

МУЗИКА



Харківський музичний

Аналіз композиторської творчості

Проблеми музичного театру

Експеримент стіє реальністю

З першого тижня фестивалю

Ще не ставить працю

4

1985





ХАРКІВ МУЗИЧНИЙ

Матеріали про музичне життя Харкова підготовлені за участю музикознавчої секції Харківського відділення Спілки композиторів України.

Місто найбільших заводів і фабрик, місто наукової думки й передової техніки, вузів і технікумів, що готують фахівців з усіх галузей народного господарства та культури, місто славних революційних традицій в минулому й передових методів праці сьогодні — таким відомий Харків у нашій країні та за її межами. Яке ж його музичне обличчя? Однозначної відповіді на це запитання, очевидно, не існує. Безперечно одне: мистецтво, зокрема музичне, завжди посідало й посідає тут достойне місце, було, є і буде невід'ємним компонентом духовного життя людей.

Ще в дореволюційні роки наше місто стало одним з центрів інтенсивного музичного життя. Харківське відділення Російського музичного товариства, провідну роль у якому відігравали І. І. Слатін та інші демократично настроєні діячі, розгорнуло концертну й музично-освітню діяльність. І зовсім не випадково у квітні 1917 р. в Харкові виникла консерваторія, а І. І. Слатін став її першим директором.

Народжений в рік Великої Жовтневої соціалістичної революції, молодий музичний вуз включився в активну діяльність по створенню нової, соціалістичної культури. Для роботи в ньому були залучені визначні музиканти — І. В. Добрижинець, П. О. Козицький, Н. Б. Ландесман, П. К. Луденко та багато інших. У 1924 р. в Харкові з'явився заклад вищої театральної освіти — музично-драматичний інститут. Ці вузи проіснували до 1963 р., коли створено Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського, що об'єднав функції консерваторії й театрального інституту.

Музичне життя міста розвивалося в міру становлення соціалістичного суспільства. У 20-і й 30-і роки воно було інтенсивним і бурхливим. Це час пошуків, боротьби за створення мистецтва соціалістичного реалізму в музиці й театрі. З 1925 р. в Харкові функціонує Державний оперний театр, на сцені якого зростає майстерність ушлякованих українських співаків І. Паторжинського, М. Литвиненко-Вольгемут, Ю. Кипоренка-Даманського. В ці ж роки розпочала діяльність Українська філармонія зі своєю хоровою капеллою (керівник С. Дремцов), оркестром народних інструментів (керівник В. Комаренко), струнними квартетами ім. Вільома та ім. Леонтовича. Виникали різні музичні товариства, широкого розмаху набу-

ла музична самодіяльність, особливо на великих підприємствах.

Від 1922 до 1941 р. у Харкові працював заслужений діяч мистецтв УРСР доктор мистецтвознавства С. С. Богатирьов. Він створив школу композиторів, з якої вийшли А. Штогаренко і Д. Клебанов, В. Борисов і В. Нахабін та інші. Саме в цей період Харківська консерваторія виховала плеяду блискучих виконавців, серед них піаністи В. Топілін і Б. Скловський, співак Б. Гмиря, диригент В. Тольба та багато інших.

Під час Вітчизняної війни музиканти Харкова, як і весь радянський народ, стали на захист Батьківщини. Немало з них загинуло в боротьбі з фашизмом. Відзначаючи 30-річчя Перемоги, ми схилимо голови перед їх світлою пам'яттю.

За післявоєнні десятиріччя у музичному житті міста сталися значні зміни. Два музичних театри, філармонія, інститут культури, музичне та культурно-освітнє училища, десятки музичних шкіл і студій, сотні колективів художньої самодіяльності — такий короткий перелік вогнищ музичної культури. Та суть не в кількості, а в тому, що музика стала невід'ємною часткою духовного життя робітника і службовця, колгоспника і студента. Найприкметнішим, мабуть, є розквіт художньої самодіяльності. Ряд колективів досяг такого рівня виконавської майстерності, що цілком може змагатися з професіоналами. Всього в Харківській області 162 тисячі учасників художньої самодіяльності. Хіба це не доказ глибокого проникнення музики в побут народу?

Рівень і зміст музичного життя міста спрямовується передусім Харківським відділенням Спілки композиторів України, яке користується заслуженим авторитетом не лише в місті та республіці, а й за її межами. Тут написано великі твори, що дістали визнання музичної громадськості нашої країни: опери «Загибель ескадри» В. Губаренка, «Комуніст» Д. Клебанова, «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського, ораторія «Солдати Ілліча» І. Ковача. Харківські композитори створюють симфонії, інструментальні п'єси, пісні та багато творів інших жанрів, систематично виступають перед колективами заводів і фабрик, радгоспів і колгоспів, перед воїнами та студентами.

Значну роль у музичному житті відіграє інститут мистецтв, що готує фа-

хівців різних профілів: піаністів і оркестрантів, диригентів і співаків, композиторів і музикознавців. Тут висококваліфікований склад педагогів, серед них професори М. Хазановський і М. Тіц, в. о. професорів Т. Вєске, Т. Кравцов, Г. Тюменева, лауреати міжнародних конкурсів М. Єщенко, Ф. Коровай та інші. Щороку вуз випускає понад сто висококваліфікованих спеціалістів. Музично-естетична пропаганда, яку провадять педагоги і студенти серед трудящих міста і села, включає до 600 заходів: спектаклі оперної студії, лекцій-концерти, тематичні вечори, творчі зустрічі та ін.

Нашими фахівцями провадиться науково-дослідницька робота: музичне мистецтво вивчається у філософсько-естетичному й психологічному аспектах, висвітлюються специфічні риси і взаємозв'язки української радянської музики з творчістю братніх народів нашої країни; тут готуються колективна праця про минуле і сучасне Харкова як музичного центру. Можна з певністю сказати, що педагоги і студенти інституту мистецтв роблять вагомий внесок у підвищення рівня музичного життя міста.

Поряд з успіхами є й нерозв'язані питання. Одне з них — проблема виховання масового слухача. Зали філармонії й музичних театрів часто заповнені лише наполовину, особливо під час виконання серйозної музики й оперної класики. Постає завдання навчити масового слухача й глядача розуміти і любити музику. Для цього необхідні широкі соціологічні дослідження; слід створити раду по координації зусиль усіх ланок музично-естетичної пропаганди, звернувши особливу увагу на музичне виховання дітей у школі. Тут потрібна активна участь громадських організацій, Спілки композиторів і всіх, хто зобов'язаний чи відчуває потребу глибоко вивчити процес музично-естетичного виховання трудящих і зробити його ефективнішим.

Безсумнівне одне: у цілеспрямованому русі до комунізму наше суспільство широко використовує й розвиває музичне мистецтво. І чим вищі наші успіхи, чим багатшою духовно стає радянська людина, тим почеснішими є роль і місце радянської музики — могутнього засобу духовного розвитку особи.

В. КОРНІЄНКО,
ректор Харківського інституту мистецтв



ДВІ ПРЕМ'ЄРИ

Серед найзначніших подій минулого музично-театрального сезону виділяються прем'єри нових творів композитора В. Губаренка, присвячені ювілею великої Перемоги. У авторських концертах митця прозвучала Третя симфонія, виконана симфонічним оркестром Харківської державної філармонії під диригуванням М. Шпака, а оперна студія Харківського інституту мистецтв здійснила постановку опери «Відроджений травень». Монументальне епіко-драматичне симфонічне полотно і камерна лірико-психологічна драма — два самобутніх прочитання хвилюючої теми війни і миру, два контрастних авторських рішення.

Симфонія — тричастинний цикл з хором — відтворює грізну, сувору, напружену атмосферу перших років війни. Її емоційально-образний стрій зумовлений сюжетною програмністю: твір має присвяту автора — «Партизанам України», а всі частини циклу — окремі назви. Музика «батьальних кадрів», епізод «нашестя», об'ємні жанрові узагальнення, хори, введені композитором у динамічних вершинах циклу, об'єктивізують образну сферу, надаючи їй майже зримой виразності. Яскраво виражений зв'язок тематизму з українською народною пісенністю робить композицію дійсно демократичною і за музичною мовою.

Разом з тим Третя симфонія — твір глибоко ліричний, що розкриває, як говорив Мясковський, «психологічне сприйняття художником війни». Паралельно з сюжетною музично-драматургічною лінією йде розвиток і в суб'єктивно-психологічному плані, розкривається світ відчуття художника і надається простір фантазії слухача.

Симфонія починається тривожно-закличною фанфарною інтонацією — темою спокою. Це один з головних лейтмотивів, який визначає образний зміст першої частини і несе важливу виразову й драматургічну функцію в наступних. Друга тема (соло фуги), приховано-тривожна, створює відчуття небезпеки, що насувається. Її повільне, але неухильне розгортання в гнітючій тиші насичує атмосферу граничною напругою. І раптом у музиці з'являється чіткий пунктирний ритм — карбована хода ворога по загарбаних землях. Епізод «нашестя», традиційний для «воєнних» симфоній, — одна з найсильніших картин твору. Гостро акцентований ритм — могутній імпульс для спрямування асоціативної фантазії слухача. В пам'яті мимоволі виникають кадри кінохроніки: марш гітлерівських військ.

Цей образ агресора, змальований з графічною чіткістю, зримо конкретний, в ньому ніби матеріалізувалися сили зла. Початок розробки — картина бою — відтворює його звукову атмосферу. На гребні першої кульмінації у тутті оркестру з'являється гостро гротескна тема, що розгортається у «розгнуданий» танець. То алегоричне зображення зла, страхітливого обличчя фашизму. Цей музичний образ симфонії викликає аналогії з воєнними циклами Шостаковича.

Перша частина симфонії завершується тужним народним хором «Ой у полі жито», який є символічним узагальненням подій. Протяжний сумний наспів змінюється тонко обарвленою звуковою картиною світанку. Починається друга частина — «Зорі ранні».

Важлива особливість музичної драматургії твору — наскрізна драматична дія, що розвивається у всьому циклі (з переходами аттаса). І якщо крайні частини симфонії пов'язані з конфліктністю загального змісту, то друга — лірико-епічний центр — відіграє провідну роль у розкритті ідеї цього твору. Образ Батьківщини, її неозорих просторів, краса рідної природи і почуття людини, яка мусить будь-що відстояти рідний край, — ось образно-емоційний зміст другої частини. Її головна тема — чудова пісенна мелодія з відтінком світлої печалі. Це ліричний монолог-роздум автора. Широта дихання, протяжність, м'якість і пластичність обрисів теми походять з ліричної пісні. В єдиному емоційальному ключі звучить і хорова пісня «Ой за Дніпром» — центральний розділ другої частини. Нова звукова карти-

на — величаво прекрасна ріка, осяяна промінням світанкового сонця, — вражає грою барв, тонкістю і багатством відтінків. Різким контрастом до імпресіоністичного звукопису першої частини хору сприймається його драматичний середній розділ: «Прощайся, мати, з сином», що повертає нас в атмосферу воєнних подій. Динамічна реприза, пронизана фанфарними закличними інтонаціями, набагато суворіша за колоритом.

Третя частина — «Дороги партизанські» — сповнена енергією боротьби, напруженням бою. Лейтмотив фанфар тут — один з основних засобів динамізації форми.

До найбільш яскравих елементів сюжетно-емоційної програмності в цій частині слід віднести експресивний епізод траурної процесії — своєрідний камерний інструментальний реквієм. Контрапункт двох тем — виразна речитація мідних (квартет валторн і труби) та сумна тема-плач (англійський ріжок, альт і віолончелі) — створює образ високої трагедійної сили. Завершується симфонія похідною партизанською піснею-маршем.

Образний зміст твору дозволяє віднести його до програмного чи «сюжетного» симфонізму (Шостакович), де осмислення теми війни відбувається у двох напрямках: сюжетно-подійному та емоційно-психологічному.

В опері «Відроджений травень» тема війни розкривається у філософсько-етичному аспекті. Драматична історія кохання радянського солдата і німецької дівчини стала відправною точкою для пристрасної й хвилюючої розповіді про важку і високу місію радянського народу, який з перших днів миру боровся за уми і серця людей.

Гуманістична ідея твору, проблеми честі, обов'язку, совісті, що порушуються в ньому, розкриваються засобами психологічної драми.

Важлива музично-драматургічна особливість опери — гранична напруженість розвитку внутрішнього драматичного конфлікту (еволюція взаємовідносин Петра й Інги) при відносній статичності зовнішньої дії.

Об'єктом уваги композитора стають характери дійових осіб, що одержують глибоку і деталізовану психологічну розробку; напружене внутрішнє життя героїв, їх почуття, настрої, зміни їхнього душевного стану розкриті в музиці надзвичайно тонко й достовірно.

Основним засобом виразності стає гнучка розспівна вокальна мелодія — експресивна, здатна до численних образних модифікацій. Провідна роль вокального начала зумовила багатифункціональність хорових епізодів. Якщо в попередніх творах композитор широко використовує метод симфонічних узагальнень, то тут саме хорові епізоди несуть основне драматургічне й емоційно-психологічне навантаження. Вони визначають хід драматичної дії, зупиняючи її чи переключаючи в іншу образну площину, і поряд з аріями, монологами, дуетами відіграють роль емоціональних виходів-узагальнень.

Домінуюче значення хору і вокалу дещо «полегшує» роль інструментальної сфери у творі, але й тут послідовно втілюється провідний для композитора принцип: симфонізація форми, інтенсивний наскрізний розвиток музичної думки, активна мотивно-тематична розробка музичного матеріалу. В опері відбувається процес становлення гнучкого змішаного вокально-інструментального стилю, де мелодичні метаморфози відбуваються в обох сферах.

Прочитання теми війни в незвичному морально-психологічному аспекті, складність і оригінальність музично-драматургічного рішення являють серйозні труднощі для сценічного втілення твору. Режисер Леонід Куколев, який здійснив цю постановку в учбовому театрі Харківського інституту мистецтв, тонко і вдумливо інтерпретував художні задуми композитора. Головний принцип режисера — дія зумовлена музикою і мусить бути музичною — яскраво втілюється у цій постановці. Сценічне вирішення спектакулює як в загальному плані розкриття ідейно-естетичної концепції опери, так і в деталях розробки мізансцен, вражає простотою, виразністю і гармонічністю. Не пасивне спілкування за сюжетною канвою, а проникнення в образно-емоційну суть музики було висхідним моментом для створення спектакулю, камерного за засобами вираження, але емоційно багатопланового і насиченого глибоким психологізмом.



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

© Рік заснування 1923
Видавництво „Музична Україна“

Послідовний прихильник «театру стану», режисер зосереджує увагу на розкритті характерів героїв, глибоко аналізує найтонші порухи душі персонажів, що зумовлюють їх вчинки.

Корективи, які вніс постановник у партитуру, незначні, але суттєві: завдяки їм розставляються нові смислові акценти.

Одовий хоровий епіграф «Закінчилась війна» і патетично піднесений апофеозний хор «Світ врятований», створюючи традиційну музично-смислову арку, яскраво контрастують з дією. Дворазове переключення в інший емоційно-психологічний план могло знизити рівень драматичного напруження й порушити логіку розповіді. Зберігаючи в спектаклі лише вступний хор-радість, який створює хвилюючу атмосферу всенародного свята і тим самим підсилює його емоційний вплив, режисер концентрує увагу на драмі героїв. Вистава закінчується сценою прощання Інгі з Петром.

Якщо композитор приділяв головну увагу діалогічним сценам героїв, то режисер-постановник посилює драматургічну роль хорових епізодів. Вони підкреслюють певний цілісний комплекс понять, що сприяє кристалізації ідейної основи твору. Хор — це і внутрішній голос персонажів, що перебувають в стані граничного душевного напруження, і емоційно-дійове вираження їх почуттів. Найяскравіше в цьому плані вирішені хорові епізоди другої, третьої і п'ятої картин.

Хор піднято високо над сценою; два зустрічних потоки (вокальне і оркестрове звучання), зливаючись, створюють надзвичайний фонічний ефект — дійових осіб оточує насичена звукова атмосфера. Роль хорової інтерлюдії «Як важко звикати нам до тиші» (2-а картина) — емоційна настрійка слухача на душевний стан героїв, а в ширшому образному розумінні — узагальнене вираження миру, спокою, що запанувало на землі.

Хор-фреска «Сорок третій — Сорок перший» (3-я картина) — сумний епізод, що воскрешає страхіття війни, розкриває трагедію персонажів. Це перша драматична кульмінація.

Хоровий епізод а капела «Хай буде в світі любов» (5-а картина) — лірична кульмінація усієї драматичної розповіді. Гасне денне світло, зникають руїни, і в тиші звучить світла, ніжна пісня кохання. Детальна розробка внутрішньої лінії кожної дійової особи поєднується в постановці з граничною простотою і лаконізмом зовнішнього, сценічного вирішення. Найважливіший смисловий компонент спектаклю — художньо-декоративний — вражає високою символічною узагальненістю, ємністю вислову і несе важливі драматургічні функції.

Художник В. Кравець відмовився від ілюстративного відображення війни і пішов шляхом емоційно-етичного її осмислення. Сценічний майданчик з різномовною поверхнею — символ здибленої землі. Чорно-зелена «квітка» руїн, що зберегли піднесеність готик, — емблема минулої війни. Білий цвіт, ніжне сплетіння гілок — символ весни, відродженого травня, провідний образ-символ спектаклю. Умовність і узагальненість наявні у вирішенні інтер'єра.

Яскраве і виразне сценічне вирішення спектаклю, органічно пов'язане з його музичною драматургією, перекоонує в плідності творчого спілкування композитора, режисера і художника як співавторів-однодумців. Диригент заслужений артист УРСР І. Штейман переконливо розкрив складну оркестрову партитуру.

Постановка опери «Відроджений травень» — великий творчий успіх колективу оперної студії. Молоді артисти і студенти інституту мистецтв складають органічний ансамбль виконавців. Партію Інгі виконала студентка IV курсу З. Митрофанова. Цю роботу можна вважати справжнім творчим успіхом співачки. Володіючи красивим і гнучким голосом, вона вільно подолала технічні труднощі вокальної партії і створила ширий, хвилюючий образ. Два виконавці партії Петра (А. Ткаченко і В. Вересников) по-різному розкрилися у цій ролі. Ткаченко створив більш об'ємний, багатогранний і переконливий образ. Його Петро — глибока, сильна, діяльна натура. У Вересникова чудові вокальні дані. Проте скованість у сценічній поведінці і холодність виконання перешкоджають йому так само яскраво виявити свої акторські можливості. Слід відзначити і виконавців партії Федоровського (М. Кружилов, В. Болконський), які тонко розкрили образ свого негативного героя. Запам'ятались у ролі ефрейтора Ніночки артистка А. Арцємук та молода співачка Л. Іванова. Переконливий образ полковника Лук'янова створив артист студії А. Ковтун.

Яскравий і натхненний спектакль став значною подією в музичному житті міста. Опера «Відроджений травень», відзначена медаллю імені О. Александро́ва за кращий твір на військово-патріотичну тему, продовжує сценічне життя.

Н. НЕКРАСОВА

„ХОРОВІ АКВАРЕЛІ“ Т. КРАВЦОВА

Поетичний світ В. Сосюри — вдячний об'єкт музичного втілення. Міцний зв'язок з життям народу, глибока змістовність і художня досконалість, мелодійність і співучість — усі ці якості його віршів не могли не привернути уваги композиторів. І дійсно, біля двохсот творів різних жанрів на слова поета внесено до скарбниці нашої музичної культури.

Велику роль відіграє поезія В. Сосюри і в доробку харківського композитора Т. С. Кравцова. Тут масові пісні, солоспіви, акапельні хори, кантати. Один з ранніх його опусів — кантата-дума «На могили Шевченка» (1952) — має епіко-героїчний характер. Тут переважно використовуються засоби української класики (Лисенко, Степенко). Але дещо пасивна традиційність музичного мислення автора значною мірою компенсується яскравою мелодикою, безпосередністю і щирістю художнього вислову. Цикл солоспівів «Весна і сонце, і пісні» (1957) складається з шести п'єс. У найбільш вдалих «Світи мені», «Пам'ятаю, вишні доспівали», «Замела ніжні квіти зима» — композитору вдалося знайти індивідуальне, художньо переконливе тлумачення віршів. Кантата-поема «Червона зима» (1963) — широке вокально-симфонічне полотно. Різноманітність настроїв і почуттів (від героїки до інтимної лірики), конкретність і ясність музичних думок, струнка й логічна побудова — все це дає підстави вважати її значним досягненням композитора. Багатий арсенал сучасних музично-хорових засобів використовує Т. Кравцов у акапельному хорі «Гриміли залпи над Дінцем» (1967).

1974 року композитор закінчив акапельний твір «Хорові акварелі», які втілюють ідею циклічності в природі й складаються з Прелюдії, дванадцяти п'єс і Постлюдії. Тут чотири групи хорів (весняні, літні, осінні та зимові), в кожній з яких по три акварелі. Точної відповідності певним місяцям автор не дотримується.

До поезій В. Сосюри такого змісту композитор звернувся не випадково: думка про єдність природи й музики посідає у колі його поетичних образів дуже велике місце. Сам поет розповідає про це у вірші «Люблю, коли хвилі юрбою», який і використано в Прелюдії. Вона складається з чотирьох частин. Перша має урочистий, піднесений характер. Початкова висхідна інтонація сексти в жіночих голосах несе заряд наступного мелодичного розспіву, який створює відчуття радісної зустрічі весни. Більш ліричний є епізод про літо. Прозора фактура з ніжними імітаціями між жіночими та чоловічими голосами надає звучанню елегійної замріяності. «Осінній епізод» носить значний емоційний контраст. Гармонічний склад фактури, насичений витриманими звуками, підголоски з оригінальним ефектом відлуння на слові «люблю» і помірний темп створюють настрій душевної рівноваги й спокою. Радісно-піднесений настрій останнього, «зимового» епізоду сприймається, завдяки тональному зсувові (Мі мажор замість первісного Ре мажору), особливо яскраво і поступово набуває характеру ліричної замріяності. Епізоди Прелюдії обрамлені невеличкими вступом і кодою. Їх гармонічна ідентичність (однотерцеві акорди) надає всьому хорові внутрішньої цілісності й викінченості. Отже, тут накреслено контури музичної драматургії усього циклу.

Перша «весняна» акварель «Ми рвали проліски» (для чоловічого складу) посідає особливе місце. У ній йдеться про героїв, що віддали життя у боях за Батьківщину, а зміст наступних хорів сприймається як вдячність їм нащадків. Початкове інтонаційно-тематичне зерно — висхідна велика септима — розвивається у мелодію. Композитор чутливо реагує на кожен рух поетичної думки, знаходить вдалі засоби її музичного втілення. Середина хору — «Кудись пливли хмарок ясні вітрила» — повернення до ліричних образів, а увінчує його початкова видовмінена тема просвітлено-сумного настрою. Другий хор — «Хмарки, як дим» — для мішаного складу. Його тричастинність обумовлена контрастними образами поетичного тексту. Крайні розділи — це малюнки весняного сонячного дня. Перегук хорових груп, швидкий темп, ледь помітні коливання динаміки звучання (в межах *p* та *mp*) створюють настрій легкості й радісного піднесення. Середня частина (імітаційно-канонічний розвиток нової теми) — неначе спогад про сувору зиму. «Зелений вітер у саду» (мішаний хор) завершує групу «весняних» акварелей. Він виділяється ладовою свіжістю, інтонаційною «буйніс-

тю» барв, нетрадиційним складом хорової фактури. Рух двох пластів багатоголосся (чоловічі та жіночі голоси) здійснюється переважно паралельними квінтами, створюючи разом з народно-ладовим змістом мелодії архаїчний характер звучання, близький до старовинних слов'янських весняних пісень.

«Літні» акварелі — «Одцвіли фіалки», «Я так люблю жагу-че літо» і «Тіні». У першій (для жіночого хору) поєднуються елегантна мрійливість і зачарованість природою. Вона характеризується переходом основної мелодії від одного голосу до інших, в той час як решта виконує роль фону-супроводу. Поступово цей допоміжний пласт мелодично збагачується і набуває відносно самостійного значення. Другий хор — своєрідний ноктюрн. Глибина звучання досягається контрастним поєднанням жіночих голосів та органного пункту басів. Інтенаційно й ритмічно згладжені контури мелодичних ліній, витримані звуки, рух паралельними тризвуками надають музиці настрою заспокоєності. Лише наприкінці (на словах «І входить вічність, вся у зорях») тиша літньої ночі переривається динамічним сплеском хорового tutti. Ефект «космічного» звучання досягається логічним введенням цілотнового («скрябінського») акорду в заключному кадансі. У третій акварелі (для жіночого хору) мерехтливі образи літньої ночі є лише натяком на конкретний зміст. Тому тут використано деякі засоби імпресіоністичного звукопису (тональна нестійкість, колоритні зіставлення акордів, дисонуючі співзвуччя без розв'язання та ін.).

«Осінні» акварелі — «В тиші алей вальсує вітер», «Уже зоря золоторога» і «Такий я ніжний». У першій, вдало трактуючи дводольність тексту (ямб у ритмі $\frac{6}{8}$ та $\frac{9}{8}$), композитор створює граційний вальс у вигляді «псевдоканону» між жіночими та чоловічими голосами. Другий хор — гімн золотій осені. Музика його відзначається гармонічним складом фактури. Слід відзначити винятково гнучку і виразну мелодичну лінію верхнього голосу. В хорі, на відміну від попереднього, немає репризності, що впливає із змісту вірша. Юнацька схвилюваність, збентеженість почуттів — «лейтмотив» третьої («осінньої») акварелі, написаної для чоловічого складу. Збуджений, схвилюваний ритм вірша зберігається і в музичному прочитанні. При тому ж складі фактури тут використано різноманітні поліфонічні засоби: канонічну секвенцію, контрапунктичний розвиток контрастних мелодій, поліфонічне двоголосся тощо.

У початковій «зимовій» акварелі «Одяглися у срібло каштани» «заворожені» інтонації перших сопрано, а потім тенорів на фоні шигурандо жіночих голосів створюють картину зимового вечора. Звучання канонічної секвенції (середній епізод) неначе відтворює зимову холоднечу. Але у візерунках морозу на віконному склі поет уже бачить квіти майбутньої весни — і ласкаво-трепетним стає на мить звучання голосів. Невеличка кода, інтонаційно споріднена з початком хору, знову переносить слухача у сферу зимових настроїв і почуттів. Друга акварель («Сном блакитним заснула земля») змальовує картину глибокої зими (як і перша, виконується мішаним складом). Розмірений ритм, незмінний гармонічний склад фактури, плавність голосоведення, ясність діатонічних співзвуччів створюють відчуття спокійного дихання сонної природи. Деяке пожвавлення, завдяки імітаційним засобам розвитку, вносить середина хору, але ненадовго. Знову звучить «колискова пісня зими», і знову, як і в попередньому хорі, з'являється світла мрія про весну. Тут набувають важливого значення мелодичні звороти лідійського та міксолідійського ладів — стійких виразників весняних настроїв у народних українських піснях. В останній «зимовій» акварелі («Сніжинки» — жіночий хор) тонкими й легкими штрихами змальовано рій сніжинок. Її музика цікава у багатьох аспектах: ладове розмаїття, застосування різноманітних поліфонічних засобів, колористичне поєднання голосів жіночого хору тощо. Завершується цикл Постлюдією «Замела ніжні квіти зима» (мішаний хор). Тут продовжується драматургічна лінія «зимових» акварелей, котра, проте, значно ускладнюється. Зміст вірша (а отже, і всього хору) — роздуми про «зимову пору» в житті людини. Початковий задумливо-скорботний мотив — у альтів та басів — народжується з висхідної септими і перекидає емоційно-смыслову арку до образного змісту першої «весняної» акварелі. Але далі, з переходом до «похмурого» сі-бемоль мінору, звучання набуває справжнього трагізму. Ніби приглушені удари литавр звучить остинатний бас, мелодія «сповзає» півтонами вниз. Проте в надрах музичного розвитку поступово виникає «емоційний протест» проти почуття приреченості, початкова тема образно переосмислюється,

і її динамічне посилення (на фразі «але все, що любив я, чим жив, я б у піснях хотів зберегти») підводить до оптимістичної ідеї про безсмертя творчих діянь поета. Отже, в загальній концепції «Хорових акварелей» Постлюдія є епілогом, у якому картини природи і пов'язані з ними думки, почуття й настрої дістають сконцентроване лірико-філософське осмислення.

Повертаючись до музичної драматургії циклу, відзначимо, що в її основі — колористичні, переважно терцеві, зіставлення тональностей. Цієї контрастності вимагала сама ідея відображення пір року. Значна роль у створенні образного контрасту належить темповим градаціям: весняні акварелі звучать переважно швидко, літні — помірно, осінні — помірно-швидко, зимові (за винятком «Сніжинок») — повільно. Велику роль відіграє чергування різноманітних тембрів мішаного, чоловічого та жіночого хорів.

