виконувалися твори класиків — Ференца Ліста і Ференца Еркеля. У Петербурзькій консерваторії працював скрипаль Леопольд Ауер, школа якого всесвітньо відома, гастролювали диригент Артур Нікіш, скрипаль Йозеф Іоакім. Україна чула, зокрема, чарівну гру Ференца Ліста, який виступав у кількох містах як піаніст.

У наші дні на сценах театрів Радянського Союзу йдуть твори Бели Бартока і Золтана Кодаї, Імре Кальмана і Ференца Лєгара. Любителі класичної та естрадної музики на Україні добре знайомі з музикантами і творчими колективами братньої Угорщини — частими гостями на наших концертних естрадах. Неодноразово з успіхом виступали в республіці славетна піаністка Анні Фішер, симфонічний оркестр Угорської філармонії під керівництвом Яноша Ференчика, балетна труппа Будапештського театру опери та балету, естрадний співак Янош Коопш.

Фрагмент пам'ятника радянським воїнам-визволителям на горі Геллерт у Будапешті.

Диригент Янош Ференчик.

Піаністка Анні Фішер.

Текст і фото І. ПЕТРОВА.



У БРАТНІХ КРАЇНАХ

УГОРЩИНА ЧЕХОСЛОВАЧЧИНА

Дружні зв'язки еднають Київ з містом-побратимом Братиславою. Минулого року країна святкувала 30-річчя визволення міста від фашистських загарбників.

Братислава відіграла і відіграє значну роль в історії музичної культури Європи. У місті на Дунаї жили, працювали або виступали з концертами всесвітньо відомі композитори та виконавці — Моцарт, Гайдн, Гуммель, Ліст, Рубінштейн, Барток та інші.

Треба затратити не одну годину, щоб ознайомитися з музичними пам'ятниками. Існує навіть спеціальний маршрут, який починається від палацу Грассалковича і веде в стару частину міста. Цей палад братиславці називають «Будинок Гайдна», свого часу композитор часто виступав тут як диригент.

Не менш цікава історія й іншого архітектурного пам'ятника — Собору святого Мартина. Починаючи з 1302 року в ньому постійно звучала музика: лунав могутній орган, виконувались інструментальні твори, ораторії і кантати. До речі, у цьому соборі вперше прозвучала одна з частин «Урочистої меси» Бетховена.

На вулиці Грассека зберігся палац Палффі, де 1762 року виступив з концертом В.-А. Моцарт. Архівні матеріали розповідають, що маленький Вольфганг-Амадей під акомпанемент свого батька Леопольда виконував власні твори. Привертає тут увагу ще один будинок з меморіальною дошкою із зображенням Ф. Ліста й текстом: «У цьому будинку в 1820 році концертував Ференц Ліст».

Наш маршрут веде на площу імені 4 квітня до триповерхового особняка: тут у 1847 році мешкав російський композитор і піаніст Антон Рубінштейн. Він виступав з приватними концертами, написав свій відомий Концерт для фортепіано з оркестром (ре мінор).

З Братиславою пов'язані найкращі роки життя і творчості Яна Непомука Гуммеля. Взагалі в Чехословаччині ім'я композитора оточене ореолом слави і пошани. В столиці Словаччини зберігся будинок, де 1778 року народився Гуммель. Нині тут — музей композитора з численними експонатами.

Екскурсію по музичних адресах Братислави ми закінчимо на площі Звездослава, де містяться будинки Словачького Національного театру і філармонії — сучасні музичні центри столиці республіки.

Словацький Національний театр.

Будинок А. Рубінштейна з меморіальною дошкою.

Меморіальна дошка на будинку, де виступав Ф. Ліст.



ДРУЖБА ВИДАТНИХ МИТЦІВ

Максим Рильський, глибокий знавець мистецтва, любив «музику палку, що піжно серце тисне». Такою він вважав і творчість Бориса Лятошинського, а його самого — «прекрасним майстром, громадянином, товаришем».

Зваживши мистецьке обдаровання цих велетів, відчуваеш спорідненість їх талантів. Обидва вони — поет Рильський і композитор Лятошинський — були творцями істинного мистецтва, яке «не паралізує людську душу, не ослаблює людські м'язи, а... наливає споживача своєю силою і бадьорістю... владно втручається в життя... дивиться вперед, у наше комуністичне майбутнє».

