

МУЗИКА



Назустріч XXV з'їзду КЦРС



Єднання братніх культур



Фестивальні концерти



Стандарти «масової культури»



«Ярослав Мудрий» на київській сцені



Видатні митці



6

1975



МАЙСТРИ МИСТЕЦТВ—

НАЗУСТРІЧ ХХV З'ЇЗДУ КПРС

Сьогодні, продовжуючи багаті традиції минулих років, колектив столичного театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка ще ширше розгортає культурно-шефську роботу серед трудящих Києва та області. Концертні програми, фрагменти вистав діючого репертуару і тих, що незабаром з'являться на афішах, винесемо на суд широкого кола слухачів, на заводи, фабрики, в колгоспні клуби.

Дирекція, партійна і профспілкова організації разом з комсомольцями театру утворили велику групу активу, до складу якого увійшли провідні митці оперного і балетного цехів, талановита молодь. Розроблено й затверджено конкретний план діяльності, який, на думку артистів, сприятиме ідейно-естетичному вихованню трудящих.

Великий інтерес до мистецтва в нашій країні визначається перш за все його демократичним спрямуванням.

Комуністи і всі працівники театру добре розуміють значення пропаганди кращих творів мистецтва для формування естетичних смаків трудящих.

Влітку цього року ми поновили творчу угоду, яка діє вже протягом п'яти років, з колективом заводу «Арсенал». 8-й цех заводу бурхливими оплесками вітає групу наших артистів, які прийшли до них на зустріч. Директор театру заслужений діяч мистецтв УРСР В. Кулаков розповів про плани на наступний сезон, поділився враженнями від гастрольних подорожей. У концерті, що відбувся в цеху, виступили народні артисти УРСР А. Кікоть та С. Козак, заслужена артистка УРСР Н. Куделя і молодий соліст М. Дубровін. Робітники щиро дякували за насолоду, яку вони одержали від мистецтва, запрошували приїздити до них ще. Успіх і тепло перших зустрічей на заводі довели справжню зацікавленість мистецтвом.

Міцніють стосунки у театру із студентською молоддю Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка. Після одного з вечорів, на якому учасники гастрольної подорожі до Японії розповіли про свою поїздку, майбутні журналісти на знак подяки підготували спеціальний випуск своєї навчальної газети «Молодий журналіст». У ній вони висловили враження від вистав нашого театру, дали кілька творчих портретів, замальовок, рецензій.

Численну аудиторію збрала лекція про Ф. Шаляпіна, яку прочитав директор театру В. Кулаков. Фаховий аналіз виконання славетного артиста було вдало поєднано з демонстрацією записів його співу. Таке ознайомлення з творчістю і життям видатного співака поглибило знання слухачів у галузі вокального виконавства.

Народні артисти УРСР К. Радченко, М. Шевченко, заслужені артисти республіки Г. Ципола, Р. Майборода, солістки опери Н. Пащенко, Р. Мартиросова і Л. Семененко, артисти балету народна артистка СРСР В. Калиновська, народна артистка УРСР А. Гавриленко, солісти балету В. Федотов, Є. Кирєєв та інші виїздили на концерти під час проведення Днів культури на Київщині. Зустрічі з трудівниками — завжди відповідальний екзаме́н, почесний обов'язок радянських митців.

«...Надати соціалістичному змагання на честь ХХV з'їзду КПРС всенародного розмаху, щоб кожен трудівник, кожен колектив своєю високопродуктивною, самовідданою працею зробив вагомий внесок у виконання і перевиконання виробничих планів і соціалістичних зобов'язань». Ці слова з по-

Після концерту в цеху заводу «Арсенал».



станови ЦК КПРС «Про соціалістичне змагання за гідну зустріч ХХV з'їзду КПРС» стали для всього колективу визначальними.

Соціалістичні зобов'язання, прийняті нещодавно загальними зборами театру, враховують зростаючі запити до мистецтва населення області. У конкретних пунктах наголошено на вирішенні високих ідейно-художніх завдань і на подальшій активізації громадсько-виховної роботи серед робітників «Арсеналу» й трудівників села Броварського району Київщини, серед військовослужбовців гвардійської Чапєвської дивізії та студентів університету.