Діапазон використаних гармонічних засобів дуже широкий — від класичних акордів терцевого складу до колористичних співзвуччів нетерцевої структури, від звичайних ладотональних зворотів до «переливів» нестійкої дисонуючої гармонії. Але завжди застосування того чи іншого виразового засобу впливає із змісту тексту. Музика відзначається багатотоновою мелодикою, яка базується на українських народних піснях і сучасних інтонаціях.

«Хорові акварелі» Т. Кравцова є, на нашу думку, цікавим твором. У процесі виконання буде оцінена його «мобільність», тобто можливість виконувати окремі акварелі чи їх групи залежно від складу колективу та програми концерту.

Н. СЕМЕНЕНКО

ПСИХОЛОГІЯ ТВОРЧОСТІ

Протягом останнього десятиріччя наука про психологію творчого процесу досягла великих успіхів. Проте найновіші її дані, як і вивчені раніше закономірності й факти, не справили помітного впливу на музикознавство, по суті майже не застосовуються в ньому, бо в цій спеціфічній галузі, де синтезуються методи кількох наук, дуже мало фахівців. Психологи, соціологи, математики, фізіологи мають музикантів лише за один з об'єктів дослідження, не вдаючись до глибокого аналізу їх конкретної діяльності.

Проблемами психології музичної творчості повинні займатися передусім мистецтвознавці. Але вони, як правило, працюють лише в одному аспекті: вивчають те, що зроблено художником, які сторони об'єктивної дійсності відображені у його творчості, які засоби — технічні й емоційно-виразові — використані ним у конкретній композиції для відтворення того чи іншого сюжету, тієї чи іншої ідеї. А от як саме народжується твір, які внутрішні особливості й закономірності роботи митця — все це поки що посідає у їхніх дослідженнях другорядне місце.

Одною з основних проблем, без вирішення якої не можна зрозуміти закономірностей творчого процесу в цілому, є формування художнього задуму. Для аналізу особливостей мислення художника сучасна психологія повинна використовувати найрізноманітніші джерела і передусім рукописи — плани, начерки, ескізи, чернетки. Це дає можливість крок за кроком простежити формування і становлення образно-тематичної побудови твору, допомагає зрозуміти закони, за якими рухається думка автора від первісного начерку до остаточної його реалізації. Таке «етапне» вивчення музики допоможе отримати нові відомості як про метод і стиль роботи над окремою композицією, так і про творчу індивідуальність митця в цілому. При цьому, звісно, необхідно, щоб дослідник умів глибоко аналізувати рукописи композитора, встановлювати закономірності творчого процесу, особливості художнього мислення митця тощо.

Рукописний нотний текст — перший етап роботи науковця. Але, на жаль, у нас ще мало видається факсимільним способом матеріалів, котрі дають можливість безпосередньо ознайомитися з творчою лабораторією художника. Оскільки саме вони допомагають зрозуміти сутність музики як інтонального змісту, їх докладний аналіз має не лише історичне і теоретичне, а й велике практичне значення. У цьому розумінні, зокрема, були б надзвичайно цікаві рукописи видатних українських композиторів. Але досі комплектуванням і впорядкуванням рукописних архівів на Україні ніхто серйозно не

займається, хоч кожен музикант розуміє потребу систематизації і збереження цих неоцінених джерел пізнання законів творчого процесу. Так, ще не впорядкований архів М. Лисенка; фактично нема доступу для роботи над рукописами Б. Лятошинського, С. Людкевича, які можуть стати цінним пожитком для композиторів, музикознавців і диригентів. На жаль, у музикознавчій літературі нема навіть побіжного аналізу рукописів В. Косенка, Л. Ревуцького, А. Штогаренка та багатьох інших видатних радянських митців.

Робота над архівними матеріалами вимагає наполегливої, копіткої праці, дбайливого ставлення до кожного автографа й начерку. Тому передусім самі композитори повинні прагнути, щоб не зникали, не губилися сторінки їх рукописів, у яких відбивається весь хід творчого процесу, щоб вони залишилися для майбутніх поколінь музикознавців, виконавців, композиторів повним зібранням цінних документів. Не менший інтерес становлять і зафіксовані спостереження музикантів над різними моментами власної творчості. Отже, необхідно також зібрати й систематизувати їх висловлювання про свою працю, листи, щоденники, статті тощо. Багато цікавих фактів можна знайти і в інтерв'ю митців, мемуарній літературі, проте повністю покладатися на них не можна, бо, як писав М. Ярошевський, «всі самозвіти творців науки й мистецтва для дослідника...— щось подібне до свідчень хворого лікареві. Суб'єктивні скарги важливі, але що б то була за медицина, якщо нічого, окрім них, не знала» («Сквозь магический кристалл». «Литературная газета» № 33 від 15. VII 1973). Необхідний комплексний підхід до вивчення творчого процесу, всіх його етапів з урахуванням найсучасніших досягнень науки. Тоді естетичні й музикознавчі узагальнення певною мірою допоможуть охарактеризувати доробок митця, його особливості на окремих етапах і значення в цілому.

Найважливіше для вивчення психології художньої творчості визначення змісту задуму на першій стадії — виникнення — і на останній — втілення в завершеному художньому творі. При цьому його доцільно розглядати в двох аспектах: як відправну точку, передумову до всієї наступної роботи і як процес, розгорнений в часі, «розчленований» на стадії й одночасно підпорядкований єдиному цілеспрямованому розвитку.

Формування художнього задуму є частиною творчого процесу, котрий має такі етапи: естетичне сприйняття, осмислення дійсності, потреба творити (чи мотивація творчості), виникнення задуму, «виношування» твору, його написання (чи втілення задуму). У кожного з них є внутрішній закономірності й особливості, органічно пов'язані із становленням задуму в цілому, оскільки він — своєрідний «стрижень» творчого процесу.

Як уже мовилось, проблема виникнення й кристалізації задуму в нашій естетичній і психологічній літературі розроблена недостатньо. Ще менше досліджена сфера образного мислення, що також відіграє у творчій діяльності вельми важому роль. (Маємо на увазі інтелектуальну діяльність митця, який оперує ідеальними чуттєвими образами об'єктів при вирішенні практичних завдань). У даному випадку йдеться про виникнення задуму й усвідомлення його композитором. А оскільки задум можна назвати постановкою творчого завдання, а процес написання композиції — його розв'язанням, то правомірно розглядати задум як вирішення специфічного завдання за допомогою образного мислення, що має кілька рівнів (асоціативне мислення, ідеальне планування творчого завдання, найвищий ступінь узагальнення художнього образу). В процесі творчості кожен з них у тому чи іншому випадку активізується більшою або меншою мірою. Особливо наочно це проявляється в безтекстовій, інструментальній музиці, де музичний образ, лейтмотив мають особливе навантаження як узагальнений символ, котрий перебуває у певних зв'язках з іншими компонентами твору. Тому професійна майстерність композитора оцінюється насамперед умінням формувати й розробляти свій задум.

Сьогодні життя вимагає глибокого і всебічного вивчення художньої, зокрема музичної, творчості. Музикознавству, синтезуючи досягнення інших суспільних наук, належить розробити методику аналізу фаз, етапів, динаміки творчої діяльності композитора. І саме зв'язок художньо-естетичного й наукового компонентів є важливою передумовою продуктивності роботи дослідника. Без цього неможливі ні глибоке дослідження музичних явищ, ні їх аргументована критика, ні правильно організований педагогічно-виховний процес.

Уже давно постало питання про введення до навчальних планів музичних вузів курсу психології. Ця наука накопи-

чила чимало даних щодо особливостей сприйняття, пам'яті, мислення, без використання яких не можна успішно розв'язати багатьох проблем музичної естетики й музикознавства. Проте ні на композиторському, ні на музикознавчому, ні на виконавському відділах більшість мистецьких вузів країни не запроваджено навіть факультативів з психології музики. Виняток становлять інститути культури, до навчальних планів яких включено, хоч і дуже короткий (70 годин), курс, де аналізуються лише основні моменти творчої діяльності диригента чи режисера.

У партійних документах останніх років, зокрема в постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику», звертається увага на розробку теорії й методології літературно-художньої критики, підкреслюється необхідність глибокого вивчення сучасного мистецького життя. Визначено також нові завдання, що стоять перед літературою і мистецтвом соціалістичного реалізму в галузі естетичного виховання радянської людини. Тому значно підвищуються вимоги і до вчених-музикознавців, котрі досліджують проблеми теорії та практики художнього процесу. Результати їх наукової роботи в напрямі глибокого і всебічного розгляду творчої лабораторії композиторів будуть вагомим внеском у розробку проблем художньої творчості в цілому.

В. ЛИПЧАНСЬКА

ПОЛІФОНІЗМ ПРОКОФ'ЄВА

Поліфонія в сонатній формі симфоній С. Прокоф'єва — один з найважливіших факторів варіаційного принципу формоутворення. Тематизм його симфонічних творів вражає не лише красою і виразністю мелодій в первісному показі, а й особливостями розвитку, коли кожне повторення збагачує музичний образ новими звуковими барвами. Зокрема, вони полягають у сконцентрованості засобів поліфонічного варіювання на багатоступеневому розвитку теми головної партії як найважливішого матеріалу.

Те, що Прокоф'єв застосовує поліфонічні засоби розвитку, свідчать про міцні зв'язки його творчості з тенденціями російського і європейського симфонізму минулого сторіччя. Адже відомо, що становлення сонатної форми відбувалося з неухильним посиленням формоутворюючої ролі поліфонії.

Варіаційний принцип розвитку організується митцем у форму, яку, йдучи за радянським музикознавцем В. Протопоповим, можна назвати «малою поліфонічно-варіаційною формою». Цікаво, що епізоди із спільною тематичною основою дуже часто розсосереджуються в межах сонатного алерго, утворюючи «велику поліфонічно-варіаційну форму». Головним фактором, котрий пов'язує обидві форми, є поетапний інтенсивний розвиток однієї теми від експозиції до репризи, причому перша функціонально підпорядковується другій.

У прокоф'євському сонатному алерго розробка є структурою з досить чітким чергуванням розділів, побудованих на тематичному матеріалі побічної партії чи головної, тема якої розробляється особливо ґрунтовно. Поліфонічна насиченість фактури і характер взаємозв'язку голосів варіюються і є індивідуальними для кожної розробки. Але специфіка конкретного розвитку не впливає на подібність структури поліфонічно-варіаційних форм головних партій. Принцип поступового розгортання, що переходить в активний розвиток матеріалу головної партії, надає спільних рис формоутворення розділам головної партії багатьох розробок. Так, у Другій, П'ятій, Шостій і Сьомій симфоніях ці розділи утворюють малі поліфонічно-варіаційні форми. Їх масштаби, інтонаційно-тематичний зміст і фактура багато в чому пов'язані з особливостями в експозиції. Це яскраво виявляється, якщо порівняти головну партію з побічною. Наприклад, інтенсивність і масштабність головної партії першої частини Шостої симфонії зумовлюють її провідне значення в експозиції. В розробці ці якості набувають величезного розмаху.

В розробках перших частин Другої, П'ятої і Сьомої симфоній побудованим на матеріалі головної партії розділам протистоять епізоди на матеріалі побічної. Таким чином відбивається співвідношення матеріалу як в образному, так і в функціонально-драматичному аспектах.

Розглядаючи структуру розробок перших частин симфоній Прокоф'єва, необхідно наголосити, що при різноманітних індивідуальних особливостях формоутворення і засобів розвитку експозиційного матеріалу спільним композиційним фактором є групування матеріалу по розділах, що змінюють один одного в процесі розвитку. Їх структура й масштаби визначаються способом викладу основних тем в експозиції. Послідовність розділів komponується так, що заключна фраза кожного з них інтенсивніша, ніж початкова, а динамічний тонус наступного вищий від попереднього. Інтенсифікація в середині розділів здійснюється засобами поліфонічно-варіаційного розвитку, а в процесі їх зміни — введенням контрастного матеріалу. Оскільки розробки (крім Третьої симфонії) починаються з теми головної партії, послідовність розділів на матеріалі основних мелодій у них така сама, як і в експозиції. Тому кожна розробка по суті є інтенсифікованим варіантом експозиції. Традиційне трактування репризних розділів сонатної форми пов'язує їх в одну велику поліфонічно-варіаційну форму, середня частина якої — кульмінаційні розділи, а «престір» між ними — одна з найбільш напружених ділянок розробки.

Таким чином, в експозиціях симфоній Прокоф'єва поєднується виклад тем і їх розвиток, а у власне розробковому розділі експозиційність підноситься на новий, більш динамічний рівень. Внаслідок цього драматургія сонатної форми — процес поетапного розвитку матеріалу з поступовим збільшенням емоційного тону. Постійне посилення динаміки здійснюється засобами поліфонічного варіювання всіх чи майже всіх тем. Їх повторення проводиться в різних регістрах, а у фактурі інколи збільшується кількість підголосків. Проте структура даної теми в основному зберігається. Тому розробки симфоній Прокоф'єва завжди сприймаються як розділи, позбавлені нестримних поривань і різких спадів. Значимість і викінченість музичної думки як в крайніх епізодах, так і в розробці, — найприкметніші риси епічної драматургії сонатної форми у його симфоніях.

В. ІВАНЧЕНКО

МУЗИКА І. КОВАЧА

В період, коли наша країна святкувала свій піввіковий ювілей, українські композитори написали багато цікавих, талановитих творів, які користуються великою популярністю у слухачів. Серед них слід назвати композиції харківського митця І. Ковача, удостоєного нещодавно звання заслуженого діяча мистецтв УРСР. Більшості його творів, зокрема вокальним, притаманні висока громадська, ретельний добір віршованих текстів, щирість і емоційна піднесеність вислову, професіоналізм.

Широко відомою стала «Балада про комунарів» на вірші Є. Євтушенка. Вперше прозвучавши у Харкові у виконанні народного артиста УРСР М. Манойла, вона скоро ввійшла до репертуару народного артиста СРСР Ю. Гуляєва, народного артиста УРСР А. Мокренка та інших видатних співаків країни. Незмінним успіхом користуються й ораторія «Солдати Ілліча», ода «Ленін», пісня-балада «Комсомольські внески», «Балада про комісара».

Становленню мистецької особистості митця значною мірою сприяли його педагоги й наставники. 1959 року він закінчив Харківську консерваторію по класу композиції у доцента В. Барабашова, інструментовку опанував під керівництвом заслуженого діяча мистецтв УРСР професора В. Борисова. Вже Концерт для фортепіано з оркестром (дипломна робота) привернув увагу музичної громадськості. Після показу на засіданні комісії національних республік СРК (1957 р.) твір був позитивно оцінений, зокрема професор С. Богатирьов закінчив критичний розбір перших двох частин словами: «Як би там не було, цей Ковач дуже обдарована людина».

По закінченні консерваторії І. Ковач пише Концертино для домри з оркестром, «Святову увертюру», «Симфонічну сюїту», а в 1965 р. — Симфонію. Композитор не втрачає контактів з В. Барабашовим, називаючи зустрічі з ним своєю «домашньою аспірантурою». Наполеглива робота митця в жанрі симфонічної музики увінчується перемогою на Міжнародному конкурсі композиторів ім. Г. Венявського (Познань, 1966 р.), де його Концертино для скрипки з камерним ансамблем удостоюється другої премії. Так І. Ковач став

першим на Україні лауреатом змагання цього типу, у якому взяли участь 44 музиканти з 28 країн світу.

На початку 60-х років композитор починає працювати в кінематографі (ним написана музика до дванадцяти кіно- і телефільмів). Робота в цій галузі розкриває перед митцем нові горизонти, пов'язані з специфічними прийомами оркестрування кіномузики, з багатьма «таємницями» звукозапису. Зокрема, тут треба відзначити його музику до телефільму «Революція триває», озвученого на кіностудії «Ленфільм».

У середині 60-х років з'явилися й перші пісні І. Ковача — «Пісня про невідомого сурмача» і «Моїм одноліткам», позначені надзвичайною свіжістю й новизною: яскравим мелодизмом, темпераментом, емоційністю. Композитор приніс у ці твори також чимало технічних засобів, віднайдених у власних, вже численних на той час симфонічних композиціях. Саме «симфонізм» пісень — те «своє слово», яке сказав митець у пісенному жанрі. Його риси притаманні не лише масштабним композиціям — «Баладі про комунарів», «Баладі про комісара», «Комсомольським внескам», «Пісні про невідомого сурмача», а й вокальній мініатюрі «Моїм одноліткам» та ін. Це передусім прийоми симфонічного розвитку матеріалу, що позначилися як на розвитку самої пісенної теми, так і на оркестровій партії. Зокрема прийом проведення теми мідною групою на тлі остинато дерев'яних і струнних можна помітити не лише в «Святовій увертюрі», «Симфонічній сюїті», Симфонії тощо, а й в згаданих вже піснях.

У розкритті глибоких філософських образів, властивих громадянським пісням, митцеві допомагає поліфонічна майстерність, набута під час роботи в симфонічному жанрі. Надзвичайно виразна й гармонічна мова вокальних композицій. Досить глянути на вступи до «Комсомольських внесків» чи «Моїх однолітків», щоб переконатися, що І. Ковач сміливо застосовує в них часом дуже складні гармонічні засоби інструментальних концертно. Часто використовує він у вокальних творах також широкоамплітудні стрибки, характерні для тематичних побудов і розробкових розділів оркестрових композицій. Отже, митець не лише виявляє обдарованість в інструментальному та вокальному жанрах, а й вміє синтезувати їх особливості. Це підтверджується навіть побіжним переглядом партитури хоча б такого монументального твору як ораторія «Солдати Ілліча», в шести частинах якої розгортається велична панорама боротьби народу за своє майбуття. На жаль, згадана композиція ще не набула такого поширення, як вокальні балади чи інструментальна музика І. Ковача.

Нещодавно митець створив балет «Північна казка». Лібрето написали М. Гольдрін і заслужений артист УРСР В. Гудименко за мотивами казки «Дивні пригоди Нільса з дикими гусьми» шведської письменниці Сельми Лагерлеф. Твір готується до постановки у Харківському державному академічному театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка. Не будемо пророкувати його долю, але можемо сказати, що партитура рясніє прекрасними, справді натхненними сторінками.

Багатогранність творчості І. Ковача (робота в симфонічному, вокально-симфонічному, пісенному, музично-театральному жанрах, музика для драматичних п'єс, кіно- і телефільмів тощо), повторимо — висока громадянськість його композицій, їх яскрава й сучасна музична мова, професіоналізм — це ті якості, що характеризують і визначають його творчий портрет.

Харків

П. КАЛАШНИК

АНАЛІЗ БЕТХОВЕНСЬКОЇ ФУГИ

Розглядаючи музичні процеси у бетховенській фузі з сонати ор. 110, не будемо торкатися питань голосоведення. Новаторське трактування даної форми, що полягає у наявності в середньому і заключному розділах епізодів неполіфонічного характеру, — очевидне. Головне для нас те, якими засобами видатний композитор-симфоніст здійснює тематичний розвиток. Адже відомо, що музика фуги складається з тематичних проведення та інтермедій, де цілісні проведення теми відсутні. З точки зору виконавця, тобто як повинні прозвучати ті чи інші епізоди, і будемо розглядати ці дві особливості.

Здійснюючи тематичні проведення, Бетховен використовує два однорідних за ритмікою протискладення (за винятком

двоголосся при написанні відповіді на тему і фрагментів інтермедій). Звідси виникає запитання: яке ж з цих протискладень треба показати рельєфніше? Гадаємо, що коли вони знаходяться у суміжних голосах (у композитора це лише 2-й і 3-й), то перевагу треба надати третьому як рельєфу. Обидва протискладення не проводяться у 1-му і 2-му голосах, а тому знижується роль потрібного контрапункту. Коли протискладення наявні у крайніх (1-му і 3-му) голосах, то вони можуть виконуватись на однаковому динамічному рівні. А якщо тема дублюється (20—24 тт.), вона, оскільки дубль ніколи не буває точним, легко визначається в триголосній тканині і їй надається явна перевага.

В інтермедіях вирішальною щодо рельєфності виконання є наявність інтонацій теми (початкових і завершальних), фрагментів з інтенсивним мелодичним потенціалом, а також однофазність чи багатofазність структури фуги. Розглянемо ці випадки.

В однофазних інтермедіях (перша — 15—20 тт., третя — 32—37 тт., п'ята — 70—76 тт.) ключем до трактування є інтонації верхнього голосу. Третя, починаючись на тій же інтонації що й всі інтермедії першого розділу фуги, стає в 34—37 тт. єдиним фрагментом, що містить всі три ритмічно контрастні голоси, які інтонаційно пов'язані з темою. З них другий тематично найчіткіший, і йому надається перевага.

Багатofазні інтермедії — друга (24—28 тт.) і четверта (42—63 тт.). Друга при малих масштабах містить дві чіткі фази розвитку: починаючись на інтонації закінчення теми, вона з другої половини 25 т. зазнає в середньому голосі надзвичайно насиченого мелодичного розвитку. Від виділення цього фрагмента виграє мелодична рельєфність музики. Четверта інтермедія не лише багатofазна, а й спирається на інтонацію закінчення теми (перша її фаза, 41—47 тт.) і початкову інтонацію теми (друга її фаза, 48—56 тт.). Третя фаза будується на розвитку тематичного елемента, що звучить спершу у верхньому голосі (56—58 тт.), потім в середньому 59—60 тт.) і знову у верхньому (60—62 тт.). Ця четверта інтермедія вражає не лише масштабністю, а й майстерністю впровадження різних тематичних фрагментів та їх розробку.

Середній розділ фуги не пов'язаний з поліфонічними прийомами розвитку.

Третя, заключна частина фуги — експозиція на обернену тему — лише на початку нагадує першу частину. Тут переважають стретві проведення теми у різноманітних комбінаціях (зменшення, збільшення) і відбувається найбільша інтенсифікація музичної тканини. Трактування її не становить труднощів для піаніста. Далі музика стає гомофонною.

Симфонічна масштабність фуги зумовлює дещо нижчу «ювелірність» в обробці деталей, меншу роль рухомих контрапунктів і подекуди зовсім незначну контрастність між обома протискладеннями. Разом з тим значно зростає роль інтермедій, у яких (особливо в четвертій з 1-ї частини фуги) сконцентровано надзвичайно інтенсивний розвиток. Незвичність форми полягає і в тому, що у твір впроваджується музика не «фугового» типу (середній розділ і фрагмент з третьої частини). Отже, у цій фугі композиторська техніка Бетховена постає у всій своїй величч.

Сподіваємось, що цей аналіз допоможе виконавцям краще зрозуміти принципи формотворення й особливості мистецького почерку видатного художника.

Л. РЕШЕТНИКОВ

„ІЗ ТИСЯЧ СЛІВ ЗЕМЛІ“

Композитор, який звертається до поезії Р. Гамзатова, відчуває, мабуть, величезну відповідальність, бо вступає в спілкування зі словом надзвичайної могутності, краси, глибини. Творчість Гамзатова, як і кожного видатного поета, — цілісна. Однак є в ній зони найвищої напруги, котрі надають їй особливої сили. Це — філософська лірика, що сягає найбільших глибин, доступних людському почуттю і мисленню.

Саме ця якість — незвичайна інтелектуальна й емоційна м'якість кожного рядка, слова — привертає нас до гамзатовської поезії. Вона була також стимулом до створення харківським композитором О. Жуком вокального циклу «Із тисяч слів Землі». Його музичним інтонаціям притаманні риси романсової лірики сьогодні, східнокавказькі елементи, по-

декуди відчутний вплив оперного аріозно-розспівного тематизму.

Перший романс (котрий дав назву всьому циклові) — своєрідний пролог. Тут розкрито образ матері як символ начала всіх начал, символ зародження життя на Землі. Обидва аспекти — філософський і ліричний — доповнюють один одного як в поезії, так і в музиці. Від першої до останньої фрази романс звучить як неквапний монолог-роздум, сповнений щирості й тепла. Ласкаві інтонації вокальної партії (голос сина) підкреслюються виразним інструментальним фоном, м'якою гармонічною фігурацією, що базується на яскравому секундовому зіставленні тризвуків.

Відмітна риса поетичного й музичного змісту твору — прагнення до образної конкретності. Яскравий приклад цього — другий номер, балада «Маша». Її поетичний зміст побудований на контрастах: з одного боку — образ безтурботного, променистого дитинства, з другого — дим війни, що вривається з болем спогадів про іншу Машу, дівчину в солдатській шинелі, яка передчасно загинула. Інтонаційна сфера балади чутливо реагує на внутрішній рух поетичного першоджерела, чому сприяє насамперед жанрова визначеність тематизму. Так, музичний портрет пустунки Маші нагадує типові інтонації дитячої музики, веселих дитячих пісеньок.

Із вторгненням спогадів настає перелом і в музичному розвитку. Гостроти й напруженості набуває гармонічна мова, з'являється синкопована ритмічна пульсація, щільною й насиченою стає фактура. Сміслова кульмінація балади — тихий скорботний реквієм (розділ Мesto), інтонаційну основу якого складає ритмоінтонація похоронної процесії. Благородна простота цієї музики багато в чому завдячує барвистій гармонічній мові (виразні півтонові зіставлення мінорних (а—b) і мажорних (С—Н) тризвуків).

Окремо хочеться сказати про східний елемент у музиці твору, котрий цілком органічно вписується в цілісний інтонаційний ансамбль, є одним із суттєвих його «вимірів». Він виявляється в мелодико-ритмічних властивостях (орнаментальність, візерунковість ритмічного малюнка, особливо часті зміни-чергування дуольності й тріольності, значна роль кварти в мелодико-гармонічному утворенні та ін.), у голосоведенні (з яскраво вираженим прагненням до паралелізму квінт, кварт, тризвуків), у соковитій гармонічній мові (зокрема, колористичні органні пункти). Особливо широко використовуються в циклі зіставлення на різній висоті акордів одної якості (тризвуків, септакордів і їх обернень). В одних моментах становлення ці риси ніби «приховані» в музичному підтексті. Таким, наприклад, є фрагмент з першого номера на слова «Із тисяч слів Землі і Океану у цього доля особлива», де розспівний романсово-аріозний темі голосу контрапунктує типовий східний награв фортепіано. В інших випадках вони виступають на перший план.

Яскравий національний колорит властивий третьому номеру твору — «Легенді». Пласт, що нашаровується на органний пункт, насичений інтонаціями східного фольклору: це й жорсткі паралельні кварта, що «переливаються» одна в одну, і паралелізм — зіставлення тризвуків фрігійського *fis*, характерного для східної музики.

В жартівливому інтермедіо «Поет» змальовано ніжний, по-східному томний образ дружини поета. Введення до циклу цієї просякнутої доброзичливим гумором мініатюри є вдалою контрастною противагою основному, лірико-філософському настрою твору.

Підсумкове, фінальне значення, на наш погляд, мають два номери циклу: «Жіночі руки» і заключний, жанр якого визначений композитором як застольна пісня. Перший — романс, який є ніби смысловою (не лише ідейною, а й образно-стилістичною) аркою до згаданого вже «Із тисяч слів Землі». Це гімн жінці-творцеві, будівникові світу.

Останній же номер оспівує ідеал мужчини. Багаторазова повторюваність куплетів пісні суворо організована в рамках п'ятичастинного рондо. Цикл в цілому відзначається структурною різноманітністю: крім рондо тут бачимо куплетність, наскрізний розвиток, репризу тричастинності. Характерна й жанрова різноманітність: балада й пісня, монолог і жартівлива сценка.

Хоч цикл О. Жука і має окремі недоліки (подекуди не вистачає образних контрастів, у кінці кожного номера вживається повторення початкового рядка, яке інколи здається формальним і схематичним, тощо), в основному він сприймається як ідейно-художня цілісність і заслуговує популяризації.

Харків

Н. ОЧЕРЕТОВСЬКА

М. Кармінський

Чим більше думаєш про різноманітні явища і проблеми сучасного оперного мистецтва, тим більше переконуєшся в невичерпних його можливостях, справді прекрасному його майбутті. Можливо, оперний театр буде зовсім інакшим, можливо, жити буде він за іншими законами, але всеодно це буде оперний театр, душею і нервом якого залишиться Музика. Я особисто майбутнє оперного жанру вбачаю не тільки в талановитості самих творів, а й в рішучому оновленні музично-сценічних форм, сміливому взаємопроникненні суміжних мистецтв, принциповому збагаченні тематики і поетичної стилістики. Саме різноманітна трансформація музичної драматургії опери, мені здається, може стати вирішальним фактором цього оновлення. Скільки яскравих композиторських індивідуальностей, стільки і неповторних форм музично-сценічної драматургії — і те і друге невчепне. Мій оптимізм пов'язаний, насамперед, з композиторською творчістю. Та він зовсім зникає, коли в ці міркування як об'єкт роздумів вступає нова фігура — глядач — слухач, публіка, заради якої саме все і відбувається. Тут від оптимізму не залишається і сліду, щось в цій системі — композитор, театр, глядач — негаразд.