Та були вони не тільки великими художниками. Любов і доброзичливе ставлення до людей, гуманність і доброта, уважність і чуйність — визначальні риси їх характерів. Обидва не шкодували ні сил, ані часу в праці на ниві рідної культури.

Митці багато подорожували, і кожна поїздка так чи інакше відбилася на їх творчості. Зокрема, це склало образний зміст збірки Рильського «Чаша дружби» (1946 рік). Продовжують тему дружби і братерства поезії під спільною назвою «Мости», надруковані на два роки пізніше. Інтернаціональна тема завжди, вабила і Лятошинського. Так, 1953 року він написав «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром, а згодом — Слов'янську увертюру, Слов'янську (П'яту) симфонію, Слов'янську сюїту тощо.

Особлива приязнь у обох була до Польщі, до її культури. По кілька разів відвідали вони цю країну. За зміцнення дружби між українським і польським народами обидва були удостоєні Державної премії ПНР, а кошти нагород передали на розвиток народної освіти в Польщі. Чимало зробили вони для популяризації творчості Адама Міцкевича на Україні. Максим Тадейович здійснив ряд талановитих перекладів, Борис Миколайович написав кілька романсів на тексти польського поета, а також поклав в основу симфонічної поеми «Гражина» сюжет його однойменного твору.

Приваблювала Рильського й Лятошинського творчість Пушкіна та Шевченка. Максим Тадейович перекладає твори російської літератури, вивчає спадщину великого Кобзаря, а Борис Миколайович і пушкінове, і шевченкове слово кладе на музику. Та й поезія Рильського надирає Лятошинського своєю глибиною, силою, мелодійним багатством, пластичністю і чіткістю словесних образів.

Творча співдружність поета і композитора почалася очевидно ще з спільної роботи над оперою М. Лисенка «Тарас Бульба». Музичну редакцію здійснював Ревуцький, давній друг Рильського. Певно він і познайомив поета з Лятошинським. Рильський робив літературну редакцію, а Лятошинський — оркестровку. Разом вони працюють також над монументальною оперою «Щорс».

Вперше поезії Рильського Лятошинський кладе на музику під час Великої Вітчизняної війни. Це романс «Зоря», що з'являється грізного 1943 року. У музеї поета, в його меморіальному робочому кабінеті й нині зберігається це видання з автографом Лятошинського (на наш погляд, надто скромним щодо оцінки свого твору): «М. Т. Рильському в ознаку великої поваги та щирої дружби від автора разом з подякою за чудовий текст, що дав змогу написати більш-менш вдалу музику».

Любов до Батьківщини у роки війни ще більше єднала обох митців. Вогненним поетичним словом і пристрасною музикою кликали вони народ на боротьбу з фашистами. Лятошинський на той час працював у Саратові на радіостанції імені Т. Шевченка, що здійснювала передачі на тимчасово окуповану Україну. Двічі сюди приїздив з Уфи (де був у евакуації) Рильський на антифашистські мітинги представників українського народу. При зустрічах друзі мріяли про той день, коли настане жадана перемога. А після звільнення Києва вони у складі групи українських працівників культурного фронту повертаються до рідного міста і одразу ж беруться за відродження мистецького й культурного життя республіки.

Митці завжди раділи творчим успіхам один одного. Коли 1960 року Максима Рильського було удостоєно Ленінської премії, Борис Миколайович Лятошинський щиро привітав друга. У фондах музею й нині зберігається автограф його поздоровлення: «От всей души поздравляю Вас, дорогой Максим Фадеевич, с высокой наградой, желаю здоровья и новых достижений». Максим Тадейович завжди виступав на захист музики композитора. Дуже вразливо реагував поет на несправедливу «критику» Третьої симфонії Лятошинського. Відомі такі його пророчи слова: «Воляче чути й читати стільки несправедливого про що музику. Проте радісно усвідомлювати, що така музика переживе недобрі вигадки своїх критиків і принесе багато щасливих хвилин тим, хто сприймає високе мистецтво з чистою душею, здоровим глуздом та судить про нього з незатьмареним сумлінням». Рильського зачарував трагедійний пафос симфонії. Він вважав, що «твір мистецтва повинен будити високі почуття і світлі думки (хоч би й був від трагічним за своїм змістом), повинен напувати людину енергією, любов'ю до життя». Такими і є поезія Рильського та музика Лятошинського.