Майстри хорової справи взяли почесне зобов'язання організувати у кількох загальноосвітніх школах міста учнівські хори, а художники і декоратори — оформити мистецькі заклади в сільській місцевості.

Виховуючи гідну зміну майстрам старшого покоління, партійна організація театру використовує таку форму як наставництво кадрів працівників.

Ми прагнемо підняти наше мистецтво на рівень героїчної праці народу, воно вірно служить партії у вихованні трудящих у дусі комуністичної ідейності, братерства і дружби народів, пролетарського інтернаціоналізму і соціалістичного патріотизму.

Втіленню цих високих ідей підпорядкована вся діяльність театральної групи напередодні ХХV з'їзду КПРС.

В. АНТОНОВ,
секретар партійного бюро,
заслужений артист УРСР

Цьогорічний сезон Державної заслуженої капели бандуристів УРСР сміливо можна назвати сільським. Протягом березня ми виступали в західних областях України переважно перед колгоспниками. Як і всі мистецькі колективи республіки, наша капела значно посилила роботу по культурному обслуговуванню трудівників села. Це — одне з головних зобов'язань до ХХV з'їзду КПРС.

Серед наших слухачів було багато працівників тваринницьких ферм, де, як відомо, робочий день закінчується досить пізно, тому виступи доводилося розпочинати не раніше 21-ї години. Та незважаючи на це, програма йшла без скорочень. Більш того, деякі номери довелося повторювати на «біс». Незмінно палкий прийом і свідомість того, що робимо корисну для людей справу, підносили настрій артистів, і вони забували про втому від багатокілометрових переїздів та пізнього повернення на базу.

Святкову атмосферу посилювало й те, що, як правило, концерти відбувалися в залах нових будинків культури. Наприклад, архітектура, сучасне обладнання сцени, художнє оформлення приміщень Золочівського районного Будинку культури на Львівщині викликає захоплення кожного, хто там буває. Справжній палац!

Після дев'яти концертів у Львівській області ми переїхали до Тернопільської. Дали один концерт в обласному центрі, а потім виступали у Козовій, Теревовлі, Бережанах. На Івано-Франківщині обслуговували трудівників Галицького, Надвірнянського і Рогатинського районів. І всюди — подяки за пісні, прохання приїздити частіше.

До Чернівців прибули в розпал фестивалю мистецтв «Буковинська весна», у якому взяли участь. Після того дали 6 концертів у Кіцманському, Заставнівському, Сторожинецькому та Хотинському районах. Ми щиро вдячні обласній філармонії, яка зразково спланувала наші виступи в найбільших і найкращих залах, що дозволило обслужити максимальну в даних умовах кількість колгоспників.

Гастролі по Закарпаттю почалися в Хусті, тривали в Тячівському та Берегівському районах, а закінчилися в Ужгороді. Там ми взяли участь у концерті дружби: в першому відділі виступив самодіяльний симфонічний оркестр з Угорської Народної Республіки, а в другому — наша капела. Публіка не відпустила зі сцени, довелося виконати програму повністю. Концерт закінчився пізно, зате були задоволені і слухачі, і артисти.

Кінець літа і початок осені застав нас на півдні республіки. Капела виступила у програмі фестивалю «Кримські

МАЙСТРАМ ПРАЦІ

зорі», в колгоспах області, а потім у концерті-реквіємі в місті-герої Керчі, на горі Мітрідат, де зібралася величезна аудиторія.

У Херсонській області крім виступів перед трудівниками сіл відбулося чотири планових концертів в Новій Каховці та ще один — у Зеленому театрі в присутності понад 400 учасників боїв за Каховський плацдарм. Завітали до будівників Північно-Кримського каналу ім. В. І. Леніна і виступили перед ними з великим концертом.