Чому же може обходитися наш сучасний глядач — розумний, освічений, художньо зрілий без сучасної опери, чому же може не відчувати в ній такої ж потреби, як в поезії, драмтеатрі, живописі. Переповнені драматичні театри, аншлаги на вечорах поезії, не протопитися на вернісажах, а от на спектаклі сучасної опери відсутність зайвих квитків поки що не загрожує, глядача тут треба ще організовувати. Прикро, але факт. А бажано, щоб на сучасну оперу слухач ішов сам, як, наприклад, він іде на балетні вистави Великого театру СРСР чи гастролі Ла Скала.

Звичайно, сучасна радянська опера демократична, вона звернена до широкого кола слухачів, але демократизм в цьому контексті, повинен передбачати не лише доступне інтонування, вірність традиційно-знайомим прийомам і формам, а й особливий тип взаємовідносин з глядачем, який живе у світі, переповненому художньою інформацією. Тут без новаторського сміливого підходу не обійтися: не впізнавання, а пізнання — ось яких естетичних запитів хотілося б від глядача до сучасної опери.

Всі практики оперного театру — композитори, режисери, диригенти, співаки — намагаються, кожний в міру своїх уявлень, дати пояснення цим проблемам, знайти шляхи до прогресу. Більшість бачить основні вади в організаційних прорахунках, деякі пов'язують всі складності з недосконалістю лібрето, а велика кількість співаків впевнена, що глядач не піде на сучасну оперу доки не буде там красивих мелодій, які негайно запам'ятовуються, доки не буде він виходити з виста-

ви з «Серцем красуні» на устах. Останнє твердження дещо однобічне. Зрозумілий потяг виконавців до краси, доступного і природного вокалу, але краса буває різна, часто вона вимагає певних зусиль для свого виявлення. І Верді — не тільки великий композитор, а й великий драматург, великий громадянин у мистецтві, і форми його впливу на слухача були широкі і різноманітні. Високе призначення оперного мистецтва не в тому, щоб постачати ходові мелодії, які одразу ж після прем'єри стануть популярними. Хай вже це буде призначенням пісні, для швидкого розповсюдження якої є так багато різноманітних каналів. Справа не у зовнішньому цитуванні щойно прослуханого і не тільки можливими «афоризмами» дорога для нас опера, а насамперед своєю художньою структурою, духовним і образним змістом в цілому.

«Катерина Ізмайлова», що йде зараз у багатьох театрах світу, навряд чи спровокує глядача співати після вистави мелодії, які він запам'ятав, але, мабуть, ніхто зараз не стане заперечувати її геніальності, її високої моральної і художньої напруги, до якої треба ще й самому піднятися. Опера повинна звертатися до широкого слухачького сприйняття, але сприйняття збагаченого всіма явищами сучасного мистецького життя.

На мою думку, успіх активного залучення глядача до сучасної опери, пробудження у нього потреби в цьому мистецтві, — в справжній дійсно цікавій слухачу змістовності твору, в гостро сучасній театральності спектаклю і, про це вже йшлося, в оновленні музично-драматургічних форм, проникаючому впливі суміжних мистецтв, в збагаченні тематики і стилістики. Ось чому я обстоюю режисерський оперний театр. І не тому, що хочу утвердити примат режисера перед іншими творцями й учасниками спектаклю, і не тому, що чекаю в опері обов'язкових постановочних нагромаджень і красивостей, а тому, що саме режисер може і повинен відродити в оперному театрі — Театр, близький досягненням сучасного сценічного мистецтва в цілому. А при різноманітності музично-театральних форм, до яких звертаються і будуть звертатися композитори, це тим необхідніше.

Професія режисера внутрішньо ніби мобільніша, бо вона не спирається на сталі, зафіксовані схеми, коло її специфічних виражальних засобів поновлюється значно частіше. «Вчорашнє» диригування майстра повністю зберігає свої якості і сьогодні, а от «вчорашня» режисура дійсно здається «вчорашньою», бо вона відстала від сучасних художніх вимог. Йдеться не тільки про режисуру видовищу, суто постановочну, а й про психологічний оперний театр, де такт режисера, його здатність сценічно відтворити музичну драматургію не менш важливі. Звичайно, врятувати безталан-



ний твір неможливо ніякими постановочними «винаходами»; навпаки, вони лише підкреслюють художню неспроможність твору. І найстрашніше — це режисерський несмак на оперній сцені, що, на жаль, ще має місце в деяких наших театрах, коли опері нав'язують безглузді «активні» мізансцени, створюючи ілюзію сценічної дії, коли «фантазія» постановника відвертає увагу від музики, перешкоджає слухати, підмінює її всілякими «режисерштюками». Це вже не режисерський театр у високому розумінні слова, про який щойно йшлося, а елементарне школярство від режисури. Найчастіше так практикуються на класиці, намагаючись будь-що «осучаснити» її, але іноді подібне зустрічаємо і в радянській опері.

Буває вільність поводження з класикою іншого плану, коли режисер, намагаючись йти в ногу з новомодними тенденціями, переносить події в наші дні, дає свою версію характерів і пологів. Такою була «Кармен», яку я побачив у Празі. Спектакль цей не характерний для академічно строгої оперно-театральної естетики празьких вистав, але ж він є, і ось що там відбувається. Кармен перетворена на звичайну співачку з вар'єте, контрабандисти їздять по сцені на мотоциклах, а героїня, спокушаючи Хозе, «танцює» свою пісню на ліжку, роблячи, між іншим, невеликий стриптиз, залишаючись в пікантному пляжному одязі, і тільки сигналі труби врятовує Хозе від гріхопадіння. Такий ось жорстокий «вестсайдський» мюзікл! Звичайно, він «приречений» на успіх, бо значній категорії слухачів це видається вкрай сучасним. Але такі «витівки» не мають ніякого відношення ні до Бізе, ні до драматургії, вони руйнують музичну тканину опери.

У радянській музично-театральній практиці нема подібних разючих прикладів. Професіональний і естетичний рівень наших оперних режисерів, в тому числі і молодих, значно зріс за останні роки, вони засвоюють чудову школу визначних майстрів, але напевне бути талановитим в оперній режисурі ще складніше, ніж у драматичній. Я маю на увазі високу якість мистецтва, справжні художні відкриття, а не паліатив, піднесений у ранг події в мистецтві.

Ні в кого, гадаю, в світлі цих міркувань не виникне сумніву, що я вважаю музику провідним началом, рухомою силою оперного спектаклю, що головне і найцінніше в режисерській творчості — розкрити саме дану конкретну музичну драматургію.

Цей тезис підтверджується, на жаль, невдачею постановки років десять тому талановитої опери Р. Щедріна «Не тільки любов». Режисери вистав у Новосибірську і Москві не відчули саме типу щедрінської драматургії, вони підійшли до твору з загальною міркою, ставилися взагалі опера на сучасну тему, взагалі опера про колгоспне село. І чарівна частіково-пісенна жанровість твору виявилася просто розчавленою масштабом сцени, абстрагованістю постановочних рішень, намаганням будь-що втиснути в спектакль весь арсенал сучасних режисерських прийомів. Вистава не витримала такого навантаження, музика здавалася не «смотрябельною», зали були порожні. Минули роки. Режисери в різних театрах, врахувавши сумний досвід минулого, по-новому прочитали твір, вірно розібралися в його жанрових особливостях. Спектакль, як останній етап композиторської творчості, відбувся, приваблюючи глядачів не тільки прекрасною музикою, а й сценічним вирішенням, акторським і режисерським темпераментом. Звичайно подібні плавильні театральні метаморфози можливі лише з талановитими творами, успіх яких — рано чи пізно — запрограмований в них самих.

Близьким прикладом сучасної оперної режисури є «Гравець» С. Прокоф'єва, поставлений Б. Покровським у Великому театрі Союзу РСР. Це насамперед спектакль видовищний, багатозначний, сценічно темпераментний, з пристрасними і колізіями, з могутнім арсеналом різноманітних засобів театральної виразності. Тут все підпорядковане режисеру, все, здавалося б, працює на нього, та сам він працює на композитора, а значить, в результаті і на глядача. На сцені кипить, вирує життя, нерухомими залишаються хіба що манекени навколо майданчика, де відбувається дія — який Прокоф'єв, такий і режисер, все за партитурою! Розкриваючи авторський задум, виявляючи його, автора, драматургію, повертаючи її потім глядачеві вже у збагаченому сценічному варіанті, режисер ніби піднімається до рівня художнього світосприйняття композитора. А іноді в своїй формотворчості він іде в спектаклі далі — гнучко і вільно оперує прийомами одночасної сценічної дії, коли ми бачимо ніби у розрізі на багатьох площах сцени, різні дійові епізоди опери. Партитура тільки передбачає це, режисер робить це зримим. Дивовижна в спектаклі здатність постановника переводити музику в зримі, пластично відчутні, просторово рельєфні образи, створювати мізансцени, довернені за малюнком і внутрішньо динамічні. Ось де бачення музики в повному розумінні слова! Видатною за режисерським рішенням здається мені сцена рулетки, з її гостро окресленою вертикальною підсвіткою, що концентрує нашу увагу навколо подій ігорного столу, і з її постійними виходами Олексія з цього коловороту пристрастей на авансцену. До речі, про «виходи». Скоріше це навіть не «виходи», а «входи» у себе, що тонко підгледів і зафіксував режисер, намагаючись ніби рентгеном просвітити героя в ці моменти. У Прокоф'єва Олексій, азартно граючи, весь час коментує все, що відбувається і на сцені, і в душі, ці короткі музичні фрази, цей постійний рефлекс

суючий автокоментар дуже важливі в розкритті психологічного стану героя. Режисер в ці хвилини залишає ігорний стіл ніби в стоп-кадрі, а Олексія майже катапультино викидає на авансцену, і ці музичні одкровення починають звучати гранично напружено, на відкритому нерві, і одразу виявляється їх монологічна природа, їх внутрішня динаміка. Ніяких ремарок з цього приводу в класірі немає, все блискуче відчуте режисером у повній відповідності з композиторським розумінням сцени. Я зупиняюся на цьому досить детально тому, що усвідомлення та осмислення вистави, включення її, так би мовити, в наш естетичний досвід здається мені важливим та повчальним в розмові про композитора і театр, про принципи вирішення сучасного музичного спектаклю.

Опера стає явищем музично-театрального мистецтва тільки після випробування сценою. В моєму скромному досвіді оперного композитора були в цьому плані удачі: я маю на увазі справжню творчу співдружність з Донецьким оперним театром.

Це здавалося, а багатьом і зараз здається дивним — «Десять днів, що потрясли світ» з їх масштабом, грандіозними масовими сценами, монументальними хоровими пластами, великою кількістю дійових осіб, з їх незвичною формою, що вимагає можливо несподіваних сценічних конструкцій, — і раптом Донецький театр з його природно обмеженими можливостями, з його не до кінця укомплектованою трупною, з його неповним хором і недостатньою кількістю струнних і багатьма іншими складностями, що характерні для театрів, до того ж не першої категорії. Але все це виявилось другорядним, не вирішальним, а головною була художня однаковість, і саме її вдалося знайти.

Коли я вперше грав Б. Кушакову не завершено ще тоді оперу і розповідав про естетику майбутнього твору, про музично-драматургічні його принципи, мене окриляла надія, бо я відчув за ентузіазмом і гарячністю сприйняття справжній інтерес саме до даного твору з усіма його особливостями. Творчий індивідуальності режисера виявилася близькою не лише музика, а й тип драматургії, художня структура твору. Тяга постановника до видовищності і масштабної розгорнутості сцен, мислення крупним штрихом без зайвої психологічної деталізації, любов до яскравої театральної форми, публіцистичність режисерського почерку — все це знаходилося, мабуть, в «Десяти днях» можливість для виявлення і утвердження. І, звичайно, всі ми хотіли створити спектакль великого громадянського звучання, який активно, емоційно впливав би на глядача. Так народжувалася творча єднотворність, яка супроводжувала потім весь процес підготовки вистави. І коли опера була вже втілена на сцені, підлість такої співдружності стала очевидною. В роботі над цим спектаклем Б. Кушаков виявив, мені здається, великий організаторський здібності, які б я також включив до поняття «режисерський талант». Все підпорядковувалося залізовому ритму репетицій, до участі у виставі були залучені численні музичні колективи й організації міста. Крім того, прерогативою режисера виявилася художньо-виховна діяльність. Він першій запалив колектив ідеєю громадянсь-

кої важливості майбутньої вистави, художньої переконливості його естетики. А для мене було дуже корисним саме попереднє довіря режисера, а потім і театру до драматургії опери, до її жанрових особливостей. Це дозволяло спокійно завершити роботу з вірою в реальність і художню результативність постановки.

Індивідуальність І. Лацанича — диригента, природжено оперного, який поставив чимало і сучасних спектаклів, теж виявилася близькою музично-драматургічній концепції «Десяти днів». Відкрита емоційність, могутній темперамент, вольовий імперативний жест, здібність до відтворення музичної форми на широкому диханні, точне темпоритмічне відчуття кожної сцени, чисто фізична витривалість і, нарешті, здатність втягнути оркестр, а за ним і акторів у нестримний бурхливий музичний потік — все це значною мірою визначило точність і яскравість прочитання партитури. Нерв і динаміка — основне в диригуванні І. Лацанича.

Згадуючи підготовку спектаклю, я з особливою симпатією думаю про хор, на долю якого випало величезне навантаження: і багатозначність функцій (могутній глашатай і довірливий оповідач) і складність декламаційного інтонування (важливий документально точний текст, що не вкладається у звичну ритміку). Іноді навіть доводилося на репетиціях знімати деякі поліфонічні хорові лінії, щоб рельєфніше виявити головну думку. Треба бути справжнім ентузіастом своєї справи і високим професіоналом, яким виявилася головний хормейстер театру К. Чекарамід, щоб при невеликих можливостях колективу так уміло передати йому своє відчуття драматургічних особливостей твору і зробити хор, як того вимагала партитура, головною дійовою особою спектаклю.

А скільки напружено-радісних хвилин я пережив від спілкування з оркестром, який чудово подолав усі складності партитури і звучав, як мені здається, найбільш яскраво саме в кульмінаційних моментах. Йому також виявилися близькі і могутні пласти нагнітання, і динаміка, і вольова експресія диригента.

Добре зробив режисер, що доручив роль В. І. Леніна в спектаклі артисту І. Покорі. (Йому і раніше доводилося грати цю роль в опері «В бурю», на концертній естраді, по радіо). Співак вже засвоїв певною мірою притаманну образів пластичку, манеру і особливості розмовної мови. Але тут було інакше. Потрібно було все відтворювати через вокальну партію і до того ж вперше, без традицій і можливих прикладів. Почалася копітка і наполеглива праця — «вживання» в образ через вокал, гнучке, але фіксоване звуковисотне інтонування. Створюючи цю партію, я намагався звільнити співака від надмірної артикуляції, від найменших вокальних перевантажень. Тому коли на репетиції виявлялося, що вокальна партія в окремих епізодах хоча б трохи зависока для виконавця, я намагався її змінити, бажаючи зняти найменше вокальне напруження і зберегти таким чином природність музично-декламаційної мови. Актор багато зробив для відтворення правдивості, природності, достовірності образу, яких всі ми прагнули.

Великі труднощі чекали і на інших співаків. Участь у кількох різнопланових ролях в одному спектаклі, особлива увага до тексту, різні форми вокально-декламаційної виразності, необхідність психологічно відчувати себе часткою «колективного героя» — все це вимагало професійної гнучкості і певного напруження і на репетиціях і на спектаклях. Важко було розподілити велику кількість ролей у відповідності з можливостями кожного, не завжди потім влаштовували інтонавання і міра вокальної виразності, але я дуже вдячний всім за справжню творчу самовіддачу, горіння, той струм високої напруги, який вони передавали глядачам.

Хочу сказати кілька слів і про свою участь у репетиційній роботі, яка певно теж принесла користь виставі. У деяких театрах композитора намагаються усунути під різними приводами від участі в репетиціях, допускаючи тільки на генералку і прем'єру. Постановники вважають, що композитор ніби не розуміє природи репетиційної роботи, вносять певну нервозність, чіпляється до кожного такту і т. ін. Але всі ці пояснення часто лише прикривають справжню причину — можливість вільного поводження з авторським матеріалом. Диригент і режисер, буває, так трансформують твір, що його не може пізнати сам автор. Робиться це з краєвих міркувань, та постановники не завжди правильно відчують природу композиторського мислення, архітектоніку твору в цілому, закони, за якими він створений, а вони ж бо кожний раз різні. Ось і доводиться утверджувати потребу присутності композитора на репетиціях, обов'язкової співпраці з постановниками над новим твором. Колись композитори досить часто самі ставили свої опери, самі диригували. І якщо зараз з різних причин композитор не стоїть за пультом, то вже поряд з ним він бути повинен. Остання написана автором нота ще не є кінцем роботи, тре-

ба допомогти озвучити партитуру, зобразити її зримою.

Мабуть кожний композитор, що працює в оперному чи балетному жанрі, може згадати сумні епізоди своєї творчої біографії, коли диригент безглуздо робив неприпустимі купюри, коли неграмотно монтувалися музичні фрагменти, які не можуть бути між собою з'єднані, коли довільно змінювався темп. А відомо ж, що поняття темпу технологічно міцно пов'язане з фактурою — той чи інший темп, закладений в самій сутності даної музики, і принципова зміна його потребує просто іншої оркестровки. Така відсутність необхідного пієтету до композитора, до його, авторського усвідомлення свого твору не може не вплинути на спектакль згубно.

В Донецьку було все інакше: справжнє, не формальне творче довіря до композитора, готовність відгукнутися на його побажання, відчуття необхідності його участі в репетиційній роботі. І я, звичайно, з задоволенням працював. Оркестрові коректури, заняття в класах, мізансценні репетиції, співанки, прогони — і велика школа для себе, і можливість бути корисним для загальної справи. Спектакль виростав для мене поступово і це давало змогу своєчасно вносити певні корективи, зміни, іноді невеликі, іноді більш значні. Реальна конструктивна співпраця у створенні вистави — щаслива можливість, що мала місце саме в Донецьку.

Довелося мені брати участь у репетиціях «Десяти днів» і в Празі (від перших кроків до прем'єри). Опера була поставлена в рекордно короткий час — трохи більше двох місяців. Звичайно, в цьому велика заслуга постановників — Г. Кушакова та І. Лацанича, але стало це можливим завдяки виключному професіоналізму групи Празького Національного театру і високій дисципліні, праці на репетиціях. Особливо вразив мене хор. На зустріч з диригентом і композитором він прийшов з практич-

но вивченими партіями. Необхідні були лише певні уточнення перекладу, смислові і динамічні акценти, пояснення деяких специфічних прийомів хоро-вого письма і взагалі зауваження щодо виконання музики. Робота з оркестром також полегшувалася тим, що оркестранти технічно оволоділи своїми партіями в процесі домашніх занять. Звичайно, була коректура, але в основному диригент працював над музикою в її динаміці, безперервному звучанні. Трохи складніше виявилася робота з деякими солістами, бо не кожен міг одразу відчувати інтонаційні особливості вокальних партій, багатоплановість своїх ролей, документальну природу тексту. Але в більшості солісти звучали прекрасно і пунктуально точно; і те, що в Донецьку інколи залишалося майже не поміченим, тут після певних зауважень і побажань знайшло справжній розмах, вокальну широту і значимість.

Не аналізуючи празької вистави «Десяти днів», хочу лише зауважити, що в ній поєдналася яскрава театральність, видовищність з високою чисто академічною музичною культурою. Мабуть саме ці особливості і визначили успіх у глядача.

Опера дістає справжнє життя в спектаклі, і композитор, працюючи з театром, осягає внутрішні його закони, які весь час видозмінюються. Театри, звичайно, довго та досить ретельно вибирають твори для своїх майбутніх постановок. Композитори, мабуть, теж вибіркові у своєму відношенні до театрів: вони шукають театр свій, близький собі по духу, по естетиці, по громадянському темпераменту.

Завершуючи зараз роботу над клавиром опери «Іркутська історія» — твором про наших сучасників, я також з тривогою і надією думаю про нові зустрічі з Театром. І дуже хотілося б, щоб вони були взаємно радісними, щоб вистави, які народжуються в творчій співдружбі композитора з театром, стали б дорогі глядачеві.

ЗУСТРІЧІ В ШКОЛІ-ІНТЕРНАТІ

Зустріч з дітьми завжди приємна, надто для поетів, художників, композиторів, та особливо радісно митцям виступати перед тими, хто обрав музику своєю майбутньою професією.

В учнів Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату давня дружба з композиторами України та інших союзних республік. Тут вже багато років існує музей української радянської музики, в якому зібрано твори Л. Ревуцького, А. Штогаренка, П. Майбороди, Д. Клебанова, В. Нахабіна з їхніми автографами і побажаннями. Завідує цим музеєм педагог-музикознавець Н. С. Тишко.

Композитори Харкова — часті гості учнів цієї школи-інтернату. Вони знайомлять дітей зі своїми задумами, показують їм нові твори. Так, Г. Фінаровський написав спеціально для юних виконавців Концерт для скрипки з оркестром. Першим інтерпретатором його був А. Хургін (клас педагога В. Міхелевича), який успішно виконав Концерт на пленумі Спілки композиторів України в Києві. Із «Варіаціями для фортепіано на українську тему» Фінаровського познайомила слухачів лауреат міжнародного конкурсу в. о. професора Харківського інституту мистецтв М. Єщенко.

Часто відвідує вихованців інтернату Ігор Ковач — лауреат Міжнародного конкурсу композиторів ім. Венявського у Польщі. Школярі тепло прийняли його «Баладу про комунарів», «Баладу про невідомого трубача» та «Комсомольські внески» у талановитому виконанні постійного пропагандиста нових творів харківських композиторів народного артиста УРСР М. Манойла.

Виконавцями на творчій зустрічі з О. Жуком стали самі учні: яскравим був Етюд-казка в інтерпретації Н. Чижик (клас педагога Р. Горювіч), «Варіації» зіграла Н. Хованська (клас професора Б. Скловського).

На академконцертах, екзаменах, численних святкових вечорах, по радіо й телебаченню часто звучать «Пісня» А. Штогаренка — Д. Клебанова, Скерцо М. Коляди, «Таджицький танець» Б. Яровинського, Концертино І. Ковача для скрипки, «Пісня без слів» Л. Булгакова для віолончелі, Сюїта для кларнета Л. Шукайло та ін.

У репертуарі шкільного симфонічного оркестру — Симфоніста І. Польського та «Дивертисмент» В. Борисова, Урочиста прелюдія Л. Шукайло. Старше покоління митців уважно стежить за творчим зростанням своєї зміни — початківців, учасників групи, якою керує Л. Ф. Шукайло. Учні регулярно демонструють свої твори у Харківській міській організації Спілки композиторів, на кафедрі теорії й композиції інституту мистецтв і виступають на пленумах обласної організації Спілки композиторів України. У творчому доробку П. Дайнової, І. Канівця, Т. Травлевської, О. Красникова — сюїти, сонатини, варіації, обробки українських народних пісень для різних музичних інструментів.

Такі зустрічі з композиторами стали традиційними для юних музикантів Харківської школи-інтернату.

Харків

В. БІЛОЦЕРКІВСЬКИЙ

ШЛЯХАМИ ТВОРЧИХ ШУКАНЬ

Харківській опері виповнилося п'ятдесят. Це знаменна дата в житті не лише харківського колективу, що сьогодні активно шукає нові шляхи в сучасному мистецтві, а й для всієї української радянської музично-театральної культури. Адже саме йому належить особлива роль в історії українського мистецтва; це — перший український оперний театр, створений у нашій республіці завдяки мудрій ленінській національній політиці Комуністичної партії та Радянського уряду.

Ювілей харківського колективу збігається з півстоліттям українського оперно-балетного театру, народженого Великим Жовтнем. Адже до революції трудовий народ України, що протягом століть створював коштовні скарби музичного, вокального і танцювального мистецтва, ніколи не мав свого професіонального музичного театру. Радянська влада відкрила перед ним безмежні обрії розквіту національної формою, соціалістичної змістом та інтернаціональною за своєю природою музично-сценічної культури. Однією з художніх вершин її став оперно-балетний театр України, слава якого гримить сьогодні по всіх континентах світу, а його майстри вносять значний вклад у розвиток всього багатонаціонального радянського мистецтва. Народився театр у Харкові 3 жовтня 1925 року, відкривши свій перший сезон оперою М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок» та балетом П. Чайковського «Лебедине озеро». «Дата 3 жовтня — дата історична, тому що відкриття української опери — це не тільки народження ще однієї культурної установи, це нова доба! — наголошував журнал «Нове мистецтво». — Перша українська опера повинна бути центром, навколо якого групуватимуться співаки, музиканти, композитори, художники, танцюристи» (1925, № 1, стор. 3).

І ця нова доба в історії української музично-театральної культури справді розпочалася. Перед новоствореним колективом стояли складні та важливі завдання — домогтися інтенсивного творчого піднесення українського вокально-музичного, танцювального й сценічного мистецтва, виховати нові акторські, режисерські і балетмейстерські кадри, у тісній співдружбі з українськими композиторами та лібретистами створити оригінальний і сучасний репертуар, оволодіти досягненнями радянської оперно-балетної культури й оновити реалістичні традиції національного класичного театру. Уже з самого початку він пішов шляхом боротьби з оперною рутиною, сміливо шукаючи нові форми й засоби музично-сценічної виразності, намагаючись бути співзвучним динамічним ритмам і настроєм героїчної соціалістичної дійсності.

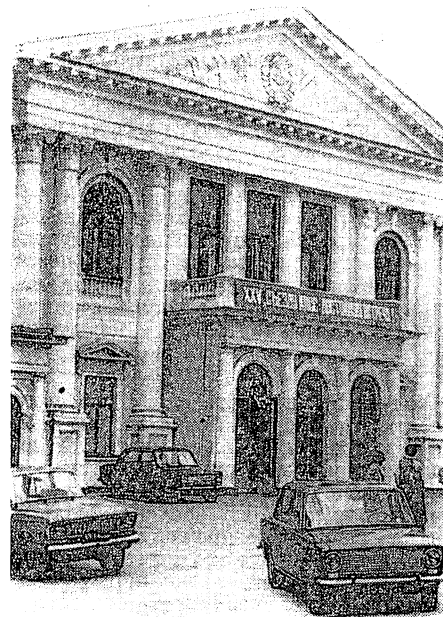
Сам факт, що першими роботами харків'ян стали постановки класичних творів російської музики, був дуже

знаменним і символічним. Багатющі художні традиції та здобутки великої російської оперно-балетної культури виявилися плідним ґрунтом, на якому зростав, набрався життєдайних сил і розквітав український театр опери та балету. Видатні російські митці — диригенти А. Пазовський, А. Маргуля, Л. Штейнберг, режисери Й. Лапицький, М. Смолич, М. Боголюбов, С. Масловська, балетмейстери К. Голєйзовський, В. Рябцев, А. Мессерер — допомогли колективу піднятися до справжніх мистецьких висот, знайти свій оригінальний шлях, створити перші визначні спектаклі.

Вбираючи досвід російської оперно-балетної культури, опановуючи досягнення всього багатонаціонального радянського музичного театру і сміливо переосмислюючи національні сценічні традиції, харків'яни разом з київським і одеським оперними театрами, відкритими восени 1926 року, активно творили якісно нове українське радянське музично-театральне мистецтво, глибоко інтернаціональне всією своєю сутністю. У наполегливих пошуках і складних проєсах його становлення харківському колективу належить особливо почесне місце. Саме з кращими постановками і виконавськими досягненнями харків'ян пов'язані справжні художні відкриття і звитяги оперного та балетного мистецтва Радянської України. Адже його майстри і обдарована молодь завжди прагнули бути попереду. Так, на харківській сцені вперше прозвучали українською мовою шедеври російської та зарубіжної оперної класики, в постановках яких поруч з майстрами театру співали Л. Собінов (з успіхом виконував українською мовою партії Леоґріна й Ленського) та А. Нежданова.

У Харкові народилася перша українська сучасна опера «Вибух» Б. Яновського (1927 р.) та перший національний героїчний балет «Пан Каньовський» («Любина Бондарівна») М. Вериківського (1931 р.). За ініціативою харків'ян вперше на українській сцені була поставлена грузинська опера «Абесалом і Етері» З. Паліашвілі (1932 р.), яка проклала шлях багаторічній творчій співдружності двох братніх народів.