...Ще й ще раз вчитується композитор у вірші Максима Тадейовича, сповнені ясної мудрості й простоти. І після трагічного 1964 року (коли поет важко недугою був прикутий до ліжка і

потім, коли його не стало) все нові й нові хори на його слова виходять з-під пера Лятошинського: «Осінь», «Дощ», «Широке поле», «Дощ одшумів», «Люблю похмурі дні», «Шепче задумливо листя», «Люблю я темну ніч», «Слава тим, хто прагне волі». Все це — перлини високого мистецтва.

Обою митцям були властиві однаковий спосіб мислення, монументальність задуму і серйозні філософські узагальнення. Є всі підстави говорити про симфонізм як у музиці Лятошинського, так і в поезії Рильського. Ніколи не згасне пам'ять у серцях радянських людей про цих незабутніх співців, які віддали народові своє щедre мистецьке обдаровання і все життя.

Н. ПІДПАЛА

В поезії молодого Рильського панувала та життєва правда, котра реальністю існування в людських почуттях, настроях і мріях завжди надирає великих художників. Ось чому Б. М. Лятошинський у 70-річному віці звертається до образності, що надирає колишнього молодого поета. На його вірші композитор створив два хороших цикли. Перший складається з п'яти хорів: «Осінь», «Дощ», «Широке поле», «Коліскова», «Дощ одшумів»; другий — з чотирьох: «Люблю похмурі дні», «Шепче задумливо листя», «Люблю я темну ніч», «Слава тим, хто прагне волі». Ці поезії датовані 1910—1916 роками. Твори першого циклу є найбільш яскравим продовженням давньої традиції пісенної творчості українського народу і кращих зразків професійної хорової музики (вокальні мініатюри К. Стеценка, М. Лисенка, С. Людкевича та ін.) — через психологічно змістовне розкриття картин природи виявляти своє світобачення. Вони не пов'язані певною сюжетною лінією, і разом з тим їх об'єднує кілька факторів. Весь цикл — негучні, але виключно щирі роздуми про світ і себе; у мініатюрах панує емоційна атмосфера, котра відтворює етапне (що з часом змінюється) уявлення про ступінь особистості причетності до буття, та безпосередня юнацька розмова з неосаяністю й незабганеністю, що ратом відкриває. Музика не драматизує поетичного тону, філософські роздуми юнака в ній передаються тонко і правдиво.

Хорам властива камерність і мініатюрність форм. Перший — «Осінь» — поетична картина пейзажної мініатюри. Тут пауза почуття легкого смутку, жалю за тим, що «літо веселе, співоче минається». Основний виразовий елемент — мелодична горизонталь, яка являє собою рівномірний, без будь-яких емоційних контрастів, рух напливів і спадів з чергуванням дводольних і тридольних розмірів. Поліфонія відображає принципи імпровізованого музикування, що походить з народної підголосковості.

Другий хор — «Дощ» — базується на контрастному поєднанні різних елементів: дводольного канону, що вертикально перебудовується, і протяжних мелодичних фраз. Музика вельми тонко відтворює монотонне дрібнотіння дощу. «Осінь» і «Дощ» багато в чому споріднені. Найвищий, зокрема, інтонаційний зв'язок, спільна образна спрямованість. Ці твори виконують роль експозиції в загальній драматургії циклу.

Центральне місце посідає третій хор — «Широке поле». На тлі інших композицій він більш рельєфний за образно-художнім змістом. Те особисте, що в попередніх хорах лише «проглядалося» і було підтекстом, у «Широкому полі» випливає у всій своїй конкретній значимості. Два образи — особисте і «позаособисте» — зіставляються тут без будь-яких переходів, а тому загальний тон музичного викладу є внутрішньо конфліктним. Вірш 16-річного Рильського в музичному втіленні Лятошинського драматизується, набуває філософської значимості. Одночасно ця композиція ніби підсумовує в собі лірико-психологічну концепцію усього циклу.