Вже в 30-ті роки харківська сцена перетворилася на своєрідну арену гострої боротьби за народність, соціалістичний реалізм і справжнє новаторство в музичному театрі. В інтенсивних пошуках народжувалися тут цікаві інтерпретації українських радянських опер «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Розлом» В. Фемеліди, «Яблуневий полон» О. Чижка, «Перекоп» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тіца. У цих виставах, як і в численних постановках російської, української та зарубіжної класики, сяяли могутні таланти видатних радянських співаків-акторів М. Литвиненко-Вольгемут, З. Гайдай, В. Гужової, А. Левицької, М. Донця,



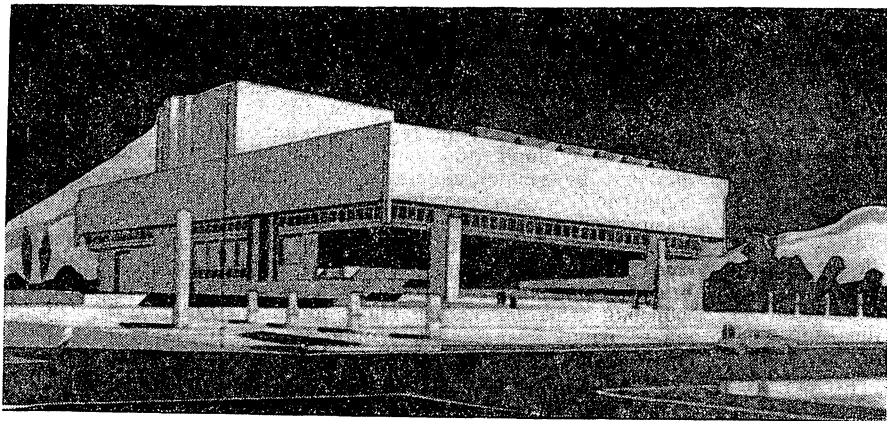
Харківський театр сьогодні.

І. Паторжинського, М. Гришка, М. Роменського, Б. Гмірі, В. Будневича.

Харків'яни послідовно й активно працювали над втіленням творів багатонаціональної радянської музики на сучасну тему. Одними з перших в країні майже одночасно з колективом Великого театру СРСР вони поставили перший сучасний балет «Червоний мак» Р. Глієра (1927 р.) і першими в республіці — героїчний балет «Світлана» Д. Клебанова (1941 р.). У цих спектаклях поруч з балетмейстерськими і виконавськими знахідками яскраво розкрилися багатогранні таланти двох не схожих майстрів українського театрального живопису — А. Петрицького та О. Хвостенка-Хвостова, які багато років творчого життя віддали сміливим експериментам національного оперного театру.

На харківській сцені ожили і правдиві вокальні характери шолоховських героїв у виставах «Тихого Дону» й «Піднятої цілини» І. Дзержинського, революційний пафос «Панцерника Потьомкіна» О. Чижка, Перекопів сценічне втілення знайшли тут і сучасні опери «В бурю» Т. Хренникова, «Севастопольці» М. Ковалю, «Сім'я Тараса» Д. Кабалецького.

Прагнення до активного пошуку, до сміливого розвитку кращих традицій колективу, до першовідкриття властиве харків'янам на всьому піввіковому творчому шляху, який не був легким і простим, а позначався часом суперечливими експериментами, окремими невдачами і поразками. Та навіть у складні періоди свого життя, коли в репертуарі театру переважали буденні чи зовні імпульсивні маловиразні вистави, колектив, переборюючи недоліки, не відмовлявся від мистецьких шукань. Показово, що в досить важкі для театру 40—50-і роки ним була створена одна з найкращих робіт — монументальна музично-сценічна інтерпретація «Бориса Годунова» М. Мусоргського, відзначена в 1952 р. Державною премією СРСР.



Макет Харківського театру опери та балету ім. Лисенка, який зараз будується

Нелегкими були процеси оновлення репертуару, пошуки нових, сучасних сценічних форм, зміни виконавських поколінь. До театру, де працювали досвідчені диригенти М. Покровський, В. Тольба, В. Пірадов, І. Зак, режисери В. Склиренко, М. Стефанович, М. Вах, балетмейстери П. Вірський, М. Болотов, В. Литвиненко, приходила обдарована молодь, яка прагнула продовжити кращі мистецькі традиції колективу. Творчу естафету від А. Левицької та І. Бронзова прийняли Є. Червонюк, Т. Бурцева, М. Суховольська, В. Арканова, М. Манойло, О. Арцемюк. Виконавські традиції прекрасних харківських балерин В. Дуленко, А. Яригіної, Н. Виноградової, О. Ширай, О. Байкової живуть і сьогодні в талановитих акторських роботах своєрідного майстра класичного танцю С. Коливанової, яка захоплює глядачів і в романтичній Жізелі, і в пристрасній, мов полум'я, Кармен, і в ліричній Одетті, і в трайливо-безпосередній Кітрі. Скільки чудових танцівників-віртуозів виховала харківська балетна сцена! Серед них і О. Соболев, і В. Литвиненко, і В. Гудименко. А зараз молодь демонструє свою зростаючу танцювальну майстерність у нових спектаклях «Дон-Жуан» В. Губаренка і «Створення світу» А. Петрова.

Якісне оновлення мистецьких традицій колективу — одна з характерних рис сьогоденної творчості харківського театру. Найбільш плідними й цікавими в житті колективу були ті роки, коли його очолювали митці-однорумці, об'єднуючи довкола розв'язання відповідальних ідейно-художніх завдань провідних майстрів і виконавську молодь. Чимало значних музично-сценічних досягнень принесла на харківську сцену досить тривала мистецька співдружність талановитого диригента Є. Душенка і режисера Ю. Лекова. Сьогодні тут теж працюють митці-однорумці режисер В. Лукашов та диригент А. Калабухін, які значно поживили роботу молодіжного колективу, котрий вступає у своє друге півстоліття. Харківський театр, що протягом кількох останніх років випускав лише одну-дві прем'єри на сезон, підготував шість нових спектаклів.

Поглиблюючи творчі зв'язки з композиторами республіки і розвиваючи плідні традиції театру, де лише протягом останніх двох десятиліть народилися опери «Комуніст» Д. Клебанова,

«Буковинці» М. Кармінського, «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Павло Корчагін» Н. Юхновської, «Лейтенант Шмідт» Б. Яровинського, харків'яни зміцнюють свою співдружбу з Г. Жуковським, Ю. Мейтусом, Ю. Рожавською, І. Ковачем. Після успішного втілення своєрідної музично-драматичної новели Г. Жуковського «Один крок до кохання» театр разом з цим же автором поставив емоційно напружену оперу-монолог «Волзька балада», присвятивши її 30-річчю великої Перемоги. Якщо у спектаклі «Один крок до кохання», винахідливо здійсненому режисером Л. Куколевим та молодим диригентом Л. Джурмієм, у складній партії Назі розкрилося рідкісне вокально-сценічне обдарування Л. Сергієнко, то у відверто експериментальній інтерпретації героїчної опери-балету «Волзька балада», створеній А. Калабухіним та В. Лукашовим, з новою силою виявилася зріла виконавська майстерність талановитого співака-актора М. Манойла. Звичайно, над «Волзькою баладою» театрові ще треба чимало попрацювати, домогтися високої гармонії вокальних та хореографічних епізодів, більш точного розв'язання окремих сцен. Однак саме прагнення харківського колективу та його керівників до експерименту заслуговує підтримки. Потяг до пошуків відчувається і в інших нових виставах театру, створених А. Калабухіним і В. Лукашовим, зокрема в «Іоланті» та «Чародійці» П. Чайковського.

Сцена з опери П. Чайковського «Чародійка».

Артист Манойло в опері Г. Жуковського «Волзька балада».



Остання робота — безперечно досягнення колективу в галузі сучасного музично-сценічного прочитання класики. Це по-справжньому ансамблевий, пройнятий поетичним настроєм і щирим хвилюванням оперний спектакль, в якому живуть глибоко правдиві, образи героїв — Насті (цю партію по-різному трактує молода співачка М. Гончаренко та досвідчена актриса А. Резілова), Княгині (О. Арцемюк), княжича Юрія (А. Дубінін), Князя (Я. Іванов), дяка Мамірова (Є. Червонюк). В образно-сценічному рішенні вистави (художник Л. Братченко) розкривається лірико-епічна природа класичної партитури, оспівується величава російська природа і духовна краса простої людини. Особливе місце в спектаклі посідають розгорнуті народні сцени, в яких добре виявив себе хор театру (головний хормейстер Є. Конопльова).

Щедра режисерська фантазія В. Лукашова іскриться в дотепній інтерпретації комічної опери Г. Доницетті «Дон Паскуале», здійсненій разом з молодим диригентом В. Мутніним і художником Л. Братченком. І ця вистава доводить, що в театрі дбають про злагоджений акторський ансамбль, про художню цілісність і внутрішню гармонію всіх компонентів оперної вистави. Сьогодні в колективі багато здібної молоді; тільки в опері «Дон Паскуале» прекрасно виявили себе І. Журіна (Норіна) та В. Журавльов (Ернесто). Молодь переважає і в постановці дитячої опери «Казка про згайаний час» Ю. Рожавської, якою театр продовжив одну з своїх плідних традицій — створення дитячого репертуару. Наступна робота — втілення дитячої балету харківського композитора І. Ковача «Подорож Нільса в країну гусей». Серед найближчих прем'єр театру постановка героїко-патріотичної опери Ю. Мейтуса «Молода гвардія», яка теж буде молодіжною виставою.

Хочеться побажати колективі Харківського театру опери та балету ім. М. В. Лисенка продовжувати і розвивати славні мистецькі традиції, активніше включати до репертуару нові твори багатонаціональної оперної та балетної музики, збагачувати свою сценічну палітру. Саме невтомний творчий пошук стане запорукою його майбутніх ідейно-художніх звитяг.

Ю. СТАНІШЕВСЬКИЙ

ТВОРИ Л. ШУКАЙЛО

Протягом кількох останніх років у творчій організації композиторів Харкова помітно поживилась робота з талановитою молоддю. Відбулися звіти молодих митців, прослуховування творів недавніх випускників композиторського факультету Харківського інституту мистецтв. До Співки композиторів України прийняті Л. Шукайло, В. Дробязіна, С. Колобков, інші готуються до вступу.

Людмила Федорівна Шукайло закінчила в 1966 році два факультети Харківського інституту мистецтв: композиторський та фортепіанний. Перші творчі спроби обдарованої дівчинки, тоді ще учениці Харківської спеціальної музичної школи, привернули до себе увагу. Дивувала широта інтересів початкового композитора: кілька циклів варіацій на власні теми і на теми російських та українських пісень, «Гумореска» для скрипки з фортепіано, «Експромт», три прелюдії, одночастинна соната для фортепіано. Майже все, написане нею у шкільні роки, прозвучало по радіо і телебаченню. В цих успіхах Л. Шукайло велику роль відіграло її спілкування з такими досвідченими педагогами, як Л. Булгаков та І. Дубінін.

Вищу школу композиторської майстерності дівчина пройшла в класі заслуженого діяча мистецтв УРСР В. Нахабіна. Тут же закріпились і досягли розквіту її природні здібності, визначились основні напрямки творчості.

Серед творів студентських років найбільшої уваги заслуговують Соната для фортепіано, Квартет і Концерт для фортепіано з оркестром — три своєрідні вершини, сходження на які пов'язане з набуттям певних навичок, художнього досвіду. В них уперше викристалізуються штрихи її творчого почерку.

В Сонаті помітне впевнене володіння однією з найскладніших музичних форм. Активність, дійовість, загальний оптимістичний тонус — ось риси, що й надалі визначатимуть композиторський стиль Л. Шукайло. В музичній мові Сонати вперше виявились і гострота інтонаційного строю, і своєрідність гармонічного стилю, що базується на природності тональних поєднань, модуляційних переходів, на вільному чергуванні терцових співставлень, нерозв'язаних «застиглих» нестійких акордів (перехід до побічної партії). Тут відчувається вміння автора користуватися різноманітними прийомами фортепіанної техніки, засвоєними в класі Р. Горовіц. Основний принцип формотворення — розвиток тематичного матеріалу з невеликої «зернинки», спаяність усіх частин циклу через спорідненість основних музичних образів. Ці риси притаманні і наступній, досить значній студентській праці Л. Шукайло — струнному Квартету з його масштабною чотиричастинною циклічністю, мелодичним розмахом, багатством форм в кожній частині, з вдалими драматургічними контрастами. В роботі над цим твором у автора виробилося відчуття тембрового забарвлення інструментів (хоча тут їй можна закинути недооцінку можливостей віолончелі). Уміння володіти поліфонічними засобами особливо виявилось у розробці і в каноні репризи (I ч.), в складній фюзі фіналу.

Серед творів цього періоду відзначимо Концерт для фортепіано з оркестром — дипломна робота юного композитора, яку можна вважати етапною. Тричастинна композиція Концерту відповідає традиційній побудові, характерній для цього жанру. Автору ще не вдалося повністю уникнути впливу зразків концертної класики — російської (Рахманінов), радянської (Прокоф'єв), української (Нахабін). Але тут вже відчувається індивідуальне начало, що виявляється в яскравому тематизмі, життєрадісній активній музиці, яка владно захоплює слухача.

В Концерті Л. Шукайло знову продемонструвала, але в новій якості, володіння фортепіанною технікою. Фортепіанна партія віртуозна, складна за фактурою і водночас зручна, природна, позбавлена технічних нагромаджень.

Роки після закінчення інституту — період, коли набувався творчий досвід, зокрема педагогічний, що пов'язано не тільки з викладанням музично-теоретичних дисциплін в школі-десятирічці, де вчилася Л. Шукайло, а й із заняттями по композиції з групою обдарованих дітей.

Творче начало своєрідно проявилось і в цей час — Людмила Федорівна складає збірники сольфеджіо і диктантів (тут природжене мелодичне обдарування підпорядковується суворим вимогам методики), пише твори для шкільного скрипкового ансамблю, акомпанементи, робить перекладення для дитячих інструментальних колективів.

Протягом порівняно короткого часу написано кілька творів, які не тільки закріплюють кращі й найбільш характерні особливості творчості Л. Шукайло, але й відзначаються новими якостями. Це Концертино для скрипки з камерним оркестром, «Симфонічні варіації», 6 прелюдій і «Токата» для фортепіано, 4 мініатюри для кларнета. Вагоме місце у доробку композитора посідає вокальна музика: дві обробки українських народних пісень («Було літо», «Ой ти знав, нащо брав»), два романси («Прозорість» на вірші А. Малишка, «Звертання до ранку» на слова А. Кравцова), цикл «Пісні-картинки» для дітей.

Концертино для скрипки з камерним оркестром багато в чому продовжує і розвиває художні тенденції минулих років. В порівнянні з ранніми творами, в ньому поглибились і стали значнішими контрасти, урізноманітнилась гама почуттів. Одночастинна композиція будується на протиставленні образних сфер. Драматична суворість, ораторська патетика, напружена експресія головної партії зіставлені з дещо примхливою вишуканістю, танцювальністю побічної.

Помітно зросла майстерність поліфонічної розробки матеріалу, ускладнилось ритмічне начало. Л. Шукайло знаходить свіжі інтонації, мелодійні звороти, головною перевагою яких є виразна природність. Твір відзначається яскравою колоритністю інструментовки (струнні, фортепіано, литаври), в якій провідна роль належить партії фортепіано.

Привертає увагу і своєрідність тональних зв'язків. Композитор не дає позначення тональності, але не відмовляється від ефективних зіставлень тональних барв (загальний напрямок — від Ля мажору до Ре мажору). Чарівність і принадність надають музиці ледь уловимі світлотіні мажоро-мінорних коливань.

В Концертино знову помічаємо впевнене володіння формою, схильність до лаконізму і чіткості висловлювання, до ясності і стрункості побудови.

У творах останнього періоду, зокрема у «Симфонічних варіаціях», «Токаті», в п'єсах для кларнету, значно підвищилась роль народно-національного начала.

«Симфонічні варіації» — одна з найбільш значущих композицій 1973 року. Вона складається з теми, дванадцяти варіацій, коди. Тема яскраво народного забарвлення має скерцозно-танцювальний характер і несе могутній «заряд» для дальшого розвитку. Симфонічність циклу закладена і в характері самої теми-імпульса, і в методах її розвитку. Варіації не відокремлені одна від одної чіткими границями, це суцільний потік симфонічного розвитку, в процесі якого тема трансформується до невпізнанності, причому виявляються не жанрові риси, а внутрішні образні ресурси тематичного матеріалу, розробляються всі компоненти музичної мови (ритм, гармонія, мелодика, поліфонія, фактура). Таким чином, тема поступово втрачає скерцозний характер, проходить через драматичне поглиблення, через вторгнення зловісного начала, через сувору урочистість і акварельність прозорих півтонів.

У Коді тема подана «крупним планом», у могутньому поліфонічному проведенні — як підсумок, як фінал усього циклу, як утвердження народного начала. Тут найповніше розкрилися стильові риси, притаманні творчості Л. Шукайло — активність розвитку, дійовість розробки музичної думки.

Цими ж якостями позначені і фортепіанна «Токата» з її яскравою національною основою і віртуозністю фактури, і п'єси для кларнета з фортепіано, де враховані всі технічні і художні можливості інструмента.

Особливе місце у творчості Л. Шукайло посідає цикл дитячих пісень, в якому вона продовжує кращі традиції цього жанру.

Цикл складається з семи пісень, мініатюрних картинок, що відзначаються яскравою образністю і водночас афористичною стилістю. Це не «дорослий про дитячий», а «дитячий» в цих пісеньках знаходять вияв поетичні дитячі уявлення про оточуючий світ: неслухняні ковзани і озвучені іграшки, ведмежата на крижині, зелений весняний шум і сонце, яке засинає втомлене і щасливе яскраво прожитим днем.

Від активності і барвистості денних вражень до мрійливої спостережливості і заспокоєності останніх двох пісень —

така «міні»- драматургія дитячого циклу. «Пісні-картинки» Л. Шукайло — справжня ювелірна робота. Викликає захоплення філігранність, точність образів, прийомів, форм.

Твори цього періоду також характеризують загальний оптимістичний настрій, при досить широкому діапазоні різноманітних емоцій.

Є у мистецтві незаперечна істина, яку підтверджує вся історія світової музики: тільки глибока душевна теплота і щирість, з якою автор висловлює свої думки, здатні викликати відповідний відгук у слухача. «Ніяка майстерність і ніякий розум не замінять серце людське», — писав понад сто років тому О. Даргомижський. Це добре відчуває Л. Шукайло. Йі зросла майстерність за останні роки є запорукою безперервного творчого удосконалення. Ми чекаємо від молодого композитора інтенсивної і систематичної роботи, сміливих пошуків в напрямку розширення тематики творів, засобів їх вираження, жанрової різноманітності.

Н. ТИШКО

Грає Харківський симфонічний.



ГІСТЬ „ВАРНЕНСЬКОГО ЛІТА“

Музичний фестиваль «Варненське літо» — широко відомий міжнародний форум оперно-симфонічної і камерної музики. Щороку на гостинному морському березі зустрічаються друзі музики з усього світу.

Цього року було урочисто відзначено золотий ювілей фестивалю, який запропонував глядачам цікаві й різноманітні концерти та спектаклі провідних виконавських колективів за участю відомих співаків багатьох країн.

Однією з центральних подій фестивалю стали гастролі Одеського театру опери та балету. Посилили зацікавленість болгар до виступів радянських митців гарні враження, що залишив цей колектив під час гастролей у Варні в 1972 р. Одесити показали опери «Пікова дама» та «Запорожець за Дунаєм», балети «Лебедине озеро», «Пахіта» й «Шопеніана».

Перша ж вистава «Пікової дами» продемонструвала відмінну роботу колективу, пошуки якого спрямовані на створення цілісного спектаклю, на досягнення єдності драматичного і співочого начал. Висока музикальність притаманна і солістам, і оркестрові та хору, об'єднаним творчою волею головного диригента — заслуженого діяча мистецтв УРСР В. Грузіна. Тепло сприймали глядачі і молодого диригента І. Шаврука.

Спектаклі вражали високою мистецькою культурою. Гастролі Одеського театру опери та балету на міжнародному фестивалі «Варненське літо» стали яскравою музичною подією, хвилюючим святом для всіх друзів мистецтва.

Л. ДИМИТРОВА

Софія-прес

Цікаве й різноманітне мистецьке життя Харкова. Майже щовечора концертні зали філармонії, палацу «Україна», палаців культури заводів заповнюються любителями класичної й естрадної музики. До індустріальної столиці республіки завжди охоче їдуть провідні наші колективи і виконавці, творча молодь, зарубіжні музиканти. Тут їх зустрічає чуйний і вимогливий слухач.

За останні місяці харків'яни аплодували майстерності піаністів Р. Керера і М. Сука, П. Хенчинського (Польща) і Р. Жіанолі (Франція), скрипалів В. Климову й К. Манібергу (Швеція). За диригентським пультом симфонічного оркестру філармонії стояли З. Хакназаров і Х. Фауре (Аргентина).

З успіхом пройшли концерти державної академічної капели «Думка», Закарпатського народного хору, вокальний вечір камерної співачки з НДР Е. Еберт. Любителі естради побували на концертах Є. Вандрочкової (Чехословаччина) і П. Жульєн (Канада).

На цих знімках ви бачите гостей Харкова.
В. Климов.
П. Жульєн.
Р. Керер.



З ДОСВІДУ ПЕДАГОГА- КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА

У житті людини настає такий момент, коли їй хочеться згадати пройдений шлях — підвести підсумки зробленого. Такі зупинки в дорозі потрібні для того, щоб краще побачити перспективу свого руху, узагальнити, наскільки це можливо, свій досвід.

Працюючи в Харківській консерваторії з 1933 року спочатку концертмейстером, а потім викладачем класу камерного співу, я зустрілася з багатьма співаками-студентами і артистами оперних театрів та філармоній.

У класі камерного співу (заняття починаються з третього курсу) студенти практично набувають майстерності виконання романсово-пісенної літератури — української, російської, зарубіжної класики, творів радянських авторів, народних пісень. В роботі з учнями доводиться долати різні труднощі, зокрема недостатню їх технічну підготовку, що знижує якість звучання, гальмує художній розвиток. Вокалісти часто вступають до консерваторії із самодіяльності з неправильними навичками співу, і треба витратити багато часу й сил, щоб перевчити їх.

Варто пригадати слова видатного італійського співака і педагога Антоніо Котоньї: «Для удосконалення людського голосу потрібно два життя: одне — щоб вчитися, друге — щоб співати». Так, удосконалення вокального мистецтва необхідно займатися все життя. Завдання педагога — допомогти студентам якнайкраще оволодіти своєю спеціальністю, навчити їх самостійно працювати.

Коли до мене в клас вперше приходить студент, я прошу його проспівати що-небудь, цікавлюсь, яка музика йому найбільше подобається, що він читає, яких поетів любить і т. ін. Згідно з уподобаннями і можливостями кожного добираю програму, намагаючись привчити самостійно розбиратися в тексті, знаходити ідею твору. Головне — навчити співака мислити. Саме думка надає відповідного виразу обличчю, викликає осмислену міміку, виправданий жест, вона обарвлює слово і звук залежно від смислу фрази. Над текстом працюємо окремо, щоб дає можливість глибше проникнути в його зміст. Читаючи текст вголос, звертаємо увагу на інтонацію, розділові знаки. Часто студенти співають склади, а не слово з природним наголосом, акцентують слабкий, ненаголошений склад. Тому у кожній фразі прошу робити один логічний наголос і стежити за розвитком думки. Поступово народжується усвідомлене ставлення до творчого поєднання виконання, співак засвоює основи мистецтва перевтілення.

Інтонаційні барви — величезне багатство для художника. Якщо вони відсутні, спів стає формальним і маловиразним. Пошуки необхідної інтонації — дуже складний процес, який вимагає від вокаліста високої технічної майстерності, інтелектуальності, акторських здібностей. Кожному слову можна надати різного забарвлення в залежності від правильного розуміння причини того чи іншого настрою.

Співакові необхідно володіти вокальною декламацією. Часто той, хто нечітко розмовляє, дуже програє навіть при наявності чудового голосу. Гарна мова допомагає вокалізації.

У класі камерного співу студенти навчаються різних стильових особливостей виконання. Правильна інтерпретація залежить від розуміння змісту і музичних засобів твору. Дуже важливо прищепити студенту смак, почуття прекрасного.

Якщо співак поєднує творче горіння з суворим самоконтролем, то він може досягти справжньої майстерності. Людина, яка вибрала своєю професією музику, повинна бути закохана в неї, тільки тоді вона зможе проникнути в її глибини, правдиво передати її сутність. Мені пощастило на своєму творчому шляху зустріти таких людей. Це співаки Б. Гмиря, І. Штейнберг, Т. Барбітова, Л. Морозов, Г. Іванов, М. Суховольська, Н. Суржина, Л. Соляник, Г. Ципола та ін., які працювали із справжнім натхненням, з величезною самовіддачею.

Після закінчення Б. Гмирею Харківської консерваторії у 1936 р. я готувала з ним під керівництвом професора П. В. Голубєва концертну програму до Першого всесоюзного конкурсу вокалістів у Москві. Нам дуже допомагала в роботі загальна висока культура співака, його постійний пошук

нових інтонаційних барв. Б. Гмиря сам знаходив потрібну інтерпретацію, відстоював свою точку зору на виконання того чи іншого твору, але й прислухався до корисних порад своїх керівників. Здавалося, що він був народжений саме для камерного співу, в якому потім і досяг вершин майстерності.

1960 року мені пощастило здійснити свою заповітну мрію — підготувати всі романси С. Рахманінова. Колишні вихованці нашого інституту, які вчилися у мене в класі камерного співу, — солісти Харківського театру опери та балету М. Манойло, Л. Морозова, М. Суховольська та соліст Одеської опери Г. Іванов — готували програму протягом року. Весь цикл концертів (в кожному з трьох виконувалося 27—29 романсів) пройшов з великим успіхом. Таким чином, моя мрія здійснилася.

Мені хотілося б також дати кілька порад молодим концертмейстерам, які є найближчими помічниками педагогів-вокалістів.

Треба завжди пам'ятати, що співак часто намагається наслідувати гру концертмейстера щодо форми викладення, нюансів та динаміки. Тому концертмейстер повинен мати гарний смак, розуміти стиль виконуваних творів, просто бути талановитим піаністом. Йому ніколи не треба йти за вокалістом, особливо під час навчання, коли студент ще не має власних критеріїв смаку, майстерності виконання.

Іноді концертмейстери, особливо молоді, починають захоплюватися постановкою голосу. Не раджу цього робити, це справа педагога сольного співу.

Всі піаністи в класі концертмейстерства одержують лише основні навички, які потім розвиваються у самостійній роботі. Але для набуття досвіду потрібна велика практика. Мені, наприклад, довелося працювати піаністкою в оркестрі кінотеатру, солісткою та концертмейстером в радіокомітеті, виступати з виконавцями-гастролерами в Харківській філармонії, грати в інструментальному тріо, бути концертмейстером в оперних театрах та консерваторії і нарешті вести клас камерного співу. Лише досвід, набутий на різноманітній роботі, по-справжньому може допомогти розвитку концертмейстера.

Праця тільки у вокальному класі, ще й одразу ж після вузу, не дає піаністові необхідних навичок. Вузкої спеціалізації тут не повинно бути. Для цієї роботи потрібен ще й талант. Мені здається, що найкраще пояснення слову «талант» дав К. С. Станіславський: «Талант — це щаслива комбінація багатьох творчих здібностей людини в поєднанні з творчою волею».

На різноманітних конкурсах (починаючи з 1938 р.) я слухала багатьох вокалістів і повинна сказати, що хороших концертмейстерів запам'яталося небагато. Зараз вони такі ж відомі люди, як і кращі співаки країни.

Щороку ми випускаємо піаністів з кваліфікацією концертмейстера, але, на жаль, не всі можуть по-справжньому займатися цією працею. Концертмейстер повинен навчити співака грамотно розбиратися в музиці, обережно поводитися з текстом, ритмом, темпом, стежити за чистотою інтонації, за правильними логічними наголосами, розуміти значення пауз, які не тільки роз'єднують, а й пов'язують попердне з наступним, продовжують думку. Недарма існує вислів: «За паузами пізнається музикант». Якщо концертмейстер все це розуміє, то він може справді допомогти розвитку вокаліста.

І. ПОЛЯН



Сцена з дипломної вистави оперної студії «Беге́й Оне́гин» П. Чайковського.

УКРАЇНО МОЯ

Слова Я. Гримайла

Музика П. Гайдамаки

Andante

У кра_ї_но мо_я, до_ро_га і кри_ля_та! Ор_де_

на ми го_рять тво_я честь трудо_ва, це за сер_це тво_є, це за ни_ви ба_га_ті, це Іл_ліч до ме_

_ти то_бі путь о_ся_ва. Це за сер_це тво_є, це за ни_ви ба_га_ті, це Іл_

ліч до ме_ти то_бі путь о_ся_ва! На_віч_но і здав_на, по ле_нін_ські слав_на жи_

ви, У_кра_ї_но са_да_ми цві_ти. Шу_ми вро_жа_я_ми, злі_тай лі_та_ка_ми і

Маршем, але стримано

Хор

с_ла_ ви но_ во_ ї ог_ ні за_ сві_ ти. Шу_ ми вро_ жа_ я_ ми, злі_ тай лі_ та_ ка_ ми

с_ла_ ви но_ во_ ї ог_ ні за_ сві_ ти!

ні за_ сві_ ти! Ти у_ кра_ ї_ но мо_ я!

Україно моя, дорога і крилата!
Орденами горить твоя честь трудова.
Це за серце твоє, це за ниви багаті,
Це Ілліч до мети тобі путь осява.

Навічно і здавна,
По-ленінськи славна,
Живи, Україно, садами цвіті.
Шуми врожайми,
Злітай літаками
І слави нової огні засвіти!

Пломеніє мартен і вагранка іскриться,
І турбіни горить золотий огнепвіт.

Щоб була ти красна і незламна, як
криця,
Щоб була ти ясна і міцна, як граніт.

Навічно і здавна
По-ленінськи славна,
Живи, Україно, садами цвіті!
В цехах і на руднях
Гартуйся, могутня,
І слави нової огні засвіти!
Зоре ясна моя! Чарівною красою
На ланах — зеленій, у гаях — пломеній,
Щоб пшениця росла і завжди над тобою
Променистим було сійво наших надій.

Навічно і здавна
По-ленінськи славна,
Живи, Україно, садами цвіті!
Пишайся морями,
Красуйся горами

І слави нової огні засвіти!
Трудівнице моя, у братерстві народів
Стій на варті добра і добром розцвітай!
Ти незламна в борні і невтомна в
поході
За високе звання — щастя людського
край!

Навічно і здавна
По-ленінськи славна,
Живи, Україно, садами цвіті!
Шуми врожайми,
Злітай літаками
І слави нової огні засвіти!

ХАРКОВЕ МІЙ

Слова О. Марченка

Музика І. Ковача

Ба-чу те-бе я в сер-пан-ку. Хар-ко-ве мій, лю-бий ти мій!

доб-ро-го, доб-ро-го ран-ку! ран-ку!

ран-ку! доб-ро-го доб-ро-го ран-ку!

Сві-та-нок ніж-но, як лю-бов

у сер-це міс-та знов при-шов. І де дів-ча ме-не стрі-ча

із піс-не-ю в о-чах. Хар-ко-ве мій, рід-ний ти мій,

Світанок ніжно, як любов,
У серце міста знов прийшов.
Іде дівча, мене стріча
Із пісню в очах:

Приспів:
Харкове мій, рідний ти мій!
Бачу тебе я в серпанку.
Харкове мій, любий ти мій,
Доброго, доброго ранку.

Легким крилом вкрива зоря
І мій завод, і Кобзаря.
З тополь росу світанок збив.
Несу я місту спів...

Приспів.
Неначе в спогади сюди,
Ідуть ранкові поїзди...
З тобою тут я виростав
І мріяв, і кохав.

Музики М. Тица

Con moto ma cantabile (quasi improvvis)

p 3 3 3 3

poco cresc.

poco riten.

p *pp*

cresc.

piu cresc.

f *poco riten.* *a tempo*

cresc.

pp sub. 3 3 3 3

poco riten. *cresc.*

Meno mosso

mp *p* *riten.* *dim.* *pp*

ШУКАТИ ІНДИВІДУАЛЬНЕ

Індивідуальність... Це поняття звичайно визначають як сукупність своєрідних психологічних рис, що характеризують особистість людини. Музична індивідуальність — перш за все особлива гострота відчуття того чи іншого твору і ставлення до нього. Найявністю звуковисотного слуху вже індивідуалізує людину, бо вона інакше сприймає музичну тканину, ніж інші. В цьому виявляється, так би мовити, закон «збереження» індивідуальності, яка не виникає і не зникає сама по собі. Правда, цю властивість людської природи можна розвинути, затримати або навіть зупинити.

Полеміка з питання виявлення і збереження індивідуальності не припиняється на сторінках нашої преси. Інтереси і мета педагогічної роботи вимагають особливої уваги до виявлення хай навіть ще незначної індивідуальності, яка лише починає розкриватися.

Часто говорять про «творчу атмосферу класу». З чого вона складається і як її створити? У В. Сухомлинського є чудова думка: «Людей вабить одне до одного потреба у співпереживанні». Сам характер індивідуальних занять постійно нагадує нам про важливість такої психологічної настройки. У музичній педагогіці, як і в загальній, не існує готових рецептів, користуючись якими можна бути впевненим у швидких позитивних результатах, але складна психологічна система «вчитель — учень» діє набагато ефективніше в атмосфері такого сильного «каталізатора» як співпереживання, радість спільного відкриття.

На горизонті педагогіки вже досить давно з'явилися стандарти «правильного виконання», виникли певні традиції виконавства, характерні для певного навчального закладу чи курсу, на якому вчиться музикант. Педагог, позбавляючи учня пошуку індивідуальності, надає методиці самодостатнього значення. Добирання творів у такому разі відбувається за принципом: «зіграє чи ні?» Учень відводиться місце пасивного спостерігача, виконавця волі педагога, котрий нав'язує чужу інтерпретацію, яка вважається «зразковою».

Завдання, що їх доводиться вирішувати в класі з сильним або слабким студентом, настільки конкретні, пов'язані саме з даним учнем, що використання численних методичних розробок (які в даному випадку розглядаються як «рецептурний довідник») і спроба тільки за їх допомогою вирішити ті чи інші труднощі, виявляються досить наївними.

Про сонату Шопена b-moll, наприклад, написано дуже багато, ретельно вивчена фактура, принципи педалізації й аплікатури, розібрані програмні деталі твору. Проте навіть багатотомні дослідження не пояснюють «живого чуда» шопенівської музики. Думка давня, як і саме мистецтво... і все ж іноді важко буває відмовитись від влучно сказаних кимось слів, спробувати знайти свої. Однак практична цінність конкретного пояснення буває різною.

Служення муз не терпить суєти,

Прекрасное должно быть величаво.

Це слова Генріха Нейгауза. Я не помилився. В процесі уроку над ноктюрном Шопена E-dur ним були відчуті й знайдені ці пушкінські рядки для вираження справжньої міри поетичності у сприйнятті твору. Психологічна дієвість цієї поетичної аналогії в тому, що вона максимально «втягує» мислення музиканта в творчий процес інтерпретації, робить його причетним до виникнення музичного образу. Ця поетична аналогія придатна й для інших творів з особливим, неквапливим, величавим характером. Сумно, але ми часто не знаходимо самі подібних аналогій, а лише «наводимо» ті, які вже стали добре відомими.

Деякі порівняння (як геніально знайдена Лістом метафора «квітка між двома прірвами») від частого вживання «висохли», і використання їх свідчить тільки про ерудицію педагога, а на студента вони «не діють», не збуджують його уваги. Необхідно відомі вже аналогії поєднувати з новими, які б підтримували творчу атмосферу уроку. Відсутність або недостатність творчої волі у педагога психологічно сковують ініціативу учня, перетворюють його в кращому разі на «посудину для наповнення знаннями», а сам урок — на в'ялу імітацію творчості. Виконавські результати таких уроків перетворюються в «їжу без вітамінів», як характеризував К. М. Ігумнов, «причесану», але неповноцінну гру.

Знайдене і розвинуте індивідуальне ставлення до твору «вітамінізує» виконання, робить його життєздатним. В арсе-

налі педагога-професіонала є чимало засобів, щоб виявити індивідуальне. Основним, споконвічним залишається Слово. Метод демонстрування за інструментом, якщо він не зводиться до формули: «ви граєте так, а слід грати так» — дуже переконливий. І все ж поставити перед учнем художньо-виконавське завдання у всій повноті можна лише за допомогою слова. Показ за інструментом зводиться перш за все до вміння наслідувати, імітувати. Будь-який учень володіє певним — багатим чи бідним — звуковим лексиконом, за допомогою якого він висловлює розуміння і ставлення до звучності. Часто точна звукова характеристика твору пов'язана з різноманітністю і яскравістю мови вчителя. Тож скупість словесного вислову образного смислу звукової тканини викликає в учня, який ще не оволодів належним рельєфним уявленням, своєрідний «звуковий дальтонізм».

Планомірний і наполегливий пошук індивідуальності триває не лише в класі, а й на естраді. Якщо відчуття в класі самостійності мислення на естраді або екзаменах зникає — це справляє враження даремно затрачених зусиль. Учень сам добре відчуває, як згубно діє на нього «публічна самотність», і найчастіше приходить до висновку, що естрада йому протипоказана. Що ж, як відомо, трапляються й такі випадки. Проте з психологічної точки зору важливу роль в естрадному самопочутті відіграє репетиційний етап роботи над твором; він характеризується перерозподілом уваги, частина якої спрямована на пристосування до незнайомого інструмента, до звучання в залі тощо. З перших хвилин репетиції можна судити, наскільки в учня глибоко закріпилося індивідуалізоване ставлення до виконуваного твору. Одні «об'єктивізують» свою гру, яка від незвичної зосередженості стає рівнішою, пригладженою, часто обережною, несмілою і зрештою невпевненою; інші в прагненні «виявити себе», самоутвердитись, надають багатьом виконавським деталям гіпертрофованого характеру, доходячи до майже повної безконтрольності. Розглядаючи репетицію, як певний етап праці над твором, було б психологічно помилково обмежитись, наприклад, «косметичними» зауваженнями. Якщо йдеться про індивідуальність «слабкого» типу, то саме в цьому випадку важливо не дозволити учневі залишитися в інерції класних занять, перед ним треба поставити **чергові** виконавські завдання. Репетиція мусить бути осмислена як закономірний і необхідний етап роботи, що продовжується в опануванні виконавськими навичками, вмінням донести індивідуальне і на концертній естраді.

Увесь процес пошуку індивідуальності можна якоюсь мірою порівняти з фотографічним: засоби для її виявлення і закріплення — в руках педагога. Цей процес має негативну і позитивну стадії. При необхідному яскравому освітленні художніх проблем з урахуванням здатності учня до сприйняття пошук індивідуального ставлення до виконуваного не може не закінчитись успішно. Одне з головних завдань, що стоїть перед педагогами, — допомогти виконавцю знайти себе — є найважчим, але й найбагатроднішим.

Ю. СМІРНОВ

С. Коляванова танцює «Лебідь» К. Сен-Санса.





Гнат Мартинович Хоткевич (1877—1938) увійшов в історію української культури ХХ ст. як письменник, мистецтвознавець, бандурист-віртуоз, викладач, композитор, режисер, етнограф, фольклорист, організатор і керівник народних художніх колективів. У кожній з цих галузей він полишив яскраві віхи, багато що здійснено ним вперше.

Життєвий і творчий шлях Г. М. Хоткевича був не простим. Докладну характеристику йому дано у вступній статті Ф. Погребенника до видання «Гнат Хоткевич. Твори в двох томах». (К., «Дніпро», 1966). Ми ж бодай коротко розглянемо його музичну діяльність.

Виходець з простої трудової сім'ї (батьки — кухарі у харківського купця), він у 1900 р. блискуче закінчив Харківський технологічний інститут і залишився на скромній посаді в технічному відділі Харківсько-Миколаївської залізниці. У вільний час до самозабуття займався літературою, музикою, театром, провадив активну просвітительську і громадську роботу.

В ті роки Харків був уже великим промисловим і культурним центром. Наростає могутній революційний рух, очолюваний політично зрілим пролетаріатом. У культурному та громадському житті рідного міста знайшов своє місце й Хоткевич. Він став активним борцем проти царату, брав участь у майдках, політичних демонстраціях. В період першої російської революції допомагав організації збройного повстання, під час харківського загальногородського страйку влітку 1905 р. був учасником барикадних боїв. Робітники обрали його головою комітету і в грудні послали делегатом на Всеросійський з'їзд залізничників до Москви. Коли царські війська придушили в Харкові збройні виступи робітників, перейшов на нелегальне становище і незабаром емігрував у Галичину. Повернувся до Харкова лише у 1912 р.

Зв'язок з робітничим класом та його революційною боротьбою визначив демократичну спрямованість всієї діяльності Хоткевича й надав їй прогресивного характеру. Метою його було сприяти формуванню народної демократичної культури в середовищі робітничого класу. Він створював художні гуртки на підприємствах, робітничих околицях

міста і в селах Харківщини, очолив комісію по виданню «народних книжок» для робітників, активно працював у Товаристві письменності, яке вело значну навчально-просвітительську роботу.

В історію української культури увійшло створення Хоткевичем першого робітничого театру на Україні. Його було відкрито у 1903 р. в Харківському Народному домі, який незадовго перед тим побудувало Товариство письменності. Робітнича публіка бачила в ньому свій театр і гаряче його підтримувала. Група складалася з 150 робітників паровозобудівного та інших заводів. З великим натхненням вони ставили всім зрозумілі й доступні п'єси Карпенка-Карого, Кропивницького, Квітки-Основ'яненка та інші. Відкриття такого театру напередодні першої російської революції мало велике політичне значення і підкреслювало демократичний, революційний характер діяльності його організатора.

Як передова людина свого часу Хоткевич вважав служіння народові своїм покликанням. Його глибоко хвилювали побут, історія, культура народу. Через все життя проніс він синівську любов до народного мистецтва. Народна поезія, музика, пісня були основними у формуванні Хоткевича як музиканта, письменника, вченого. І не випадково в його багатогранній діяльності таке видне місце посіла фольклористика. Він провів велику роботу по збиранню і вивченню фольклору, зокрема пісенного, активно сприяв його поширенню. Ця робота зміцнювала зв'язки Хоткевича з широким демократичним рухом на Україні. Вслід за кращими представниками цього руху — Іваном Франком, Лесею Українкою, Миколою Лисенком Хоткевич розглядав народну пісню як найвищу етичну й художню цінність, як вираження прагнень трудящих. А в пропаганді її вбачав засіб збагачення й підвищення культури народу.

Увагу його особливо привертало українські думи. Постійне спілкування із сліпими народними музикантами — кобзарями й лірниками — дало йому змогу записати багато дум та історичних пісень. Деякі з них він опублікував у популярному виданні «Думи і пісні з «Вечора бандури»». Твори українського народного епосу та мистецтво їх виконавців Хоткевич пропагував усе життя. В історію української культури увійшов організований ним виступ сліпих народних музикантів на XII Археологічному з'їзді, що відбувся у Харкові 1902 року. Він послужив справі пропаганди кобзарського мистецтва серед широких верств населення і значною мірою сприяв його дальшому розвитку.

Дуже уважно ставився Хоткевич до вивчення й пропаганди народних обрядів. Часто буваючи у багатьох селах Харківщини й Полтавщини, він записував, обробляв і потім виконував силами місцевих самодіяльних колективів пісні, танці з них. У 1916 р. до тематичного вечора «Поезія й символіка українського весільного ритуалу» він із селянами підготував показ на сцені всього весільного обряду. Хоткевич збирав також веснянки і в окремому виданні зробив їх літературний опис, що має наукове значення як одна з перших спроб систематизації цього жанру.

Так само захоплено займався Хоткевич і західноукраїнським фольклором в роки вимушеної еміграції. Зачарований гуцульським краєм, закоханий в його людей і природу, він і тут вивчав життя народу, його звичаї, побут, мову, багатий і самобутний фольклор. Опрацював цілу збірку легенд про опришків — народних месників за зло й несправедливість панів. Ця збірка не була видана, але багато що з неї згодом органічно ввійшло в тязнину найвизначніших творів Хоткевича — повісті «Каміня душа» та п'єси «Довбуш».

Тут же у 1910 р. в невеличкому гірському селі Краснолісі (теперішній Верховинський район Івано-Франківської області) Хоткевич створив перший гуцульський те-

атр — незвичайний театральний-етнографічний ансамбль із місцевих жителів. Написав для нього цикл п'єс і з величезним успіхом гастролював по Гуцульщині, Буковині, Польщі. Діяльність цього театру становила цілий етап культурного розвитку Гуцульщини, увійшовши в історію краю та українського театру. Таким чином цей визначний діяч прагнув підтримати демократичну культуру, а разом з нею національно-визвольний демократичний рух і на західних землях України.

Після повернення до Харкова Хоткевич запросив кількох учасників гуцульського театру й організував концертну трупу, яка потім багато виступала в Києві, Одесі, Миколаєві та інших містах України. У березні 1914 р. вони з програмою «Гуцульські вечори» виїхали до Москви. Вперше в історії широка російська публіка побачила гуцулів, їх багату й самобутню культуру.

Пристрасний шанувальник української народної творчості, Хоткевич у той же час завжди був проти будь-яких виявів буржуазного націоналізму, шовінізму, засуджував протиставлення українського фольклору фольклору інших народів. І не випадково у 1913 р., коли Московська етнографічна комісія приступила до створення великого циклу пересувних етнографічних концертів, організатором цієї справи запросили саме його.

Гнат Хоткевич розробив і опублікував детальну програму концертів силами представників багатьох національностей Росії. В ній, зокрема, читаємо: «У цих концертах повинна бути представлена вся Росія в усій різноманітності народностей, що населяють її. Всі вони, великі і малі, і слов'янські, і християнські, і язичники, пройдуть перед зором глядачів з усім багатством своєї великої а чи малої культури». Цей документ свідчить про глибоке знання ним фольклору різних народів нашої країни. Почалася імпералістична війна, і етнографічні концерти не відбулися, але сам задум їх свідчив про широту фольклорних інтересів Хоткевича, про його інтернаціоналістські погляди на народне мистецтво.

Хоткевич широко використав це духовне багатство у своїй музично-педагогічній і композиторській роботі. На фольклорній основі він створив репертуар для бандури — понад 70 п'єс у доступній аранжировці. Музична мова його оригінальних творів — романсів на вірші Шевченка, Франка, Лесі Українки, Федьковича, численних хорів, хорової поеми «Гайдамаки» та багатьох інших — також відзначається стилістичною й інтонаційною близькістю до української народної творчості.

У Хоткевича нема спеціальних теоретичних досліджень про фольклор. Однак у різних працях знаходимо цінні теоретичні зауваження, спостереження, висновки, що стосуються специфіки стилю української народної пісні, її музично-образного змісту. При цьому він виходив із власного збирацького й дослідницького досвіду, а також з наукових досягнень вітчизняної фольклористики.

Свій внесок зробив Г. Хоткевич у дослідження й розвиток народного інструментарію. У великій праці «Музичні інструменти українського народу» (1930) він дав глибоку і всебічну характеристику бандури, ліри, цимбалів та бага-

тьох інших інструментів, детально описав кожен з них, аналізуючи всі відомі йому різновиди конструкції, багато уваги приділив інструментальному репертуарові та його виконавцям, ролі інструментів у супроводі пісень і сольній грі. Дослідження це й повинні не втратило свого практичного й наукового значення.

Особливо багато уваги Г. Хоткевич приділив бандурі. Як виконавця-віртуоза його завжди хвилювали питання, пов'язані з розвитком технічних та акустичних даних цього інструмента, з його виражальними можливостями та стабілізацією строю. Ще на початку

900-х років він створив «Підручник гри на бандурі» (виданий у 1907 р.). Це був перший на Україні посібник-самоучитель для бандуристів-початківців. Цікаво, що тут автор виходить за рамки чисто технічного посібника і прагне розширити кругозір початківців відомостями з теорії музики (в легко доступній формі викладає такі поняття як ритм, тональність, інтервали, ключі та ін.). Він освітлює також історію виникнення бандури, розповсюдження її на Україні та в Росії аж до початку XX ст. Прагнення дати початки музичної освіти найширшим колам любителів музики природно узгоджується із загальною

спрямованістю всієї його культурно-просвітительської діяльності.

Про все, що зробив Гнат Хоткевич для розвитку культури, зокрема музичної, розповісти у невеликій статті неможливо. Широта наукових і творчих зацікавлень, неосаянність виконаної чи започаткованої роботи, незвичайний ентузіазм у всьому, «вперше в історії», «увійшло в історію» — такими словами можна характеризувати особистість і діяльність цього видатного харків'янина.

О. РУДЕНКО

Харків

ФЕДІР МУСІЙОВИЧ СОБОЛЬ

До історії радянської музичної культури увійшло чимало імен митців, що після перемоги Великого Жовтня віддали свої знання, талант і організаторський хист служінню народові. Серед них був Федір Мусійович Соболев — талановитий хормейстер, засновник першого на Радянській Україні музичного видавництва, невтомний музично-громадський діяч.

Ще напередодні Жовтня, навчаючись у Харківському університеті й одночасно в музичному училищі, Ф. М. Соболев організував великий хор студентів та слухачок Вищих жіночих курсів. Через те що в репертуарі були революційні пісні і український фольклор, власті не дозволяли йому виступати. Перший прилюдний концерт відбувся лише після повалення царату, 17 березня 1917 року, в найбільшому залі міста — в театрі Муссурі. 25 грудня 1917 року перед делегатами Першого з'їзду Рад, який проголосив Україну Радянською Соціалістичною Республікою, хор, керований Ф. М. Соболевим, виконав велику концертну програму.

Участь у концертах-митингах, виїзди в міста й села Лівобережжя — таким був початок концертної діяльності цього колективу. Через три роки він став професійним і відтоді називався Державний український хор (ДУХ). Згодом йому було надано ім'я Леонтовича. Силою таланту Федір Мусійович зробив його одним з кращих в республіці інтерпретаторів, активних пропагандистів вітчизняної і зарубіжної класики та обробок народної пісні. Його неодмінно запрошували виступати в концертах перед делегатами партійних і комсомольських з'їздів, конференцій, учасниками сесій Всеукраїнського Центрального Виконавчого Комітету.

Коли 1924 року при Державному видавництві України було утворено музичний сектор, до керівництва ним запросили Ф. М. Соболя. Очолюючи водночас із хором протягом восьми років перше на Україні музичне видавництво, він залучив до редакційної ради молодих тоді композиторів Ф. Богданова, К. Богуславського, В. Борисова, Г. Верьовку, М. Вериківського, М. Коляду, П. Козицького та інших.

Щоб задовольнити потребу художніх колективів у новому репертуарі, Ф. М. Соболев впорядкував багато збірок хорових творів українських ра-

дянських композиторів з актуальною тематики: «Жовтень», «Жовтневі спів», «Потоком вугілля» (шахтарські пісні), «Раз-два!» (червоноармійські пісні), «Шевченків день» (для школярів) та багато інших. Він переклав українською мовою необхідні для музичних навчальних закладів республіки посібники «Практический курс гармонии» М. Римського-Корсакова, «Пианизм» проф. В. Івановського, «Основы преподавания игры на фортепиано и педагогический репертуар» проф. Л. Фанештіля.

Федір Мусійович провадив велику музично-громадську роботу, зокрема при кафедрі мистецтвознавства Харківського інституту народної освіти організував на громадських засадах вокально-музичну студію, яка працювала за програмою теперішніх музично-педагогічних факультетів педінститутів. При всій завантаженості він знаходив час для керування самодіяльним хором у рідному місті Валках на Харківщині, виїздив з ним у села району. Із складу цього хору рекомендував на професійнальне навчання М. А. Частина — згодом народного артиста УРСР, соліста харківського та київського оперних театрів.

З кінця 30-х років Федір Мусійович керував мистецькими колективами на Далекому Сході, обслуговуючи робітників новобудов, а 1954 року оселився на Кубані. Куди б не закидала його доля, він скрізь вносив пожвавлення в музичне життя міст, районів. Як методист Краснодарського крайового відділення Всеросійського хорового товариства організував десятки самодіяльних колективів, учив диригентів, регулярно подавав їм творчу допомогу. Керований особисто ним хор колгоспу ім. В. І. Леніна станиці Іванівської неодноразово відряджувався в райони для показових виступів. Цей колектив одним з перших на Кубані удостоєний почесного найменування «народний».

Для поповнення репертуарного фонду хорового товариства Федір Мусійович налагодив зв'язок з творчими організаціями і видавництвами нашої республіки. Українські хорові твори й солістичні зазвучали в самодіяльних колективах Кубані, увійшли до учбових планів музичних навчальних закладів і музпедфакультету педагогічного інституту. З метою пропаганди нових композицій українських митців він органі-

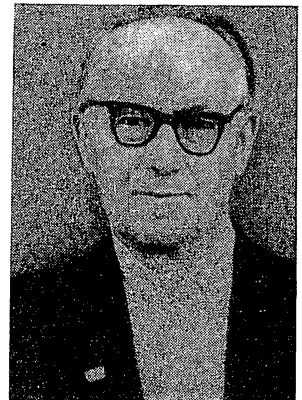
зував пересувну виставку київських видань, яка експонувалась у багатьох районних будинках культури краю. Ф. М. Соболев брав найактивнішу участь в усіх семінарах і нарадах з питань хорового мистецтва.

Плодотворна музично-громадська діяльність Федора Мусійовича сприяла зміцненню російсько-українських мистецьких зв'язків і не раз була відзначена преміями, подяками, грамотами та іншими заохоченнями. З нагоди 70-річчя від дня народження Всеросійське хорове товариство 1965 року присвоїло йому звання «Почесний член Всеросійського хорового товариства». Правління Музично-хорового товариства УРСР, відзначаючи велику музично-громадську роботу Ф. М. Соболя на Україні та активну пропаганду української музичної культури за межами республіки і в зв'язку з 75-річчям від дня народження надало йому в 1970 році звання «Почесний член Музично-хорового товариства УРСР».

В останні роки життя Федір Мусійович тяжко хворів, але продовжував приймати вдома керівників мистецьких колективів, робив транскрипції для хорів та ансамблів, писав вправи для постановки голосу, заочно консультував багатьох своїх кореспондентів-хормейстерів.

Помер Ф. М. Соболев у Краснодарі 9 липня 1973 року. Старше покоління музикантів і шанувальників хорового мистецтва, особливо його земляки-харків'яни, з великою панною згадують світле ім'я визначного майстра хорової справи, що багато зробив для музичного виховання трудящих, для поширення мистецтва в масах.

Л. НОСОВ



ВАСКУ ГОНСАЛВІШ: «ПРЕКРАСНЕ МИСТЕЦТВО!»

Державний академічний заслужений український народний хор ім. Г. Г. Верьовки здійснив триумфальні гастролі по містах Португалії та Іспанії. Наш кореспондент взяв інтерв'ю у директора і художнього керівника усього колективу А. Т. Авдієвського.

— Ви побували вже в багатьох зарубіжних країнах. На вашу думку, ця поїздка чимось відрізняється від попередніх?

— Насамперед відзначимо почуття особливої відповідальності колективу і кожного артиста. Нам не байдуже, як радянське мистецтво сприймуть зарубіжні глядачі, зокрема люди, чия свідомість фашистська пропаганда протягом півсторіччя отруйовала накладами на першу в світі країну соціалізму, намагалась прищепити їм ворожість до всього радянського. Зі свого репертуару ми ретельно відібрали найкращі твори, вивчили три португальські пісні і дві іспанські, багато попрацювали, щоб гідно представити кожен номер.

Всього в обох країнах ми мали дати 69 концертів. Фактично було 75 виступів: у Португалії планових 33 і надпланових 4, в Іспанії відповідно 30 і 7, та ще один на радянському теплоході. Представники влади і музичної громадськості щиро дякували за те, що ми відкриваємо перед народами Піренейів духовну велич радянського народу, знайомимо їх з піснями і танцями України.

Прем'єр-міністр Португальської Республіки Васку Гонсалвіш прийшов до нас в антракті і, щиро подякувавши, сказав: «Ви показали нам прекрасне мистецтво вашого народу. Скільки праці, скільки любові потрібно, щоб створити таку виставу! Те, що ми побачили, чудове. Ви — приклад, ви — урок для нас. Виконання португальських пісень зворушує серця нашої публіки. Португальці — народ сентиментальний, а ви

так хороше проспівали наші пісні. Від усієї душі дякую і бажаю нових успіхів у вашій почесній праці».

Рядові слухачі, особливо молодь, свої почуття висловлювали бурхливими оплесками, а після концертів збиралися великими групами біля службових виходів, знову аплодували, обіймали нас, тисли руки, дарували червоні гвоздики, просили автографи, значки, розпитували про нашу країну. Таке повторювалося й біля готелів.

Нам надійшло чимало листів з подяками і добрими побажаннями. Ось один, переданий в готель мадрідським робітником Хуліо Лопесом Пріето: «Я захоплений творчістю вашого великого народу. Через пісні, музику, танці я пізнаю його прекрасну душу, здатну зворушити ніжністю і любов'ю, а потім — досі не баченою силою і життєвістю. Ваш фольклор — найдорожчий скарб. Як і всі народи, ви несете відповідальність перед людством за його збереження і передачу наступним поколінням, щоб і в майбутньому радувати інші народи.

В Іспанії вас дуже поважають. Ваші виступи залишили глибокий слід у свідомості моїх співвітчизників. Шкода лише, що наші народи ще не мають можливості частіше обмінюватися духовними скарбами».