Музика «Коліскової» передає повне душевну широту почуття кохання. Проста за характером мелодія, що звучить на тлі поліфонічної і гармонічної остинатності, вражає ніжністю, спокоєм і теплою. Тут неначе вперше з'являється образ оповідача, котрий тихо і по-батьківськи просто бажає юнаку: «Хай тобі щастя присниться в тихому сні». Ця мініатюра найбільш лірична за характером.

Заключний хор — «Дощ одшумів» — будується на матеріалі лаконічної мелодії, котра імітаційно розробляється. Його оптимістичний зміст сприймається не як непередбачене «прояснення», він відчувається з першого й до останнього такту циклу. Останній зв'язок в символічно-узагальненій формі передають зміст і основну ідею циклу: «Летять пташки шляхом надземним. Дош одшумів. Благить ясно!»

Хори Б. Лятошинського на поезії М. Рильського вирізняються філігранною тонкістю у передачі нюансів настрою. Це надає деяким мініатюрам імпресіоністичного характеру. Але тут нема технологічних хитрувань заради самодостатньої барвистості, навпаки — музичні прийоми «скупі» й лаконічні. Одним з основних засобів, що втілюють світ «ліричного нюансу», є особливості мелодики. В її інтервальної і ритмічній структурі нема нічого спільного з «енергоздатністю» (вираз В. Самохвалова) симфонічних тем, а відмінною рисою є м'якість і лаконічність. Мелодична лінія ніби «сколихнеться» і тут же затихає. Її зміною подібна мелодія в іншому голосі, але вже значно трансформована.

У цих композиціях не зустрічаються прийоми остинато, органний пункт, поліфункціональність, що пояснюється відсутністю драматичних колізій в образах юнацької поезії. У фактурі хорів панує та мудра серйозність стилю, яка відрізняє підголоскову техніку старовинних українських селянських пісень. Поряд з цим композитор застосовує імітаційну і контрастну поліфонію. Синтез народних та професійних прийомів поліфонії і є продовженням кращих традицій української хорової музики в творах Б. Лятошинського.

Особливості поліфонічної фактури в використанні кожного голосу не як мелодії, що безконтрольно рухається, а мелодії як інтонаційної частки поліфонічної тканини, що перебуває у розвитку. Завдяки цьому виникають неодноразові вступли й паузи, що сприяють рельєфному виявленню значимості кожного голосу. Такий виклад дозволяє уникати тривалих переплетіннь голосів у їх різночасному звучанні, що може надати музиці характеру статичності й важкості. Поряд з цим треба відзначити неоднаковість ритміки голосів, які сполучаються, тому фактура перебуває в стані постійного руху.

Вокальні мініатюри Б. Лятошинського дали нове життя поезіям М. Рильського, ще більше розширили їх мистецьку значимість. Ці хори є синтезом натхнення двох видатних художників сучасності.

А. ЛАЩЕНКО

Учасники Декади української літератури і мистецтва в Москві (1960 рік) під час прийому в Кремлі. Зліва направо: М. Т. Рильський, Л. І. Брегестев, Л. А. Руденко, М. Д. Воробулев, Б. М. Лятошинський.



17 квітня

80 років від дня народження народного художника УРСР Олександра Веніаміновича Хвостенко-Хвостова (помер 1968 р.).

У 1918 році він закінчив Московське училище живопису, ліплення та архітектури по класу академіка К. Коровіна. У роки громадянської війни працював художником в агітпоїзді Південно-Західного фронту, пізніше — в «УкрРОСТА» (1921—1923), в журналах та газетах.

З 1919 року почав оформляти спектаклі в театрах України, зокрема в Харківському театрі опери та балету (1924—1941). За київську виставу «Запорожець за Дунаєм», показану на першій Декаді української літератури та мистецтва у Москві (1936), був удостоєний срібної медалі на Всесвітній виставці в Парижі.

Під час війни працював головним художником об'єднаного Харківського і Київського оперних театрів, а в 1946—1952 рр. — головним художником Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка.