А цього листа Гало Кастрільо, мешканець іспанського міста Агілар де Кампо (провінція Паленсія), надіслав поштою, повернувшись додому після концерту в Мадриді: «В 1966 році ми з дружиною спеціально їздили в Більбао, щоб подивитися балет Мойсева. Відтоді відвідуємо всі концерти артистів з Радянського Союзу. Дізнавшись про ваші гастролі в Мадриді, ми подолали 350 кілометрів і — нагороджені невимовно щедро.

Я не з тих, хто захоплюється безпідставно. Не вважаю себе фахівцем, щоб професійно оцінити мистецтво українського ансамблю. Скажу лише: не захопитись ним неможливо, бо це — мистецтво миру, мистецтво великої людяності. А такі речі доступні і невідчужимі. Моє поздоровлення Вам, сеньор Авдієвський, і вашому найдосконалішому ансамблю. Прошу також передати поздоровлення сеньйору Мойсеву, якому я тоді не встиг подякувати».

— Публіка сприймала всі твори однаково чи віддавала перевагу окремим з них?

— І португальці, і іспанці гаряче приймали всю програму і вимагали повторити мало не кожен номер. Звичайно, це неможливо, тому ми повторювали лише деякі: «Рева та стогне Дніпр широкий», «Степом, степом», виступ троїстої музики, фінали танцювальних номерів. Публіка довго не відпускала артистів після виконання купальського хороводу. Стало нормою співати по три рази «Рева та стогне», російську «Калинку», португальські та іспанські пісні, які ми виконуємо мовами оригіналів.

— Що справило на вас особливе враження?

— Надзвичайно сердечний прийом, починаючи із зустрічей в аеропортах і після кожного концерту, особливо в Португалії — для комуністів міст Алмада і Порто, а також для робітників міста Барейро. Перед цією аудиторією ми почували себе наче вдома. Серед численних сувенірів, які нам дарували в кожному місті, ми особливо дорожимо настільною медаллю, випущеною з нагоди позачергового, VII з'їзду Комуністичної партії Португалії (жовтень 1974 р.).

Велике враження справила на нас всенародна демонстрація протесту проти спроби контрреволюційного перевороту 11 березня. Спостерігаючи з балконів готелю в Лісабоні організований похід багатотисячних колон та мітинг, ми реально відчували вражаючу силу народного гніву проти реакціонерів, проти загрози повернення фашистських порядків.

Примемною несподіванкою для нас в Іспанії було запрошення взяти участь у фестивалі мистецтв «Феєрія естаньола дель Атлантико» у столиці Канарських островів місті Лас Пальмас. Радіорепортаж про 6 наших виступів на фестивалі від нас директор національного радіо Люціано Родрігес. На початку передачі він заявив: «Я виступаю не як директор національного радіо, а як людина, що пережила потрясіння від мистецтва Українського народного хору».

— Досі ви, Анатолію Тимофійовичу, розповідали про реагування публіки та офіційних осіб на концерти. А як їх оцінювали рецензенти?

— Дуже схвально, не шкодуючи епітетів. Журналісти буквально атакували нас. В окремі дні доводилось проводити по 8 своєрідних прес-конференцій.

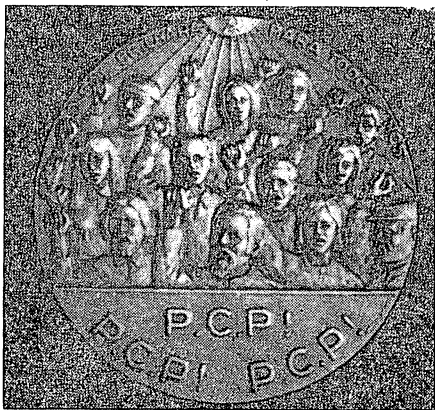
Справді, всі газети були однотайними в оцінці репертуару народного хору ім. Г. Верьовки і його виконавського рівня. Ось як відгукнулася одна столична португальська газета:

«За період від 25 квітня минулого року це вже третій радянський художній колектив, що виступає на сцені театру «Колізей». Ці колективи показали нашим глядачам, що означає концепція «мистецтво народу — для народу». Український хор імені Верьовки, як і попередні колективи, керується принципами суворого дотримання вражаючого ритму, чудової мелодійності і музичної, і вокальної частин, прагнення дати відчуття радості від вистав, які стоять на найвищому рівні професіоналізму.

На відміну від інших подібних ансамблів, про дих українців скажемо, що

Після концерту в м. Порто. Зустріч у будинку Комуністичної партії Португалії. Фото артиста хору А. Сафронова.





Подарунок хорів — медаль з нагоди VII з'їзду Комуністичної партії Португалії.

саме вони є найкращими. І не лише за справжньою народністю виразальних засобів, а ще більше — відсутністю нальоту водевільності, модернізму, американізму... Вся вистава йде чудово, продумано від початку до кінця... Коли хор супроводжує танці, враження молодості й життєрадісності стає домінуючим. Ця думка варіюється і в усіх інших рецензіях.

— Останнє запитання: які найближчі перспективи роботи колективу?

— Виступи в індустріальних центрах України та братніх республік, перед хліборобами, на ударних будовах п'ятирічки. В наступному році можливі нові зарубіжні гастролі. 27 травня нашу програму переглядали імпресаріо з Мексики та Аргентини і запрошують на сезон 1976 року. Іспанська фірма «Фейхо і Кастіліа» запрошує нас вдруге приїхати на гастролі в 1977 році.

„ЧУДОВИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ВЕЧІР“

Такими словами характеризує виступ ансамблю українського народного танцю «Весна» в Лозанні швейцарська газета «Трібюн де Лозанн матен». У рецензії дається висока оцінка виконавської майстерності львівських артистів. Гастролю ансамблю пройшли в урочисті дні 30-річчя Перемоги над фашизмом.

УСПІХ АМАТОРІВ

На запрошення товариства «Італія—СРСР» в Італії побував заслужений самодіяльний ансамбль танцю УРСР «Ятрань» Будинку культури кіровоградського заводу тракторних гідроагрегатів. Колектив, якому нещодавно минуло 25 років, добре знають у багатьох містах нашої Батьківщини і за кордоном. Його маршрути пролягли у Францію, Чехословаччину, Англію, Туреччину, на Кубу.

«Ятрань» — лауреат Міжнародного фестивалю молоді і студентів у Софії. Найкращим ансамблем Європи його назвали на фестивалі народного танцю в угорському місті Сегеді, де артистам вручили головний приз — «Золотий черевичок». Італійські глядачі вже знайомі з мистецтвом кіровоградських танцюристів: два роки тому вони брали участь у Тижні Радянського Союзу в Римі.

Ансамбль показав нову програму, в якій зібрано хореографічні перлини різних областей України.

КИЇВ — ЛЕЙПЦИГ

До одного з найбільших міст Німецької Демократичної Республіки — Лейпцига, зв'язаного узами побратимства із столицею Радянської України, виїжджала велика група київських майстрів мистецтв і літератури для участі в Днях дружби трудящих Лейпцигського округу і Київської області.

Вдруге зустрівся з глядачами НДР заслужений академічний ансамбль танцю України. На сцені оперного театру Лейпцига в промисловому центрі округу Бюліне танцівники показали 14 номерів із свого репертуару. В гастрольній програмі — хореографічні композиції «Ми з України», «Пам'ять серця», «Моряки китобійної флотилії», «Рукоділля», танці «Повзунець», «Чумацькі радощі», «Шевчики», «Гонак».

Учасниками концертів дружби стали відомі київські митці Є. Мірошніченко, Д. Петриненко, М. Кондратюк, солісти балету А. Лагода і В. Круглов, Р. Хилько і В. Некрасов, Б. Которович, С. Турчак, тріо бандуристок — (Є. Мironюк, В. Пархоменко, Ю. Гамова), а також композитори і письменники.

НА „ПРАЗЬКІЙ ВЕСНІ“

Заслужений ансамбль УРСР квартет ім. М. В. Лисенка повернувся з гастрольної подорожі по Чехословаччині. Як відомо, навесні тут щорічно проводиться міжнародний музичний фестиваль. Сьогоднішня «Празька весна» особлива. Вона має прикмети, що вирізняють саме цей рік ювілейної ХХХ «Весни» — музичне свято поширилось на всю країну.

У кожного з п'ятьох міст, де побували лисенківці, заслужені артисти УРСР А. Баженов, Б. Скворцов, Ю. Холодов і Л. Краснощок, була своя фестивальна програма «Музичний травень», або ж «Музична весна», присвячена ХХХ роковинам визволення Чехословаччини Радянською Армією. Тому зрозуміло, що на цьому музичному форумі, який розпочався 12 травня і завершився 4 червня, так широко представлена російська класична і радянська музика. Проте на дамо слово учасникам. На наші питання відповідає Борис Дмитрович Скворцов.

— Останнім часом квартет імені М. В. Лисенка з великим успіхом гастролював у таких багатих музично-культурними традиціями соціалістичних країнах, як Польща (тричі), Болгарія, Югославія. Чи були ви раніш у Чехословаччині?

— У ЧСР ми вперше. Але, сподіваюсь, не востаннє. В усіх містах, де ми грали, нас приймали дуже тепло: і в Оставі, і в Ждярі, Оломоуці, Брно та Пльзені.

— Гадаю, що це не випадковість: адже чехословацькі любителі музики — вимогливі слухачі.

— Безперечно. У цьому зв'язку хочеться згадати про одну дуже цікаву зустріч із членами товариства любителів камерної музики міста Брно. До речі, його голова — інженер за фахом. Один із членів товариства сказав, що наша трактовка Бетховена вразила його: він відчув, який сучасний Бетховен. Усі присутні цікавилися камерною музикою на

Україні — про неї вони мало знають. Просили допомогти придбати хоча б довідкову літературу...

— У вашій програмі був Бетховен. Які твори ви повезли на гастролі?

— Крім запланованих квартетів Бетховена (№ 10), Шостаковича (№ 3) та Станковича виконували на біс скерцо з квартету № 2 А. Філіпенка, «Ноктюрн» з 2-го квартету Бородіна і IV частину з квартету Es-dur Шуберта.

— З аналізу відгуків видно, що слухачів хвилювала не тільки музика, а й характерний «лисенківський» стиль, інтерпретаційна манера, почерк вашого колективу. Досить порівняти ваше виконання квартетів Бетховена з відомими грамзаписами тієї ж музики, наприклад, квартету ім. Сметани, щоб пересвідчитися у своєрідності вашої трактовки й навіть самого ансамблевого звучання. Так має бути, адже у виконавстві неможливе копіювання еталонів, бо воно передає відчуття живого процесу при відтворенні музичної думки. Тому аудиторія була вдячна не тільки за високу професійну майстерність, а насамперед за відкриття для себе ансамблю з оригінальним творчим обличчям.

До речі, які радянські колективи та солісти були на «Празькій весні», яку музику репрезентували? Хто крім вас приїхав з України?

— Україну представляв наш колектив. А взагалі з Радянського Союзу було багато виконавців: симфонічний оркестр Московської філармонії під керівництвом К. Кондрашина, диригент А. Янсонс, що виступав з оркестрами Чехословаччини, солісти С. Ріхтер, І. Ойстрах, В. Співаков, І. Жук, П. Коган, М. Хоміцер, Е. Вірсаладзе, М. Петров. Програми дуже різноманітні. Звучали Мусоргський, Глазунов, Чайковський, Рахманінов, Прокоф'єв, Шостакович, Щедрін, Овчинников, Станкович. Як бачите, наша вітчизняна музика — вагомий частинка загальної програми фестивалю. Господарі «Празької весни» провели ще один цікавий захід. У залі ім. Сметани у Празі відбувся концерт з вибраних симфонічних та хорових творів, написаних спеціально для конкурсу, присвяченого ХХХ-річчю визволення.

— Які чехословацькі квартетні ансамблі брали участь у фестивалі? Чи виступали у цей час інші зарубіжні ансамблі такого типу?

— Учасниками фестивалю стали квартети ім. Сметани, Влаха, Сука, Яначка, Талиха і Остравський квартет, а ще англійський «Амадеус» та італійський «Алегрі».

— Отже, квартетові ім. М. В. Лисенка довелося витримати велику творчу конкуренцію... На закінчення розмови прошу розповісти про наступний концертний сезон.

— Ми плануємо тематичну програму з кількох філармонічних вечорів «Сторінки музики ХХ століття». Будемо грати всі п'ять квартетів Лятошинського, нові твори українських композиторів, а також Сібеліуса, Стравинського, Бартока. Обов'язково виконаємо останній 15-й квартет Шостаковича і, таким чином, завершимо великий цикл його квартетної творчості, проведений у цьому сезоні.

Бесіду вела Л. БОНДАРЕНКО



Харківський інститут культури.
Репетиція студентського хору.

Грає оркестр народних інструментів.

ЕКСПЕРИМЕНТ СТАЄ РЕАЛЬНІСТЮ

ОСВІТА, ВИХОВАННЯ

Оскільки у процесі навчання в Інституті культури накреслюється два основні напрями — загальнокультурній і мистецький, то цілком природно, що серед працівників вузів і міністерств, практиків культосвітньої справи намітилися з цього питання досить гострі суперечності. Прихильники мистецької спеціалізації доводили, що це вимога часу, поборники ж «чистого» культосвітника висунули аргумент: «Це вам не консерваторія!»; а ті, хто складає навчальні плани, намагалися якось наблизити обидві позиції, домогтися хоча б їх співіснування: адже диплом видається випускникові тільки один, фах присвоюється теж тільки один, і справа полягає насамперед у правильному співвідношенні учбових годин, у правильній профорганізації студентів.

Йшли роки. Експеримент ставав повсякденною реальністю і, власне кажучи, дедалі менше нагадував експеримент. У 1969 р. Московський інститут культури організував цікаву нараду, присвячену обговоренню проєктів нових, значно удосконалених програм факультетів культосвітнього працівника. 1970 року з ініціативи Київського інституту культури відбувся широкий обмін думками відносно майбутньої «моделі» культосвітника 1975 року. Висловили свою думку багато кафедр, навчальних закладів, окремих діячів культури й мистецтва. Пропозицій надійшло чимало, але сподіванням, що на їх базі буде, нарешті, знайдено оптимальне рішення, поки що не судилося здійснитися. Практика підтверджувала закономірність введення мистецьких спеціалізацій; як наслідок цього, навчальні плани, хоч і дуже поволи, теж потроху наближалися до спеціалізації.

Ще наприкінці 60-х років, говорячи про суттєві риси сучасного культосвітника, професор Московського державного інституту культури І. Я. Рижкін на сторінках газети «Советская культура» писав, що культосвітник повинен знати і любити народну творчість. 1971 року на базі того ж МДІК було проведено всесоюзну нараду про викладання народної творчості у вузах культури і культосвітніх училищах. На жаль, присутні на нараді представники деяких навчальних закладів (серед них і харків'яни) могли лише слухати інших, а не ділитися досвідом: народну творчість у нас вивчали (і досі вивчають) в кращому разі факультативно.

У наступні роки дискусія «Кого ми готуємо» тривала. Ставало все ясніше, що замість штучного поєднання «чистого» культосвітника з культосвітником із мистецькою спеціалізацією слід роз'єднати ці два фахи, надавши їм більш глибокої професіоналізації. Такий підхід став основою для підготовки навчальних планів, затверджених Міністерством культури СРСР 1974 року. Віднині готуватимуться культосвітні працівники за двома основними профілями: організатор-методист та культосвітник з мистецькою спеціалізацією. Кадри за цими планами вузи дадуть країні в червні — липні 1978 р.

Отут нам доведеться відповісти на запитання: який фах складніший — культосвітнього працівника з мистецькою спеціалізацією (диригентсько-хоровою, диригентсько-оркестровою, естрадною або режисерською) чи просто керівника хору, оркестру народних, духових, естрадних інструментів, ре-

жисера? Йдеться, власне, про те, що одержувати дві спеціальності безумовно складніше, ніж одну. І не минути й іншого запитання: чому ж тоді в мистецьких вузах навчаються 5 років, а в інститутах культури — чотири? Адже не так давно і там було п'ятирічне навчання. Хай не ображаються на нас автори вислову «Це вам не консерваторія!», але, витрачаючи величезні кошти на освіту майбутніх керівників художньої самодіяльності, ми повинні виховувати не дилетантів, не напівфахівців, а висококваліфікованих працівників культурного фронту. Тому час ставити питання про необхідність переходу інститутів культури (особливо і в першу чергу факультетів культосвітніх працівників) до роботи за п'ятирічним навчальним планом. Звичайно, це не така проста справа, потрібні додаткові затрати, але вони себе, безумовно, виправдають.

Таким чином, йдеться про дуже важливу річ: створено нову модель культосвітника 80—90-х років нинішнього й перших років ХХІ століття. Яким же він буде, наш випускник? Чи зможе він діяти на передньому краї культурного життя?

Затверджуючи нові навчальні плани, Міністерство культури СРСР не нав'язувало радам вузів та факультетів детального розподілу годин на ті чи інші дисципліни, залишаючи за ними право використання на 500 годин більше, ніж раніше. Досвід показав, що країні потрібні фахівці із спеціалізацією «методист-організатор». Кого він повинен організовувати і де буде працювати? Здавалося б, не потрібно пояснювати, що такий фахівець покликаний керувати гуртками художньої самодіяльності в клубах і будинках культури, будинках народної творчості, райвідділах культури. Але проглянемо плани, розроблені, скажімо, на факультеті культосвітньої роботи у Харкові. Майбутні методисти-організатори не матимуть ніякого відношення до музики, навіть до потної грамоти. І це в той час, коли величезна увага приділяється естетичному вихованню молоді.

У наші дні багато самодіяльних колективів і виконавців працюють на цілком професіональному рівні, і ось їх намагатиметься «організовувати» людина з дипломом інституту культури, яка справжньої культури так і не набула. Важко уявити, як буде працювати, скажімо, методистом Будинку народної творчості спеціаліст, якому у вузі не прочитали жодної години (хоча б факультативно!) з народної творчості. Як він зможе брати участь або очолювати журі фестивалів самодіяльного мистецтва і вирішувати долю творів, колективів і виконавців? З яких критеріїв виходитиме, крім власного смаку? Чим такий «методист» відрізнятиметься від горезвісного персонажа багатьох кінокомедій, якого «кинули на культуру»?

Значно краще сплановано учбовий матеріал для другої групи майбутніх культосвітників — з мистецькою спеціалізацією. Починаючи з цього року вони двічі на тиждень працюють з викладачами з фаху, можуть глибше засвоювати матеріал з музично-теоретичних дисциплін (бо групи тепер не по 15—20, а по 6—8 студентів), оволодіти диригентською майстерністю. Однак і тут є чимало хиб, які ще довго після закінчення вузу перешкоджатимуть нашому випускникові ста-

ти справжнім фахівцем. Адже йому у повсякденній практичній діяльності потрібно бути не тільки організатором-культурним та керівником самодіяльного мистецького колективу, а ще й педагогом-адміністратором, лектором-музикознавцем, який повинен вміти дохідливо й кваліфіковано провести концерт-бесіду, зустріч тощо. На жаль, під час практики студенти дуже рідко одержують такі завдання, і єдиною (дуже слабенькою) можливістю виховання у них лекторських навичок є виступи на наукових конференціях та заняттях СНТ, на виїздах з концертними бригадами. Та й база майбутніх лекторів теж досить слабка: не всякий може добре засвоїти курс історії музики за... 136 годин (по суті справи — це не один, а цілих 4 курси лекцій — з історії зарубіжної, російської, української та радянської музики). А скільки творів запам'ятати треба! Бо що ж це за історія предмета без самого предмета? У Київському інституті культури на цей курс відведено п'ять семестрів (з II до VI), тобто 166 годин (та ще 50 годин для професійного вивчення), а у Харкові — 136 годин і три семестри (у оркестрантів) та ще ж до того починаючи з V семестру! Це означає, що про авторів усіх творів, які студент вивчатиме в класах з фаху, диригу-

вання, інструментовки тощо, він не матиме уявлення аж до п'ятого семестру! Про який же принцип історизму тут можна говорити?

Слід також ввести практичний курс підготовки до лекторської роботи, бо навряд чи треба доводити необхідність такого курсу для всіх культосвітників.

За рішенням Міністерства культури методисти-організатори матимуть і другий фах — викладача культосвітніх дисциплін. Нам здається доцільним надати аналогічні права і випускникам з мистецькими спеціалізаціями (як у МДІК). Це принесе велику користь, бо вже багато років значній частині наших випускників доводиться викладати музичні й музично-теоретичні дисципліни, не знаючи методики і навчаючись, по суті справи тільки на власних помилках.

Виховання високоосвічених, озброєних теорією і практикою культосвітніх працівників 80—90-х років треба починати сьогодні. Звичайно, це складна справа, яка не терпить формалізму, потребує пошуків, але вона на часі.

І. ПОЛЬСЬКИЙ, композитор, завідувачий кафедрою Харківського інституту культури

ВЕЧОРИ ГРАМЗАПИСУ

Вважалося безперечним, що ніякий, навіть найдосконаліший, звукозапис не замінить «живого» виконання, творення музики перед слухачем, контакт з яким — неодмінна умова виступу артиста. Та чи неодмінна? Адже життя вносить свої корективи у звичні й традиційні поняття, і сьогодні контакт з аудиторією нерідко замінюється творчим спілкуванням з тією людиною, що нереальною, однак у майбутньому більш численною аудиторією, яку принесе виконавець праці над звукозаписом. Прикладом такого зміщення акцентів у звичному «виконавець — слухач» може бути тривала відсутність на концертній естраді Володимира Горовица з одночасною інтенсивною роботою його над звукозаписом, зацікавлення цією справою з боку Глена Гульда, глибокий інтерес Леопольда Стоковського до художньо-естетичних і технічних проблем звукозапису. В каталогах провідних зарубіжних фірм грамплатівок почесне місце посіли імена наших видатних виконавців С. Ріхтера, Е. Гілельса, Д. Ойстраха, К. Кондрашина, Г. Рождественського. Значною мірою завдяки цьому творчість їх стала надбанням шанувальників музики в усьому світі. Таким чином, можна говорити про рівноправність освяченого віками процесу сприйняття живого виконання і характерного для наших днів залучення до музики через звукозапис, який сьогодні дедалі твердіше стає на самостійні міцні художні позиції в музичному мистецтві.

Ці факти, а також приклад музичних вечорів, організованих Всесоюзним радіокомітетом за ініціативою професора К. Аджемова, навели мене на думку про організацію подібних вечорів у Центральному лекторії Харківського обласного відділення товариства «Знання». І ось починаючи з 1958 року я регулярно з вересня по травень один-два рази на місяць проводжу концерти в нашому лекторії. Їхньою музичною базою стала особиста фонотека, яку збираю кілька десятків років. Тут є грамплатівки і магнітофонні стрічки з записами майже всієї класичної й сучасної музики. Ряд творів інтерпретують різні виконавці. Особлива увага — оперній і камерно-вокальній музиці. В цьому розділі є рідкісна колекція голосів багатьох чудових співаків. Є також у стереофонічному запису авторське виконання Е. Гріга, К. Дебюссі, К. Сен-Санса, М. де Фалья; є записи П. Сарасате, Е. Ізаї, С. Рахманінова, Ф. Крейслера, П. Казальса, «Зігфрід-ідилія» Р. Вагнера у виконанні оркестру під керівництвом Зігфріда Вагнера.

Передбачаю можливість репліки: «Як бути тим, хто хотів би організувати такі вечори, але не має записів?» По-перше, фонотеки є у багатьох ентузіастів, котрі хочуть зайнятися цією справою; по-друге, активно розширюється репертуар, який пропонує фірма «Мелодія», по-третє, можна використати фонотеки радіокомітетів і телецентрів. Є непогані зібрання грамофонних, магнітофонних записів у музичних училищах і школах, театральних бібліотеках, музеях. Увесь концерт слід попередньо переписати на магнітофонну плівку в такому порядку, як складена програма.

У нашому лекторії намітилися основні напрями: монографічні нариси про життя і творчість великих композиторів; музика XX століття; видатні виконавці (співаки, інструменталісти, диригенти); шедеври світового оперного мистецтва;

популярні програми. Неодноразово повторювались теми, які здобули визнання серед слухачів: творчість Баха, Бетховена, «Рахманінов — піаніст-композитор-диригент», «Музичне оповідання про Енріко Карузо» та інші.

В основному намагаємось підготувати до кожного сезону нові програми, враховуючи запити слухачів, а також концерти, присвячені пам'ятним датам і подіям у музичному житті нашої Батьківщини й зарубіжних країн. Велику увагу приділяємо тематичним циклам: «Композитори і виконавці — лауреати Ленінської премії», «По кращих оперних театрах світу», «Золоті голоси» та ін. Записи майстрів художнього слова дають можливість складати літературно-музичні композиції, присвячені творчості Пушкіна, Шевченка, Лермонтова, Блока, Єсеніна, Маяковського. Інтерес у публіки викликає органна музика: адже у нас до цього часу нема органа, і харків'яни можуть послухати ці твори лише в запису.

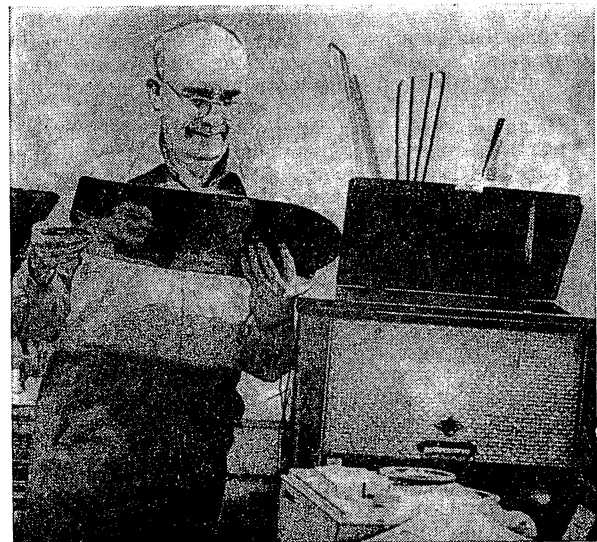
Бажано супроводжувати такі вечори показом на екрані фотографій, листівок та іншого ілюстраційного матеріалу. Для цього потрібен хороший проекційний ліхтар. Пригадую, як поживавило демонстрування рідкісних фотографій і портретів лекції-концерти про театр Ла Скала, відомих співаків С. Крушельницьку, І. Алчевського, Б. Джильї, Т. Гоббі.

Велику допомогу в організації вечорів надають директор Центрального лекторію Р. Р. Браславський, техніки обласного відділення товариства «Знання» І. І. Кашурін та О. М. Павлов.

Наприкінці кожного сезону, в травні, для слухачів звучать музичні твори за їх бажанням. До речі, склалося вже певне коло постійних шанувальників музики, які роками відвідують наші концерти.

І. ІВАНОВСЬКИЙ

Харків



Популяризатор музики І. Івановський.



НАВЧАТИ ДІТЕЙ СПІВУ

Пригадується, як мені, завідувачому дитячою музичною школою Червонозаводського району, 1933 р. доручили ознайомитися з веденням занять у класах хорового співу в загальноосвітніх школах свого району. В одній з них зіткнувся з неприпустимим ставленням керівника хору до голосів: малеча співає разом з учнями старших класів, вивчає зовсім непридатний для неї репертуар; хормейстер домагається при виконанні неможливої для дітей сили звучання в гранично високій теситурі.

Прослуханий хоровий спів похитнув мою переконаність у справедливості поширеної думки, ніби вчити дітей вокалу в період мутації шкідливо. Очевидно, щоб зберегти голос, необхідно поводитися з ним обережно, навчити своїх вихованців цінувати й розвивати його.

У пошуках педагогів у Харкові я зустрівся з Матильдою Володимирівною Тафт, яка тоді щойно закінчила Харківську консерваторію. Її зацікавила праця в новій, ще не випробуваній галузі, і заняття в школі Червонозаводського району по Аптекарському провулку № 3 розпочалися.

В новоорганізований клас індивідуального співу було прийнято дуже обмежену кількість дітей. З обережності ми не відбирали їх за якістю голосів. Педагог намагалася виробити спеціальну методику викладання, знайомилася з роботою лівінградського доктора медичних наук Левидова, який проводив індивідуальні вокальні заняття з дітьми.

Застосовувалися всі можливі заходи охорони голосів: було встановлено зв'язок з отоларингоскопічним інститутом, де школярів систематично оглядали лікарі; ми дедалі більше переконувалися в корисності існування класу індивідуального співу для художнього розвитку учнів.

Після Великої Вітчизняної війни, у 1945 р., відновилися заняття з виховання й охорони голосів дітей у семирічній школі № 1 ім. Бетховена.

19 травня 1946 р. в газеті «Правда України» (№ 98) заслужений діяч мистецтв УРСР П. О. Козицький у статті «Еще успешнее воспитывать на Украине певческие таланты» писав: «Треба пам'ятати, що музичну освіту майбутнього співака слід починати в дитячі роки, а не у 18—30 років, як це прийнято нашою педагогічною практикою. ...музична педагогіка не повинна обмежуватися лише вихованням уміння володіти голосовим апаратом, так званого постановкою голосу, її завданням є виховання такої артистичності, виховання співака-художника. А цей процес досить тривалий, і його починати слід з дитячих років, як це заведено у піаністів, скрипалів, віолончелістів та ін.»

Наша робота тривала. Педагог Тафт і далі вдосконалювала викладання дитячого співу, визначила репертуар, узгодивши його з віковими особливостями учнів; виступи у відкритих звітних концертах школи викликали інтерес музичної громадськості; педагоги-вокалісти почали відвідувати заняття

Матильди Володимирівни, щоб ознайомитися з методом її роботи.

Таким чином зросли кадри педагогів, у багатьох школах були організовані класи індивідуального дитячого співу. Сьогодні вони працюють майже у всіх музичних семирічках міста. Особливої активності набула ця робота в ДМШ № 3 Ленінського району під керівництвом ентузіастів — директора школи Г. І. Кандиби та педагога Ю. Ф. Ярмага.

Отже, практика довела, що вчити дітей співу треба, але обов'язково застосовуючи педагогічний метод, який враховує вікові особливості їх голосів, тоді й відчутні позитивні наслідки у вокальному вихованні школярів.

М. ХЛІБНИКОВ

Харків

ІМЕНІ ЛЕРМОНТОВА

Клуб любителів книги (КЛК) ім. М. Ю. Лермонтова — це роки дружби з І. Андрониковим, М. Тихоновим і П. Антоським, В. Рождественським і К. Симоновим, С. Щипачовим, Л. Опаніним, Л. Вишеславським і ще багатьма поетами, лермонтознавцями, композиторами, художниками. І вийшло так, що тут поруч з поезією завжди була музика. Як це почалося?

У 1964 р. на честь 150-річного ювілею М. Ю. Лермонтова клуб шанувальників книги Харківської школи № 3 став носити ім'я улюбленого поета. Багато цікавого було зроблено того ж року: проведено лермонтовські читання, літературно-музичний вечір, великий турнір «Лермонтов у музиці».

До турнірів члени клубу повинні були якомога більше дізнатися про кожного твір поета, перекладений на музику: який композитор, коли, чому створив романс, оперу, балет на його слова або сюжет. З'явилися книги, газетні та журнальні статті, платівки; зав'язалося листування з музикознавцями і композиторами. Дуже допоміг нам П. П. Назаревський, керівник клубу юних музикантів у Новочеркаську: прислав багато цікавих матеріалів, адреси композиторів. Так виникла дружба з людьми, які постійно сприяють музичному розвитку членів клубу.

Початок листування з лермонтознавцями — поетами, художниками, композиторами дав перші матеріали для лермонтовського музею, відкритого 15 жовтня 1965 року. Він здобув велику популярність серед школярів, студентів, учителів — любителів літератури і мистецтва. Тут побувало вже понад 16 000 відвідувачів.

Важливе місце в музеї посідає відділ «Лермонтов у музиці». Що в ньому привертає увагу наших щоденних гостей? Передусім багата фонотека: це платівки з піснями, романсами М. Балакірева, О. Варламова, С. Рахманінова, О. Глазунова, М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, опера А. Рубінштейна «Демон» та інші. 6 цікаві магнітофонні записи, зроблені під час зустрічей з композиторами О. Александровим, який розповів про роботу над оперою «Бела», О. Чішком, котрий подарував нам ноти своїх творів.

Цінні книжки і ноти з автографами: «Лермонтов і музика» Б. Гловацького — подарунок композитора А. Артамонова, «Белеет парус одинокий» (вокально-хорові твори на слова М. Ю. Лермонтова) — подарунок П. П. Назаревського, клавір «Пісні про купця Калашникова» з автографом С. Аксюка, романси М. Мясковського на слова Лермонтова, уривки з опери А. Артамонова «Маскарад», «Не медли в дальній стороні» і «Прощання» з автографом О. Чішка, «М. Ю. Лермонтов у романах радянських композиторів» та інші.

Експонати музею широко використовуються на уроках і під час позакласної роботи. Великі можливості для ознайомлення з музичною культурою нашого часу дає творчість почесних членів КЛК. Діти завжди охоче слухають музику А. Хачатуряна до драми «Маскарад», непогано ознайомлені з композиціями Д. Кабалевського, уважно стежать за творчістю поетів-піснярів Р. Гамзатова, О. Прокоф'єва, Л. Опаніна, С. Острового.

Звичайно стати почесними членами нашого клубу діти запрошують тих діячів літератури і мистецтва, у творчості яких з'являється «щось лермонтовське»: книжка, вірш, картина, музичний твір. Але потім вони цікавляться всім доробком своїх старих друзів. Так, до Д. Б. Кабалевського учні звернулися після того, як дізналися, що епіграфом до 24-ї Прелюдії він взяв слова М. Ю. Лермонтова із «Записок»: «Если захочу вдасться в поэзию народную, то, верно, нигде больше не буду

ее искать, как в русских песнях». Це допомогло клубівцям здружитися з Дмитром Борисовичем. Школярі принесли в музей його чудові бесіди «Про що говорить музика» в грам-запису і на кількох засіданнях з великим зацікавленням слухали їх. Композитор прислав нову книжку «Про трех китов и многое другое».

У клубу багато хороших традицій. Крім зібрань, присвячених Лермонтову або почесним членам клубу, проводяться цикли засідань «Я хочу розповісти вам...», «Мій улюблений музичний твір», на яких діти діляться враженнями від прочитаних книжок, побачених картин, почутих творів.

Хороша музика потрібна школярам, і підтвердження цьому — засідання КЛК, де звучать твори музичної класики. Чудові книги про Глінку і Даргомижського, подаровані нашим хорошим другом Є. Канн-Новиковою, допомагають глибше розуміти творчість цих композиторів. На все життя запам'ятали діти зустріч з одним із найулюбленіших почесних членів клубу — П. Г. Антокольським. Звучав неповторно прекрасний голос Шаліяїна, школярі читали вірші Лермонтова і свого дорогого гостя.

Л. ЛАПТЄВА,
керівник клубу

кладацькі художні колективи в профтехучилищах м. Кам'янка-Бузька, с. Підбуж, в МПТУ № 32 Львова. До речі, останній є дітищем «Сурми». Кілька років її учасниками було більше двадцяти викладачів цього училища, а з 1974 р. тут створено свій хор. Його девіз «Любимо працювати — любимо й співати» учасники підтверджують ділом.

В огляді взяло участь багато вокальних ансамблів, проте по-справжньому яскравих ще мало. Найкраще враження справив жіночий ансамбль «Горянка», створений при Палаці культури ім. Ю. Гагаріна з відмінниць професійно-технічних училищ Львова. Дівчата чудово виконали пісні «Йшов солдат» А. Пашкевича, «Балада про дві скрипки» В. Івасюка та «Комсомольська естафета» І. Поповича.

Цілковитого схвалення і підтримки заслуговує створення оркестрів та ансамблів народних інструментів. Чималий успіх випав на долю ансамблю бандуристок з МПТУ № 27 (керівник В. Дичак), який добре виконав «А мати ходить на курган» А. Пашкевича та прикарпатську народну пісню «Ішло дівча лучками». Найкраще в цьому жанрі виступила капела бандуристок Палацу культури ім. Ю. Гагаріна під керівництвом Х. Козицької.

Приємне враження залишають ансамбль сопіларів з села Поморяни та ансамбль гармошок з Кам'янки-Бузької. Організувати такі колективи в професійно-технічних училищах не просто: випускників музичних шкіл серед учнів небагато, а термін навчання триває від одного до трьох років. Тим більше заслуга його учасників і керівників.

Духові оркестри існують у кожному другому училищі області. Є настижна потреба створити їх в усіх навчальних робітничих закладах. Найбільш поширений недолік у роботі колективів, представлених на огляді, — форсування звуку. Жюрі визнало кращими оркестри МПТУ № 1, 7, 14 і 29 із Львова та СПТУ № 1 з Поморян.

Хореографічний жанр у професійно-технічних училищах області розвинений неоднаково. Львівські ПТУ — у вигіднішому становищі, їм подає допомогу заслужений ансамбль танцю УРСР «Юність», у підготовчих групах якого навчається близько 300 майбутніх робітників. Кращі учасники «Юності» керують танцювальними колективами в багатьох училищах Львова. Виступи їх дістали високу оцінку. Ансамблі з сіл не змогли підготувати цікавих номерів, бо не мають кваліфікованих керівників.

Оглядові передувала велика організаційна і методична робота Львівського обласного управління професійно-технічної освіти та творчих спілок, товариств, комсомольських і профспілкових організацій.

Цікаві заходи провела Львівська організація Спілки композиторів. У багатьох професійно-технічних училищах відбулися зустрічі з А. Косом-Анатольським, М. Колессою, Є. Козаком. Успішно працює при Палаці культури ім. Ю. Гагаріна народний університет музичної культури, організований спільно з обласною філармонією. Його постійними слухачами є понад 600 учнів ПТУ. Крім того, музикознавці Львова прочитали цикли лекцій для викладачів естетики в училищах.

Налагоджені міцні контакти з адміністрацією театру опери та балету ім. І. Франка і з іншими театрами міста.

Управління профтехосвіти заохочує учасників самодіяльності подяками, дипломами, грошовими преміями, подорожжями по місцях бойової слави тощо. Все це сприяє розв'язуванню художньої творчості в ПТУ: у хорах, оркестрах та інших гуртках працюють близько 70% їх учнів. У Львівському парку культури ім. Б. Хмельницького з року в рік проводяться тематичні вечори — «Посвячення в робітничий клас», «Прапор батьків сином нести», «Славимо молодь і труд» тощо.

Отже, робота провадиться велика. Але є ще й не використані резерви. Маємо на увазі насамперед відсутність контактів з містечковими навчальними закладами Львова, зокрема з музичним та культурно-освітнім училищами. Явно недостатні зв'язки з обласним Будинком художньої самодіяльності профспілок та обласним Будинком народної творчості.

Положення про перший Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих передбачає багато заходів, спрямованих на поліпшення роботи в галузі ідейно-естетичного виховання трудящих та підростаючого покоління, відкриває необмежені можливості для ініціативи творчих працівників, для об'єднання зусиль і коштів усіх зацікавлених відомств та організацій при проведенні семінарів, консультацій, обмінних концертів тощо. Це допоможе усунути недоліки, виявлені в ході першого туру фестивалю.

Львів

Н. ДАРСОВА



З ПЕРШОГО ТУРУ ФЕСТИВАЛЮ

У Львівському палаці культури ім. Ю. Гагаріна відбувся обласний огляд колективів професійно-технічних училищ області як складова частина першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих. Лейтмотивом його стали ідеї масового героїзму радянського народу, боротьби за мир, трудових звершень будівників комунізму.

Найширше і найкраще в програмах концертів був представлений вокально-хоровий жанр. Перед жюрі і слухачами виступило понад 50 хорів і така ж кількість вокальних ансамблів. У середньому хор кожного училища налічує 120 чоловік внаслідок того, що до найпоширенішого жанру тут ставляться особливо уважно: майже всі вони мають керівників із спеціальною музичною освітою (чого, до речі, бракує хореографічним і драматичним колективам).

Хороше враження справили хори ПТУ № 16 із Стрия, № 30 із селища Стебник, № 1, 25, 27 та 32 із Львова, № 13 з Червонограда та № 11 з Ходорова. Програми трьох останніх — зразок вдалого добору репертуару і виконавської культури. В цьому заслуга насамперед керівників — О. Підківки, А. Шевченка, І. Костури. У програмах широко представлені твори радянських композиторів.

Типовими недоліками багатьох колективів є деяка одноманітність репертуару, форсування звуку та погіршеність інтонування.

Найбільший успіх випав на долю чоловічої хорової капели «Сурма» — лауреата республіканського фестивалю, присвяченого 50-річчю СРСР. Колектив створили педагоги і майстри професійно-технічних училищ Львова, керує ним викладач консерваторії В. С. Сенишин. Багато учасників «Сурми» співають тут від дня її заснування (1971). Це Б. Вербицький, Є. Буняк, І. Антонюк, Я. Федина, Я. Чернявський, Б. Брославський, М. Свінтозельський, Б. Боднар, О. Тюрінов та інші вихователі і наставники робітничої молоді, фахівці з великим педагогічним стажем, активісти громадської роботи. У складі капели — заступники директорів училищ Я. Данів, В. Петрів, М. Утриско, К. Вільгельм. Колектив постійно поповнюється молодими викладачами.

Основу великого репертуару капели складають пісні героїчної тематики. Незважаючи на велику зайнятість учасників, «Сурма» — частий гість на підприємствах і в училищах не тільки Львова, а й області. З великим успіхом її звіти пройшли в Раві-Руській, Стрию, Дрогобичі, в селах Медениці, Скнилові, Поморянах, Підбужі.

На співацький досвід і громадську активність цих педагогів орієнтуються їх колеги. Вже сформувалися і діють ви-

ПІСНЯ СЛАВИТЬ ПРАЦЮ



Квітка каштана і ліра в обрамленні державних прапорів братніх республік — ця традиційна емблема художнього огляду з'явилася на рекламних стендах Києва.

У тридцять мирну весну почався цей всесоюзний фестиваль мистецтв «Київська весна». Його урочистим заспівом став великий концерт дружби за участю Державного академічного російського народного хору РРФСР ім. М. П'ятницького і Державного заслуженого академічного народного хору імені Г. Верьовки. Перший маршрут 24 травня, в день урочистого відкриття свята, привів його учасників на високий дніпровський берег до пам'ятника Невідомому солдатові.

Центром фестивалю, в якому взяли участь понад двадцять колективів і майстрів мистецтв з Російської Федерації, Білорусії, республік Прибалтики, Грузії, Молдавії, стала Виставка досягнень передового досвіду в народному господарстві УРСР. Девіз театралізованої програми свята — пісня славить працю.

Серед найцікавіших фестивалейних виступів — концерт дружби за участю Державного академічного ансамблю народного танцю Грузинської РСР під керівництвом народних артистів СРСР Н. Рамішвілі та І. Сухішвілі і Державного заслуженого ансамблю танцю Української РСР; тематичні свята «Славним трудівницям — повага і любов», присвячене Міжнародному року жінки, і «Хай завжди буде сонце!», присвячене Міжнародному дню захисту дітей; творчі звіти Державного вокально-хорео-

графічного ансамблю рубабісток Таджикиської РСР, вокально-інструментального ансамблю Грузинської РСР «Опера», естрадного ансамблю Молдавської державної філармонії «Леутарій», творчої молоді навчальних закладів мистецтва і культури УРСР.

Нашу республіку на фестивалі репрезентували Київський академічний театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка, заслужені колективи — симфонічний оркестр УРСР, академічна капела УРСР «Думка», капела бандуристів УРСР, Закарпатський народний хор, ансамбль пісні і танцю УРСР Червонопрапорного Київського військового округу. Учасниками фестивалю стали ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного ордена Трудового Червоного Прапора БРСР Західного прикордонного округу, вокально-інструментальні ансамблі «Мрія» та «Смерічка», «Кобза», вокальний квартет «Явір», Київський камерний оркестр, Київський камерний хор.

У фестивалейних концертах взяли також участь народний артист Російської Федерації Д. Журавльов, народна артистка Білоруської РСР С. Данилюк, народний артист Молдавської РСР Н. Сулак, народні артисти Української РСР М. Кондратюк і Ю. Богатиков, народний артист Естонської РСР К. Лепнурм, заслужений артист РРФСР Д. Китаєнко, заслужені артисти Української РСР М. Сук, О. Криса, лауреати Всесоюзного конкурсу артистів естради Р. Карцев і В. Ільченко та ін.

Майстри мистецтв — учасники фестивалю — зустрілися з трудовими колективами Києва і області.

Факел фестивалю.

*Відкриття фестивалю.
Виступає А. Авдієвський.*

Ансамбль «Смерічка».

Хор ім. М. П'ятницького.

Державна капела бандуристів УРСР.

Державний ансамбль танцю Грузії.

Співає Софія Ротару.



ЗАСЛУГОВУЄ БІЛЬШОЇ УВАГИ

Після кожного фестивалю чи огляду самодіяльного мистецтва працівники методичних центрів аналізують роботу тисяч хорів, вокальних і вокально-інструментальних ансамблів та їх керівників. На жаль, такої уваги не виявляють до оркестрів народних інструментів. Мабуть, це зумовлене відсутністю у них останнім часом значних творчих успіхів. За даними довідника «Основні показники розвитку художньої самодіяльності в державних клубних установах», що видається Центральним Будинком народної творчості УРСР, на 1 січня 1972 р. на Україні було 2910 оркестрів та ансамблів народних інструментів, а вже на 1 січня 1973 року — 2782. І це в рік ювілею утворення СРСР і величнього піднесення самодіяльного мистецтва в країні! В той же час загальна кількість музичних гуртків збільшується — очевидно, за рахунок вокально-інструментальних ансамблів та естрадних оркестрів.

З аналогічних довідників Укрпрофради зробити якісь висновки про склад оркестрів неможливо, бо цифри не показують розвитку оркестрів за жанрами, а лише загальну кількість інструментальних колективів. Оскільки ж «цифра» зростає, то складається враження ніби все гаразд. Насправді і в профспілкових закладах культури оркестрів народних інструментів стає дедалі менше.

Де причини цього сумного явища? На нашу думку, їх слід шукати перш за все в деяких рисах сучасного музичного побуту. Молодь охоче використовує досягнення науки і техніки не тільки для роботи, а й для відпочинку. Тисячі юнаків мають радіоприймачі, магнітофони, різні підсилювачі. Вся ця техніка спрямована на «слухання» і запис ефіру.

Фонова музика в наших радіо- та телепередачах, присвячених досягненням науки і техніки, як правило, малохудожня. Використовувані тут тембри здебільшого здобуті за допомогою «модних» електроінструментів та електронної апаратури. До багатотембрових звучань народних інструментів звертаються чомусь лише при передачах про природу та сільське господарство.

Зменшення кількості оркестрів народних інструментів безпосередньо залежить і від стану нашої музичної промисловості. Клубній установі сьогодні легше придбати коштовний імпортований комплект естрадного оркестру чи електроінструментів, ніж, наприклад, домрово-балалаечний оркестр. За останні роки музична промисловість України дедалі менше випускає таких комплектів, спрямовуючи основні сили на випуск фортепіано, баянів та гітар з алюмінієвим корпусом. Це стосується насамперед Чернігівської, Одеської, Львівської та Житомирської фабрик.

Серійні народні інструменти згаданих підприємств не приваблюють слухачів ні зовнішнім виглядом, ні звуковими якостями. На деяких з них навіть небезпечно грати, бо можна поранити руки. Особливого клопоту завдають струни, які виробляються в республіці. Їх неможливо підтягнути до нормального строю — вони рвуться. А про темброве забарвлення і говорити не доводиться. Ось чому керівники оркестрів намагаються придбати інструменти і струни фабрик Москви, Ленінграда, Звенигорода, а від виробів місцевих підприємств відмовляються. Не випадково музичні фабрики РРФСР сьогодні приймають замовлення вже на 1979—1982 і наступні роки.

Причиною зниження художнього рівня виступів оркестрів народних інструментів, отже, й їх ролі у вихованні естетичного смаку слухачів є те, що не провадяться огляди-конкурси колективів і солістів — любителів цього жанру. Значення творчого змагання дуже велике. Лише один приклад. 1971 року відбувся республіканський конкурс тріостих музик, який виявив сотні чудових виконавців. І от результат: майже за-

бутий жанр народного музикування та його виражальні можливості були піднесені на новий, вищий художній рівень. Виступи таких ансамблів стали окрасою концертів, присвячених 50-річчю утворення Союзу РСР.

Преса, яка повинна оперативно відгукуватися на все цікаве і корисне, теж мало приділяє уваги народнооркестровій самодіяльності. Уважно вивчивши сторінки журналу «Соціалістична культура» за 1973 рік, доходимо висновку, що і тут діяльність оркестрів народних інструментів не знайшла належного відображення. За весь рік у журналі надруковано три кореспонденції, але лише в одній з них подано відомості, корисні для керівників музичних гуртків. Цей закид стосується й інших видань, яким належить висвітлювати питання самодіяльного мистецтва.

Та, мабуть, найважливішою є проблема репертуару. З програм концертів фестивалю видно, що оркестри виконували понад 200 назв музичних творів і майже стільки ж акомпанементів солістам-вокалістам. Інструментальних п'єс та обробок народних пісень і танців українських радянських композиторів прозвучало, на жаль, мало.

Чому в репертуарі оркестрів народних інструментів переважає класика, твори композиторів з братніх республік і місцевих самодіяльних авторів, а не музика професіональних композиторів Радянської України? Насамперед тому, що вони пишуть дуже мало творів для народних інструментів. У довіднику «Спілка композиторів України» (1973) ми знайдемо тільки 74 назви таких п'єс. Проаналізувавши тематичні плани «Музичної України» і потні літописи Всесоюзної Книжкової Палати, бачимо, що з 1970 по 1973 рік видано 35 таких партитур українських авторів. Порівняно з іншими колективами, наприклад, духовими та естрадними оркестрами, «народники» одержують у свій портфель найменше видань.

Хочеться вірити, що питання, яких ми торкнулися, будуть вирішені незабаром. Не можна далі терпіти недооцінку оркестрів народних інструментів — найдемократичнішого жанру музичної самодіяльності. Треба організувати нові великі й малі ансамблі. І не тільки в паладах, будинках культури, а насамперед у загальноосвітніх школах та профтехучилищах.

В. ЗАБОЛОТНИЙ

Харків

МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ — ВИТВІР МИСТЕЦЬКИЙ

Висловлені В. Заболотним претензії до якості народних інструментів, якими користуються учасники музичної самодіяльності, цілком слушні. Українське республіканське промислове об'єднання по випуску музичних інструментів останнім часом різко підвищило вимоги до своїх підприємств. Удосконалюється технологія виробництва, застосовуються нові матеріали, оновлюється технічне обладнання музичних фабрик. Настав час організувати обов'язкове підвищення кваліфікації робітників.

І все ж встигати за зростаючими вимогами до кількості і якості виробів важко. Ще складніше передбачити їх зміни. Так, майже несподівано знизився попит на масові баяни, а на, здавалось би, вже віджили гармошки дещо збільшився.

Разом з тим значно підвищився попит на баяни високої якості для виконавців-професіоналів, творчих колективів,

ПРОБЛЕМИ, ДИСКУСІЇ



студентів та учнів музичних навчальних закладів. На жаль, через нестачу спеціальних матеріалів розгорнути виробництво таких інструментів у потрібній кількості поки що неможливо.

Передбачаючи підвищення вимог до якості продукції в наступній, десятій п'ятирічці, колективи фабрик розпочали роботу над створенням нових моделей. Так, на Житомирській музичній фабриці завершується розробка технології і готується до масового випуску комбінований баян для учнів ДМШ. Цей невеликий за розмірами інструмент має два змінних лівих півкорпуси — один з готовими акордами, а другий з виборною трирядною клавіатурою. Замінюючи їх, учень має змогу освоювати техніку гри як на баяні з готовими акордами, так і на виборному. Такий комбінований інструмент уже виробляють на Горлівській фабриці. Випущено пробну партію — 200 баянів.

На вимогу викладачів музичних шкіл за наказом Міністерства культури УРСР Житомирська фабрика освоїла і випускає дитячий виборний (не комбінований) баян «Новинка». Він добре зарекомендував себе в учбовій практиці.

Для фахівців вищого класу на цій же фабриці буде значно розширено випуск комбінованих готово-виборних баянів, які вже зараз не поступаються якістю перед тульськими та московськими. В найближчі роки буде розширено виготовлення високоякісних інструментів на спецзамовлення. Значна робота по освоєнню тембрових баянів для оркестрів проводиться на фабриці в Кремені.

Вирішальне значення для досягнення бажаної якості звучання баянів має високоякісний прокат латуні та спеціальна імпортерна голосова сталь. З різних причин постачання цих матеріалів музичним фабрикам України досі було незадовільним. Сподіваємось, такий стан докорінно зміниться. Не слід забувати, що музичний інструмент — це мистецький витвір, його призначення — виховувати почуття прекрасного.

Дещо про випуск струнних щипкових інструментів — бандур, гітар, домр та ін. Наша музична промисловість не має спеціалізованої експериментальної фабрики. Створення і технологічна розробка нових зразків інструментів проводиться безпосередньо в експериментальних цехах (майстернях) і конструкторських бюро кожної фабрики. Робітники цих невеликих груп працюють переважно на масове виробництво, отже, не мають змоги виготовляти великі партії інструментів на замовлення.

Домри на Україні виробляє лише одна музична фабрика — Одеська, бо попит на них невеликий. Зробити масовий високоякісний інструмент на цьому маломеханізованому підприємстві при існуючих розцінках неможливо. Як відомо, на Московській експериментальній фабриці поряд з високою механізацією застосовується ручна праця висококваліфікованих майстрів, яким дано право ставити на виробі особисте клеймо. Тому й ціни різні: одеська домра коштує 9—11 крб., московська — близько 50 крб., а домри, замовлені у майстрів, — до 150 крб.

На недавній художній раді об'єднання «Укрмузпром» одеситам запропоновано різко підвищити якість виготовлення і оформлення домр, розробити нові, поліпшені моделі, а старі зняти з виробництва. Підвищення відпускної ціни тут неминуче. Та відомо, що музиканти чекають не дешевих, а хороших інструментів.

Найпоширенішим музичним інструментом у домашньому побуті є гітара. У нас гітари виготовляють п'ять музичних фабрик. Випуск їх у 1974 р. досяг 187 тисяч, а в 1975 р. становитиме 240 тисяч. Ці інструменти, вартістю 9—13 крб., мають задовільне звучання, але обробка їх і зовнішній вигляд залишають бажати кращого.

Одночасно з масовим захопленням гітарою помітно зростає майстерність виконання на ній, що, природно, підвищує вимоги до якості інструментів. Тому зараз поряд з випуском масової серії гітар створюються моделі з поліпшеною акустикою та привабливим зовнішнім виглядом.

Слід сказати й про виготовлення електрогітар. Це зовсім нова для нашої промисловості продукція. На Чернігівській, Одеській та Львівській фабриках розроблено кілька моделей електро- та напівакустичних гітар. Випускають їх невеликими пробними серіями. Проте вони ще значно поступаються перед аналогічними інструментами з Чехословаччини, Болгарії та Німецької Демократичної Республіки. Виробництво у нас таких інструментів — це поступка, дана моді, котра, як відомо, швидко минає. На Заході, до речі, ці інструменти (а вони мають неприродне, штучне звучання, яке занадто збуджує і потім стомлює слуховий апарат людини) вже виходять з ужитку, поступаючись місцем так званім пов-

ністю акустичним. В них теж застосовується електроніка, але вони відтворюють багату школу натурального звучання. Саме в цьому перспективному напрямку наша музична промисловість розпочала розробки.

Хороші бандури випускає експериментальний цех Чернігівської фабрики музичних інструментів. На них грають і в самодіяльних колективах, і в музичних навчальних закладах — від початкових і до вищих. Ідуть вони і на експорт. З кожним роком збільшується попит на бандури з механічними перемикачами строю. Однак виготовлення самої механіки недосить механізовано, і вартість їх велика, що й лімітує тираж.

На жаль, затримується серійний випуск бандур з перемикачами на Львівській музичній фабриці. Тим часом це досить вдалий інструмент.

Розширюється і поліпшується також виробництво балалайок, цимбалів, сопілок та інших народних інструментів.

Окремо скажемо ще про один новий для нашої промисловості інструмент — кобзу. Як відомо, вона відіграла значну роль в становленні та історичному розвитку української національної культури, але десь років півторасти тому вийшла з ужитку. Зусиллями невеликої групи майстрів-експериментаторів її відроджено і реконструйовано з врахуванням вимог сучасної музичної практики. Поряд з традиційними семиструнними кобзами для супроводу солоспіву створено групу оркестрових кобз. Вони мають велику силу та своєрідний за тембром звук. Провідні творчі колективи — Київський оркестр українських народних інструментів та Державний заслужений академічний народний хор ім. Г. Г. Веровки — вже користуються цими новими інструментами.

Попит на оркестрові кобзи з боку професіональних і самодіяльних колективів та навчальних закладів великий. Зрозуміло, музична промисловість не може стояти осторонь цієї справи. Освоєння їх виробництва — невідкладне завдання наших конструкторських бюро.

Такий у загальних рисах стан виробництва музичних інструментів на Україні. Ми докладаємо всіх зусиль, щоб продукція наших фабрик задовольняла високі вимоги виконавців на народних інструментах і сприяла розвитку радянської музичної культури.