О. Хвостенко-Хвостов оформив близько ста драматичних, оперних, балетних вистав у різних театрах України та інших республік, створивши яскраві зразки декоративного живопису. Емоційна насиченість, багатство барв, тонке відчуття стилю музичного твору відзначає більшість робіт цього художника, таких як «Севільський цирюльник», «Леопріно», «Продана наречена», «Іван Сусанін» (Державна премія СРСР 1949 р.), «Тарас Вульба», «Молода гвардія», «Наймичка», «Щоре», «Лісова пісня» та багато інших.

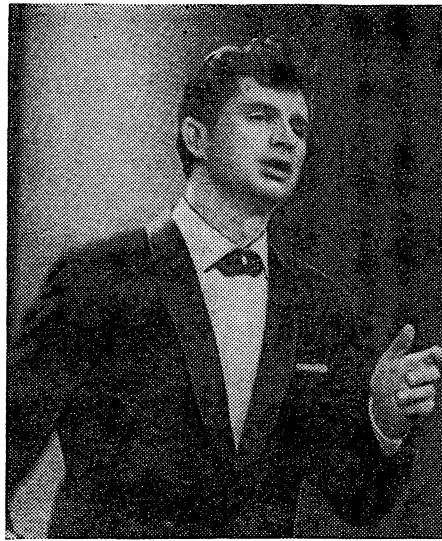
21 квітня

75 років від дня народження народного артиста УРСР Олександра Назаровича Сороки (помер 1963 року). Учасник і організатор сільських хорів.

О. Сорока 1926 року вступив на диригентсько-хоровий відділ Київського Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, який закінчив 1930 року. Працював викладачем музичних дисциплін у Корсунь-Шевченківському педагогічному технікумі (1931—1932), Кіровоградському педагогічному інституті (1932—1934) та диригував самодіяльними хорами. З 1935 — диригент, а з 1937 — головний диригент капели «Думка», у 1940—1946 рр. — художній керівник і диригент капели «Трембіта», а з 1946 — художній керівник і головний диригент Державної заслуженої академічної хорової капели УРСР «Думка».

В репертуарі капели того періоду було понад тисячу визначних творів світової класики, української радянської музики, композиторів братніх республік, серед них «На полі Куликовому» Ю. Шапоріна, «Олександр Невський» С. Прокоф'єва, «Заповіт» С. Людкевича, «Слався, Вітчизно моя» Г. Жуковського, «Україно моя» А. Штогarenка, «Весна» С. Рахманінова, «Радуйся, ниво, непопалая» М. Лисенка, «Дев'ять симфоній» Л. Бетховена та багато інших.

Вперше побував на гастролях в нашій країні камерний оркестр Загребської філармонії під керівництвом Тонко Нініча. Молодий талановитий колектив виконував твори композиторів-класиків і сучасних югославських авторів.



Прозоровляємо соліста Київського державного академічного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Анатолія Солов'яненка з присвоєнням звання народного артиста СРСР.

ХРОНІКА

На сцені Одеського театру опери та балету поставлено одноактний балет «Світанкова поема» на музику В. Косенка (сценарій і музична композиція В. Тимофєєва, оркестровка Л. Колодуба). Балетмейстер вистави Г. Майоров, диригент І. Шаврук, художник Ф. Нірод. У спектаклі беруть участь С. Вальтер, В. Волкова, Є. Караваєва, М. Петухов, М. Косенко, О. Царикова та інші.

В один вечір з цим балетом йде й нова хореографічна сюїта на музику Й. Брамса «Велике класичне па» (композиція і хореографія І. Чернишова, диригент В. Данилов, художник П. Злочевський). Виконавці — С. Антипова, В. Гришукіна, В. Волкова, А. Думанов, В. Купало, В. Підлозний, П. Фомін.

До 175-річчя від дня народження О. С. Пушкіна в Донецькому театрі опери та балету поставлено балет «Муза Поета» на музику молодих композиторів В. Доценка і В. Стародубровського (лібрето Є. Кушакова). Балетмейстер-постановник С. Тудубєва, диригент І. Ладаніч, художник П. Злочевський. Головні партії Поета, Музи і Долі танцюють артисти Ю. Цибульський, Т. Кушакова, Р. Хасьянов.

НАЗУСТРІЧ ФЕСТИВАЛЮ

11—14 лютого у Києві відбулася всесоюзна нарада-семинар директорів республіканських, крайових та обласних будинків народної творчості. Учасники наради заслухали доповідь начальника управління культурно-освітніх закладів Міністерства культури СРСР Л. Данилової «Про проведення першого Всесоюзного фестивалю художньої творчості трудящих і завдання будинків народної творчості в подальшому поліпшенні ідейно-художнього рівня репертуару». Обговорюючи цю проблему, промовці ділились досвідом роботи, а також акцентували на ще не вирішених питаннях забезпечення самодіяльних колективів, зокрема народних хорів і оркестрів народних інструментів потрібними їм творами. В роботі наради взяли участь завідувачий сектором відділу пропаганди і агітації ЦК КПРС В. Костецький, заступник завідувачого відділом пропаганди і агітації ЦК КП України Г. Брхов, заступник міністра культури УРСР І. Буланій.



НОВІ ЗАПИСИ

M01—36039—40. Ленін у Пскові. Літературно-музична композиція (автори А. Котельщиков, В. Новиков, текст читають О. Степанова та А. Котельщиков). У ролі В. І. Леніна Ю. Каюров. У сценах беруть участь: Г. Калиновська, Р. Максимова, Г. Колчицький, А. Комісаров, М. Пеньков, Ю. Пузірьов, І. Тарханов.

M00—35961—64. Л. І. Брежнев. Виступ на XVII з'їзді ВЛКСМ 23 квітня 1974 р. (дві платівки).

C30—05121222. О. Зноско-Боровський. Концертно для струнного оркестру. Концерт для гобоя та струнного оркестру. Соната для віолончелі та струнного оркестру. Концерт для флейти, струнного оркестру і чамбало (Київський камерний оркестр).

C30—5129—30. А. Філіпенко. Квартет № 2 для двох скрипок, альту і віолончелі (квартет ім. М. В. Лисенка).

C30—5133—34. «Здрастуй, Києве мій». Гойданка пахощів, Я знаю, Провожала девчонка та ін.

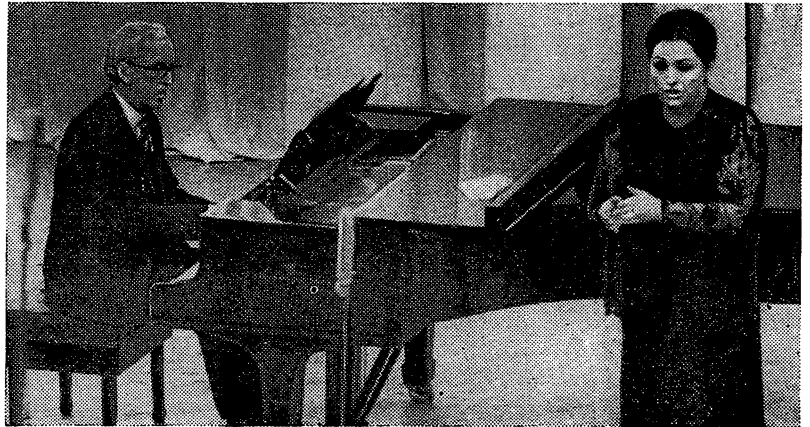
C10—05075—76. Бела Руденко. С. Рахманінов. У моего окна. Не пой, красавица та ін. В. Косенко. Они стояли молча, Мне грустно.

C30—05119—20. Д. Гнатюк. Тобі, пісню, любов моя, Чуєш, кохана, Сніг на зеленому листі та ін.

C32—05207—8. Українські народні пісні у виконанні В. Руденко (Ой не світи, місяченьку, Спать мені не хочеться) та К. Огнєвого (Ніч яка місячна, Там, де Ятрань) у супр. камерного оркестру п/к З. Кожарського.

На честь 70-річчя відомого радянського композитора Д. Б. Кабалевського в Києві відбулися два його авторські концерти. Виконувалися симфонічні і камерні твори.

На фото: народна артистка РРФСР В. Левко співає романси Д. Кабалевського. Акомпанує автор.