М. ПРОКОПЕНКО

МЛИНІВСЬКИЙ НАРОДНИЙ

Оркестр народних інструментів Млинівського районного Будинку культури Рівненської області — один з кращих колективів такого складу на Україні. Серед 59 його учасників найчисельнішою групою є учні загальноосвітніх шкіл (21 чол.). Решта — робітники й службовці, викладачі дитячої музичної школи, працівники культосвітніх закладів райцентру та ближчих сіл. В діючому репертуарі оркестру не тільки мініатюри, а й розгорнуті твори — оригінальні та перекладені для даного складу, а також твори для співаків-солістів і вокальних ансамблів. За 10 років діяльності колектив дав сотні концертів для трудівників району, не раз виступав у Рівно і Львові — в залах, парках, по телебаченню.

Влітку минулого року млинівцям було надано право відкрити конкурс оркестрів народних інструментів на Виставці досягнень народного господарства СРСР. Їх виступ записано на плівку Всесоюзною студією звукозапису. Додому колектив повернувся з дипломом першого ступеня.

Творчі успіхи оркестру є результатом невтомної праці художнього керівника А. П. Андрухова та його помічниці В. М. Вус, а також постійної підтримки райкому партії, обласного Будинку народної творчості. Досить сказати, що всі інструменти для нього виготовлені на замовлення (переважно в Москві). Репетиції відбуваються в спеціально обладнаному приміщенні, регулярно проводиться навчальна і виховна робота. Все це сприяє підтриманню справді творчої атмосфери, стабілізації складу колективу. Якщо хтось вибуває у зв'язку з переїздом на нове місце роботи або навчання, то на його місце одразу ж призначається грамотний музикант: адже при оркестрі працює підготовча група — понад 40 чоловік.

Найменування «самодіяльний народний» млинівському оркестрові присвоєно ще 1970 року. Нещодавно він звітував перед республіканською комісією і одержав найвищу оцінку. Склавши відповідальний звіт, ентузіаста продовжують працювати над новою програмою.

А. ГРИШИН

ПОСІБНИК З ІНСТРУМЕНТУВАННЯ

У книзі «Мистецтво інструментування» (видавництво «Музична Україна», К., 1972), відомого українського композитора заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Харківського інституту мистецтв Дмитра Львовича Клебанова поставлено за мету навчити користуватися оркестровими засобами для одержання найбільшого виражального ефекту. У вступі автор говорить, що інструментування крім колоритно-характеристичної має також функцію формоутворюючу. Це робить його «прикордонною областю композиторської й виконавської майстерності».

Дійсно, читаючи працю, весь час відчуваєш, що без вторгнення у мистецтво композиції, без індивідуального, чисто виконавського трактування твору інструментування неможливе. І це головна позитивна якість книги: вона вчить творчо мислити не тільки в оркеструванні, а й взагалі в музиці.

Намагання націлити читача на творчий підхід, розвинути його фантазію тощо найбільш помітні в першому розділі — «Мелодія». Д. Клебанов для наочності бере три теми і будує на них всі свої міркування з приводу різних характерних трансформацій за рахунок різного оркестрування. Це чудовий приклад творчої роботи з тематичним матеріалом.

Дуже цікавий розділ «Трактування структури мелодії засобами інструментування», де особливо треба виділити введення нового поняття — розчленовуюче інструментування.

Широко розглядаються проблеми викладу гармонії в оркестрі. У деяких підручниках матеріал про принципи гармонічних побудов подається в дещо абстрагованому вигляді. Клебанов базує свої судження на конкретному матеріалі: говорячи про логіку підходу до акордових сполучень, наголошує, що часто так звані неправильні їх розташування приносять до вельми оригінального звучання.

Дуже точні спостереження автора щодо тембральної диференціації ідентичного за значенням акордового викладу, специфіки «ярусного» подвоєння в акордових складах. У роботі правильно характеризуються акорди, побудовані із звуків різнорідних інструментів.

Про формоутворюючу роль оркестрування говориться в розділі «Структури гомофонної музики». Автор всебічно аналізує взаємовпливи і взаємопроникнення форми й інструментовки, підкреслює необхідність масштабно мислити в оркеструванні.

Інструментування поліфонії й особливо імітаційних форм — найскладніша проблема в оркеструванні. Митець аналізує етап за етапом викладення поліфонічної музики й різних її жанрів у оркестрі. В розділі «Структура» автор висловлює вірну думку щодо безперервності розвитку поліфонічної музики й неспівпадання «кульмінацій каденційного й взагалі логічного членування в різних мелодичних голосах».

Переходячи до особливостей інструментування танцювальних форм, Д. Клебанов розглядає прийоми, які склалися в духових і естрадних оркестрів, та розкриває можливості симфонічного колективу.

Отже, праця Д. Л. Клебанова становить виключний інтерес для всіх, хто має справу з інструментуванням і оркестром взагалі. Багатогранність і глибина висвітлюваних питань, постановка проблем сучасного інструментування в тісному поєднанні з творчим задумом композитора, розкриття теоретичних положень на конкретних прикладах з класичної і сучасної музики робить дану працю унікальною й конче потрібною.

Книга користується великим інтересом серед композиторів, музикознавців, диригентів, є незмінним посібником для студентів і цінним внеском у радянське музикознавство.

Л. КОЛОДУБ

ПІСНІ БАТЬКІВ — З НАМИ

Представники молоді з усієї нашої країни з'їхалися до міста-героя Новоросійська на Всесоюзний фестиваль пісні «Вставай, страна огромная!», присвячений 30-річчю Перемоги. Фестиваль провели 16—19 травня Міністерство культури СРСР, ЦК ВЛКСМ, ВЦРПС, Спілка композиторів і Спілка письменників СРСР.

Право брати участь у цьому святі вибороли в творчих змаганнях професіональні і самодіяльні колективи всіх союзних республік та міст-героїв.

...Після мітингу на Малій землі до причалу на катерах прибули учасники фестивалю, групи ветеранів, почесні гості. Звучать фанфари. Над площею лине голос ведучого:

— Пам'яті загиблих у боях Великої Вітчизняної війни, пам'яті героїв, що грудьми захищали рідну країну, пам'яті солдатів, які повернули мир землі, — вічній їх пам'яті присвячуємо цей концерт-реквієм.

У виконанні хору студентів з Краснодара звучить пісня лауреата Ленінської премії В. Соловйова-Седого «Солов'ї». Це на честь героїв вокально-інструментальний ансамбль з Білорусії «Верасы» виконав «Хвилину мовчання» Ігоря Лученка, а жіночий вокальний ансамбль «Вікторія» Київського Будинку вчителя — пісню Яна Френкеля «Журавлі». Заслужена артистка РРФСР Едіта П'єха у супроводі ансамблю «Дружба» проспівала відому пісню «На кургані», після чого поклала до Вічного вогню червоні гвоздики.

Лунає пісня «Мала земля», яку Олександра Пахмутова і поет Микола Добронравов написали спеціально до фестивалю.

Перед мікрофоном учасник боїв за Новоросійськ соліст ансамблю Центрального Будинку Радянської Армії М. Т. Гресь. Він виконує пісню Д. Смольського «Обеліски».

Симфонічний оркестр і хор Краснодара виконують реквієм. Починається зворушлива церемонія вшанування воїнів-десантників, які загинули в морі. Ветеран війни повний кавалер ордена Слави П. Т. Косенко запалює від Вічного вогню факел і, високо піднявши його, прямиє до моря алеєю, по обидва боки якої стоять з факелами курсанти морехідної школи. Слідом за ним почесні гості фестивалю віце-адмірал І. І. Азаров, композитор Олександра Пахмутова, Герой Радянського Союзу льотчик Г. Жигуленко, секретар крайкому КПРС

І. П. Кикило несуть вінок з живих квітів. Їх супроводжують ветерани війни і учасники фестивалю. Вінок передається в шлюпку, і вона повільно відпливає від берега. Шлях їй освітлюють прожектори. Молоді матроси опускають вінок в море. Звучать сирени катерів... Усі присутні завмирають у скорботному мовчанні.

Україну в концерті представляли ансамбль медиків «Арніка» (Львів), соліст Одеської опери лауреат міжнародних конкурсів Анатолій Бойко, а також ансамбль «Вікторія». Тут же відбувся переклик міст-героїв, прозвучали присвячені їм пісні. Як символ єдності радянських людей пролунала в фіналі концерту «Пісня про Батьківщину», яку виконали всі присутні.

Заключним етапом фестивалю стало свято пісні на стадіоні за участю всіх колективів. Учасники фестивалю дали в ці дні шефські концерти на кораблях, цементних заводах та інших підприємствах, у навчальних закладах міста, а також у навколишніх селах.

Концертна бригада України познайомила новоросійців з українськими народними піснями і піснями радянських композиторів.

Після фестивалю в Новоросійському міськкомі КПРС відбулося урочисте нагородження учасників фестивалю. Завідуючий сектором ЦК ВЛКСМ В. Панченко вручив призи Героїв Радянського Союзу — мешканців Новоросійська А. Бойкові (Одеса), П. Кравецькому (Ленінград), чоловічому вокальному ансамблю з Естонії, білоруському вокально-інструментальному ансамблю «Верасы», хору студентів Краснодару.

Грамоти Новоросійського міськкому КПРС та міськвиконкому вручено ленінградському концертному оркестрові під керівництвом А. Бадхена, ансамблем «Іалкані» — (Грузинська РСР), «Голоси Юрмали» (Латвійська РСР), «Вікторія» (Київ) та співакові з Челябінська С. Протопопову. Приз міськкому комсомолу одержав почесний гість фестивалю М. Гресь, приз Комітету ветеранів війни — ленінградський ансамбль «Дружба», а грамоти Комітету — ансамбль «Арніка» та співак В. Чехутський.

Всесоюзний фестиваль у Новоросійську ще раз підтвердив, що пісні далеких фронтів роки — не просто реліквії, своєрідний музичний літопис. Ці пісні-солдати живуть в народі, кличуть і надихають нащадків героїв на трудові звершення в ім'я миру, щастя і процвітання любимої Вітчизни.

В. ВАНЮКЕВИЧ

СПІВЕЦЬ РАДЯНСЬКОГО ЖИТТЯ

19 вересня

19 вересня минає сто років від дня народження видатного радянського кобзаря з Великої Багачки на Полтавщині Федора Даниловича Кушнерика (помер 23 липня 1941 р.). Батьки його все життя працювали на папів та попів. Йхньому синові бідняцька доля готувала тяжке життя: на сьомому році він втратив зір...

Ще в ранньому дитинстві у Федя виявився чудовий слух і дзвінкий голос. Довгими зимовими вечорами він підспівував матері, що прядла. Хотілося йому й грати, і він змайстрував з обичайних сита скрипку, бо купити йому «справжню» батько тоді не міг. У теплу пору року хлопець ходив на ярмарок слухати кобзарів і лірників. Думи, народні пісні — то героїчні, то тужливі лірично-побутові, то сатиричні — захоплювали його і вкарбувались у пам'ять.

Пристрасть дитини до музики батьки, звичайно, помічали, але вони не хотіли, щоб їхній син став мандрівним музикантом, все одно що жебраком, тому й не віддавали в науку до кобзаря чи лірника. Однак батько купив йому стареньку скрипку, на якій хлопець самотужки навчився грати і незабаром почав ходити по весіллях.

За хороший голос його прийняли до церковного хору. Це дуже обрадувало Федю і його батьків. Згодом сім'я придбала фісгармонію. На деякий час вона стала для молодого музиканта основним засобом заробітку на ярмарках.

Вирішальний злам у житті Федора Кушнерика стався 1909 року, коли він зустрівся у Великих Сорочинцях з кобзарем Михайлом Кравченком, слава якого лунала по всій Україні і за її межами. Учасник селянських повстань 1905 року, він склав дві думи про сорочинську трагедію — криваве придушення військом народного руху за землю і волю. Михайло Степанович часто співав не тільки в навколишніх селах, а й у великих містах — Полтаві, Харкові, Києві, Катеринославі, Катеринодарі, Симферополі. Він був особисто знайомий з представниками революційно-демократичної інтелігенції, зокрема з В. Короленком, Лесею Українкою, художником О. Сластьоном, службовцями-залізничниками. На про-

ханню Лесі Українки його спів і гру записав на валки фонографа професор Філарет Колесса.

Видатний бандурист одразу опинив музичні здібності Федора Кушнерика і взяв його в науку. Вимогливий учитель з великим задоволенням спостерігав, якими широкими кроками рухався його здібний учень, тому після певного строку навчання дав йому «визвілку», тобто право виступати прилюдно. Та радість молодого кобзаря потім жарювало питання: на чому ж грати? І він попросив Михайла Степановича продати одну з двох його бандур.

— Не по-кобзарському буде так, — відповів старий. — Візьми її як подарунок. Як я вмуру — будеш згадувати.

Ми не маємо точних відомостей, які саме думи і пісні вивчив Кушнерик від Кравченка. Та науковці дослідили, що серед дев'яти дум, які співав Кушнерик, були й ті, які записано від його вчителя. Знаменитий кобзар був для Федора не тільки вчителем, а й вихователем. Приклад Кравченка справив благотворний вплив на формування особистості, і на всю діяльність Кушнерика як кобзаря, поета і громадянина. Тому він з ентузіазмом зустрів звістку про переможний Жовтень, пройнався ідеями пролетарської революції і став активним пропагандистом їх.

Нове, радянське життя вимагало нового слова. І кобзар знайшов його. Сила містечка Кушнерика полягала в природному зв'язку з інтересами трудящих, у щирому бажанні служити народові. Головне місце в репертуарі великобагачанського кобзаря посідали створені ним та іншими народними співцями думи й пісні на актуальні теми. «Зброею народної сатири він бичував царя Миколу і Керенського, контрреволюційну націоналістичну Центральну раду і Скоропадського, Петлюру, Денікіна і Махна...» (П. Павлій. Народний співець. Газ. «Комуніст» від 18 грудня 1940 р.).

До активу Ф. Кушнерика слід віднести ряд творів про боротьбу за соціалістичну перебудову села, сатиричні пісні проти куркульства. Почесне місце у доробку Федора Даниловича посідає дума «Батько Ленін», сповнена великої любові до вождя трудящих усього світу. Переконалий у правильності курсу Комуністичної партії на соціалістичну перебудову сільського господарства, Кушнерик одним з перших у своєму селі разом із синами вступив до щойно організованого колгоспу «Перекоп». Створеними в цей час піснями про комсомольця і дідуся та про трактори він агітував за сумлінну працю на сільській ниві, за виконання першої п'ятирічки. Творам народного співця притаманні ширість і простота поетичної та музичної мови, яскравість образів, спорідненість мелодій з інтонаціями революційних пісень.

Визначною подією в житті Ф. Д. Кушнерика і всіх народних співців стала республіканська нарада кобзарів і лірників, скликана у квітні 1939 року Інститутом фольклору Академії наук УРСР. Його творчість, як і творчість Гора Мовчана, Павла Носача, Євгена Адамцевича та інших, дістала тут високу оцінку науковців та широкої громадськості. У Києві з величезним успіхом пройшли концерти кобзарів і лірників. Тоді ж на засіданні правління Спілки письменників України під головуванням О. Є. Корнійчука кобзарі Ф. Д. Кушнерик, Є. Х. Мовчан і Христия Литвиненко були прийняті в члени Спілки.

Окрилений такою увагою і народною шаною, Федір Данилович склав кілька нових пісень, у тому числі дві — «Світає над Збручем» та «Ой тікали пани-ляхи» — про возз'єднання західних земель України в єдиній Українській Радянській Державі. 15 грудня 1940 року відбулося урочисте відзначення 65-річчя від дня народження і 30-річчя творчої діяльності видатного кобзаря. До його рідного села прибула з Києва делегація письменників, музикантів і вчених на чолі з П. Г. Тичиною. Геніальний поет присвятив цій події широко відомий тепер вірш «Ідемо з Великої Багачки».

Творчість Ф. Д. Кушнерика становить важливий внесок у розвиток кобзарського мистецтва радянського часу. Для наступних поколінь народних співців вона є прикладом патріотичного служіння Батьківщині.

А. ОМЕЛЬЧЕНКО

3 серпня

50 років від дня народження композитора Володимира Миколайовича Верменича. В 1954 р. він закінчив диригентсько-хоровий, а в 1970 — композиторський факультети Київської консерваторії. В 1952—1960 роках викладає співи та керує хорами в школах Києва, в 1961—1963 рр. завідує музичним відділом Укрконцерту, з 1963 по 1965 рік працює викладачем в Київському педінституті. В 1943—1945 роках перебував у лавах Радянської Армії. З 1966 року — на творчій роботі.

У своєму доробку ювіляр має вокально-симфонічні твори, зокрема кантату «Пісня про Буревісника», чимало хороших пісень — «Я славою Партію», «Ленін», «Дніпро-Славутич», «Кията батькам» та інші; хори без супроводу: «Белеєт парус одинокий», «З Кавказом говорять зелені Карпати». Чимало композитор написав і пісень, які залюбки виконують наші мистецькі колективи.

КОЛИ СЕЗОН ЗАКІНЧИВСЯ

Закінчився тридцятий сезон Ворошиловградської філармонії. До програми заключного концерту ввійшли П'ята симфонія Бетховена, Фортепіанний концерт Р. Шедрина, Варіації й fuga В. Бріттена на тему Г. Перселла.

Серед цікавих музичних подій минулого сезону варто згадати авторські концерти А. Штогаренка, Г. Майборода, Л. Колодуба, Ю. Знаткова, виконання Четвертої симфонії Д. Кабалевського, Концерту для оркестру Б. Бартока, сюїти за балету «Створення світу» Д. Мійо, виступи диригентів з Югославії, Угорщини, Києва, Барнаула, радянських виконавців — лауреатів міжнародних конкурсів, піаністів із США, Канади. Відбулися зустрічі з колишніми земляками — народним артистом Молдавської РСР, заслуженим артистом УРСР В. Курином та заслуженим артистом РРФСР О. Кленовим. Силами філармонії були представлені «Травиата» Д. Верді та «Іоланта» П. Чайковського.

У симфонічних концертах брали участь і наші ворошиловградські вокалісти: народна артистка УРСР Дж. Якубович, заслужений артист УРСР П. Шаповалов, артисти Н. Бурко, Ф. та В. Давиденки, Л. Телухіна, В. Ткаченко, Ф. Святуха.

Оркестр виступав у Чернігові, де виконав Першу симфонію С. Рахманінова та Перший концерт П. Чайковського, у Лип-

сичанську — симфонію № 40 В.-А. Моцарта і Скрипковий концерт Й. Брамса (соліст — концертмейстер оркестру Г. Сгін).

Популярності набув абонемент для музичних шкіл області (лектор музикознавець С. Михальова, диригент Ш. Пелтаджян). Однією з програм концерту диригував львів'янин В. Кострик. Його робота над творами А. Дворяка, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста свідчить про обдаровання молодого митця.

Широка попередня інформація населення, зміцнення зв'язків з робітничою аудиторією й учнями професійно-технічних училищ — завдання, які стоять перед колективом Ворошиловградської філармонії.

Громадськість області чекає нових зустрічей з колективом.

Р. ПОНАРОВСЬКИЙ

ЗМАГАЄТЬСЯ ГРАЦІЯ

П'ять днів у Київському Палаці спорту тривав заключний тур другого Всесоюзного конкурсу бальних танців. Близько 90 танцювальних пар брало участь у цьому справжньому святі. Десятки тисяч колгоспників і робітників, студентів і службовців були учасниками районних, міських, обласних, крайових і республіканських конкурсів.

До програми входили традиційні танці — вальс, фокстрот, танго, пасодобль, а також створені радянськими композиторами і хореографами народні танці в сучасній

хореографічній обробці. Головне завдання конкурсу — привернути увагу до сучасного побутового танцю, популяризувати танцювальну культуру серед молоді.

Переможцями конкурсу стали Л. і С. Попови (Москва), М. Лінг і А. Сандберг (Таллін), Н. і М. Бирун (Мінськ).

Серед призерів є й представники нашої республіки: О. Касьянова і О. Касьянов (Київ), Н. Кононова і Ф. Смирнов (Івано-Франківськ), С. Шкляр та І. Чубарець (Донецьк).



У СПІЛЦІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ

Нещодавно членами Спілки композиторів України стали музикознавці Н. Очеретовська (Харків), Г. Лесник-Фіцко (Ялта), О. Зінкевич (Київ) і композитори О. Винокур (Черкаси), С. Калюжний (Керч), В. Наливайко (Харків), С. Мамонов, Б. Милка, Н. Лаврушко (Донецьк).

Камерно-симфонічна комісія Спілки композиторів України заслухала ряд нових творів. Позитивно були оцінені цикл романсів М. Жербіна на слова М. Упеніка («Ода Леніну», «Хуртовина», «Каштани», «Забутий образ твій») і цикл сонетів М. Дремлюги: «Моя мечта», «Забелело, замело», «Печальней нет мелодии на свете», «Велике серце Ілліча» (перші два на слова О. Демиденка, інші — відповідно Л. Вишеславського та Л. Реви).

Обговорювалась «Українська рапсодія» № 2 Л. Колодуба. Відзначалося, що це яскравий, талановитий твір, один з кращих серед тих, що з'явилися у цьому жанрі за останні роки. П. Петров-Омельчук подав фортепіанний квінтет у трьох частинах (Прелюдія, Токката, Фуга). Комісія одностайно відзначила, що професійна майстерність цього молодого митця значно зросла. Одноголосно рекомендовано для виконання також двочастинне інструментальне тріо (фортепіано, віолончель, скрипка) Ю. Ішенка.

Харківський композитор Г. Цицалюк написав поему «Отакар Ярош», в якій відтворено події березня 1943 року в селі Соколовому під Харковом. Тут під командуванням Людвіка Свободи почав бойовий шлях окремий батальйон чехів і словаків. У центрі поеми образ безстрашного надпоручика Отакара Яроша — першого іноземного громадянина, удостоєного знання Героя Радянського Союзу. Запис твору у виконанні симфонічного оркестру Харківської філармонії надіслано в Прагу на адресу Армійського художнього ансамблю ім. Вітєслава Неедлого.



РЕЖИСЕРСЬКИЙ ДЕБЮТ СПІВАКА

На сцені Київського академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка поставлено оперу О. Бородіна «Князь Ігор». Це перша режисерська робота народного артиста СРСР Д. Гнатюка, який в співдружбі з художником народним артистом СРСР Ф. Ніродом, диригентом заслуженим діячем мистецтв УРСР В. Кожухарем, хормейстером народним артистом УРСР Л. Венедиктовим створив величне історико-епічне полотно. Танці поставлені народним артистом УРСР С. Сергеевим, балетмейстером заслужений діяч мистецтв УРСР А. Шекера і заслужений артист УРСР М. Новиков.

Серед виконавців відомі майстри сцени і молоді співаки — народні артисти УРСР В. Любимова, А. Солов'яненко, А. Кікоть, Г. Туфтіна, заслужені артисти УРСР В. Тришин, О. Загребельний, Є. Колесник, А. Кочерга, Н. Міссіна, артисти Л. Кравченко, В. Гриненко, Б. Гнидь та інші.

НОВА ПРЕМ'ЄРА

В Одеському театрі опери і балету відбулася прем'єра музичної трагедії В. Рубіна «Липнева неділя» — музичний пам'ятник героям Великої Вітчизняної війни, мужнім захисникам Севастополя. Музичний керівник вистави — диригент заслужений діяч мистецтв УРСР Б. Грузін, постановник — режисер Великого театру СРСР М. Никифоров, художник Л. Статланд, хормейстер Л. Бутенко.

Головні партії виконували: народна артистка СРСР Н. Ткаченко, народний артист УРСР А. Ріхтер, заслужені артисти УРСР З. Лисак, В. Нещеретний, А. Макаров, артисти А. Ар'є, Н. Мельник, А. Джамагорцян, А. Капустін, А. Войко, О. Ворошило, А. Базарченко та інші.

Одеса

І. ЗИМКО

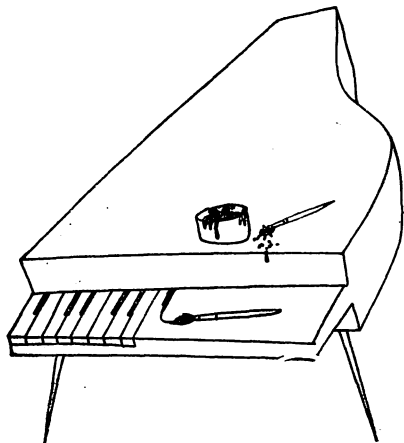
АНСАМБЛЬ «МАНСУДЕ» В КИЄВІ

У Києві з великим успіхом пройшли гастролі відомого пхеньянського художнього ансамблю «Мансуде». Один з найпопулярніших колективів Кореїської Народно-Демократичної Республіки, створений тридцять років тому, знайомив з мистецтвом свого народу глядачів багатьох країн.

Гості показали національну революційну оперу «Квітарка». Приїзд артистів КНДР у Радянський Союз став важливою мистецькою подією в житті нашої країни.

НАШ КОР.

Мал. Копельницького І., Дмитрука Ю.



Незакінчена соната.



Каденція і кода.



Концерт для двох фортепіано. Виконує автор.

ВЕСЕЛА МУЗИКОЛОГІЯ

**В НОМЕРІ:**

В. КОРНІВЕНКО. Харків музичний . . .	2 стор. обкладинки
Н. НЕКРАСОВА. Дві прем'єри	1
Н. СЕМЕНЕНКО. «Хорові акварелі» Т. Кравцова . . .	2
В. ЛИПЧАНСЬКА. Психологія творчості	3
В. ІВАНЧЕНКО. Поліфонізм Прокоф'єва	4
П. КАЛАШНИК. Музика І. Ковача	5
Л. РЕШЕТНИКОВ. Аналіз бетховенської фуги	
Н. ОЧЕРЕТОВСЬКА. «Із тисяч слів Землі»	6
М. КАРМІНСЬКИЙ. Композитор і театр	7
В. БІЛОЦЕРКІВСЬКИЙ. Зустрічі в школі-інтернаті . .	9
Ю. СТАНІШЕВСЬКИЙ. Шляхами творчих шукань . .	10
Н. ТИШКО. Теори Л. Шукайло	12
Л. ДИМИТРОВА. Гість «Варненського літа»	13
І. ПОЛЯН. З досвіду педагога-концертмейстера . .	14
Ю. СМІРНОВ. Шукати індивідуальне	19
О. РУДЕНКО. Наш славетний земляк	20
Л. НОСОВ. Федір Мусійович Соболев	21
Орбіти української музики: Васку Гонсалвіш: «Прекрасне мистецтво». «Чудовий український вечір»	22
Успіх аматорів. Київ — Лейпціг	
Л. БОНДАРЕНКО. На «Празькій весні»	23
І. ПОЛЬСЬКИЙ. Експеримент став реальністю	24
І. ІВАНОВСЬКИЙ. Вечори грамзапису	25
М. ХЛІБНИКОВ. Навчати дітей співу	26
Л. ЛАПТЄВА. Імені Лермонтова	
Н. ДАРСОВА. З першого туру фестивалю	27
Пісня славить працю	28
В. ЗАБОЛОТНИЙ. Музичний інструмент — витвір мистецький	29
М. ПРОКОПЕНКО. Заслуговує більшої уваги	
А. ГРИШИН. Млинівський народний	30
Л. КОЛОДУБ. Посібник з інструментування	31
В. ВАНЮКЕВИЧ. Пісні батьків — з нами	
А. ОМЕЛЬЧЕНКО. Співець радянського життя	32
Р. ПОНАРОВСЬКИЙ. Коли сезон закінчився	

Наш календар.

У Спільці композиторів України 3 стор. обкл.

Хроніка.

МУЗИЧНІ ТВОРИ:УКРАЇНО МОЯ. Слова Я. Гримайла
Музика П. ГайдамакиХАРКОВЕ МІЙ. Слова О. Марченка
Музика І. Ковача

ПРЕЛЮДІЯ. Музика М. Тиця

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. МАЛИШЕВ, М. М. СКОРИК, В. Д. ТИМОФЄВ,
А. Д. ФІЛІПЕНКО, М. Р. ЧЕРКАШИНА, Т. Т. ШПІРНИЙ,

О. О. СТЕЛЬМАШЕНКО (відповідальний секретар).

Художньо-технічний редактор Є. І. МУШТЕНКО.

Фотокореспондент І. Б. ПЕТРОВ.

Журнал «Музика» (на українському мові). Орган Міністерства культури УРСР, Союзу композиторів України і Музичного об'єднання УРСР.

Журнал оснований 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, Січневого повстання, 21, корпус 20. Телефони: головний редактор—974301, відділи—976459. Рукописи не повертаються.

БФ 27 690. Підписано до друку 24/VII 1975 р. Формат паперу 60×90^{1/8}. Фіз. друк. арк. 2. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 6,5. Тираж 18 735. Зам. 396. Ціна 50 коп.

Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР, Київ, Воронського, 24. Фіз. печ. лист. 2. Услов.-печ. лист. 4. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 18 735. Зак. 396. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського промислового об'єднання «Поліграфкнига» Госкомиздата УРСР, Київ, Воронського, 24.