В НОМЕРІ:

До музичної Ленініани	2 стор. обкл.
Слава подвигу народному:	
І. ПЯСКОВСЬКИЙ. Симфонічні композиції	1 стор.
Л. АРХІМОВИЧ. Оперна творчість	3
А. ТЕРЕЩЕНКО. Кантата і ораторія	4
М. БОРОВИК, П. КАЛАШНИК. Камерно-інструментальні твори	7
В. КУЗИК. У пісенному жанрі	9
Н. НЕКРАСОВА. Симфонія-спогад	10
Поздоровляємо	
В. ТИЛИК. Зустрічі з воїнами	
Б. ЧИСТЯКОВ. Музи не мовчали	
Л. ЄФРЕМОВА. В партитурі й на сцені	11
В. ІВАНЧЕНКО. Наукові обрії	19
Д. ГНАТЮК: опера — моя найперша любов!	20
С. ЧАВДАР, І. КОЛОДУБ. Два місяці з Еліо Баттальє	21
Е. БАТТАЛЬЯ. Про виконання творів Верді	22
Т. ОЛЕКСІЄНКО. Завісу піднято	24
Орбіти української музики:	26
В. ІСКРЯНСЬКИЙ. Супутник солдатів. «Катюша» у Франції. І. ЗИМКО. Лісабон, Мадрид. «Чугайстри». На болгарській сцені. По нашій країні. Прем'єра ансамблю.	
Л. НОВОСЕЛЬЦЕВА. Студія при школі	27
Р. ПОНАРОВСЬКИЙ. Пропаганда мистецтва	28
А. БІЛОГУБКА, Н. МЕЛЬНИЧЕНКО. Музичне виховання дітей	
О. МІЩЕНКО. В ефірі — «Зміна»	29
А. ДМИТРЕНКО, В. МИЗНИКОВ. Дзвінки дитячі голоси	30
П. КАРЧЕВСЬКИЙ. Ансамбль «Ланка»	
І. ПЕТРОВ. У братніх країнах	31
Н. ПІДПАЛА, А. ЛАЩЕНКО. Дружба видатних митців	32
Наш календар	3 стор. обкл.
Хроніка	
Назустріч фестивалю	
Нові записи	
МУЗИЧНІ ТВОРИ:	
НЕ ЗАБУТИ МЕНІ. Слова А. Сиреватського.	
Музика М. Жербіна.	
БАЛАДА ПРО ГЕРОІ-МІСТА. Слова В. Курінського.	
Український переклад П. Засенка.	
Музика І. Шамо.	

Головний редактор Е. Н. ЯВОРСЬКИЙ.

Редакційна колегія: П. П. ВІРСЬКИЙ, М. М. ГОРДІЙЧУК, В. В. ЗАДЕРАЦЬКИЙ, Ю. В. ЗНАТОВ, А. Й. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ, М. М. КРЕЧКО, Ю. В. МАЛИЩЕВ, М. М. СКОРИК, В. Д. ТИМОФЕЄВ, А. Д. ФІЛІПЕНКО, М. Р. ЧЕРКАШИНА, Т. Т. ШПІРНИЙ, О. О. СТЕЛЬМАШЕНКО (відповідальний секретар).

Художньо-технічний редактор С. І. МУШТЕНКО.

Фотокореспондент І. Б. ПЕТРОВ.

Журнал «МУЗИКА» (на українському мові). Орган Міністерства культури УРСР, Союзу композиторів України і Музично-хорового товариства УРСР. Журнал заснований в 1923 році. Видається «Музична Україна», Київ—4, Пушкінська, 32. Виходить раз в два місяці. Адрес редакції: 252601, Київ—601 ГСП, Январського восстання, 21, корпус 20. Телефони: головний редактор—974301, відділи—976459.

Адреса редакції: 252601, Київ—601 ГСП, Січового повстання, 21, корпус 20. Телефони: головний редактор—974301, відділи—976459. Рукописи не повертаються.

БФ 29652. Підписано до друку 26/III-1975 р. Формат паперу 60×90¹/₂. Фіз. друк. арк. 2. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 7,0. Тираж 18 758. Зам. 92. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидав УРСР, м. Київ, Воровського, 24. Фіз. печ. лист. 2. Услов.-печ. лист. 4. Уч.-изд. л. 7,0. Тираж 18 758. Зак. 92. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Госкомиздата УРСР, Київ, Воровського, 24.