П'ять виступів капели відбулося на Одещині. Приємно було дізнатися, що в селищі Ширяєвому є самодіяльний ансамбль бандуристів. Художній керівник капели заслужений діяч мистецтв УРСР Григорій Васильович Куляба зустрівся з ширяївськими ентузіастами, консультував їх щодо виконання окремих пісень і побажав нових творчих успіхів.

Доводиться чути справедливі нарікання, що капела рідко виступає в столичній області. Ми пам'ятаємо це і намагаємось хоча б частково задовольнити прохання шанувальників нашого мистецтва. Так, у квітні, коли утворилося «вікно» в розкладі гастролей, виступили з концертом для робітників тваринницького комплексу в селі Калита Броварського району, де нас чекали давно. На початку листопада співали в Будинку культури колгоспу «Прогрес» Кагарлицького району та на Обухівщині. Закінчуємо 1975 рік у подорожі по Чернігівщині, Сумщині й Полтавщині.

Під час гастролей не можна було не звернути уваги на відрядні зміни в селах: скрізь багато зовсім нових або відремонтованих і розширених будинків колгоспників, добре впорядковані вулиці, будуються шляхи. Окрасою є просторі світлі школи та інші громадські споруди. Про економіку колгоспів і добробут жителів села свідчать хоча б такі факти: на наші концерти багато колгоспників приїждять власними автомашинами або мотоциклами, святково одягнені. Постійні прохання до артистів частіше приїждити з концертами також красномовні. Все це є результатом героїчної праці радянського народу, виконання планів, підвищення матеріального і культурного рівня трудящих. Ми пишаємось, що вносимо свою частку в цю велику справу. Зараз капела з великим піднесенням готує нову програму, присвячену XXV з'їздові КПКР.

В. ОГОРОДНИКОВ,
заступник директора капели,
заслужений працівник культури УРСР

* * *

Важливі події нашого життя запам'ятовуються надовго. Таким пам'ятним став для мене Ленінський суботник у квітні 1974 року, коли Дніпропетровський оперний театр ще стояв у рихтованні, на повний хід йшли монтажні роботи і до завершення будівництва залишалося близько чотирьох місяців. Цього весняного ранку до театру прийшли будівельники — творці складної унікальної споруди і майбутні її господарі — солісти опери та балету. Союз Ліри і Молота був скріплений на загальному комуністичному суботнику. Поруч працювали балерини і штукатури, співаки й електрозварники, бульдозеристи і художники. Досі розрізнені цехи театру, що окремо готувалися до прем'єри, можливо, вперше відчули себе колективом однодумців, якому доведеться вирішувати складні творчі завдання — створення нового театру опери та балету на Україні.

Після суботника будівельники і митці працювали далі за єдиним графіком. Закінчувалися зварювальні роботи на

сцені — починалися репетиції «Князя Ігоря», закінчувалися репетиції — і знову йшов монтаж крісел, електроустановка. Ми жили з робітничим класом однією сім'єю і разом прийшли до загального свята — відкриття театру. Зал, що сяяв мірадами вогнів, заповнила святково вдягнена публіка: ті, кого ми звикли бачити в комбінезонах, робочому одязі, сиділи в почесній президії і в партері, а на грудях у них виблискували ордени і медалі. Це був незабутній вечір.

Спілкування з робітничими колективами почалося одночасно з організацією театру. При всій складності передпускового періоду, коли довелося порушувати всі норми випуску вистав (за шість місяців підготовлено вісім спектаклів), колектив знаходив час для виступів у концертах на заводах, у навчальних закладах, перед трудящими області.

Всі ми добре розуміли, що перше знайомство з виконавською майстерністю наших артистів ще до відкриття театру створить відповідну думку про склад трупи і відіграє певну роль в популяризації оперно-балетного мистецтва. Тому художнє керівництво приділяло багато уваги програмам концертів, включало до них виступи провідних акторів. Показовою була зустріч з робітниками трубопрокатного заводу ім. К. Лібкнехта. Тут виступила велика група солістів і серед них Н. Суржина, Ю. Сабуров, Л. Соловей, В. Тарасов, З. Зінченко, А. Соколов та інші.

Для трудівників сільських районів наш театр організував 20 додаткових спектаклів у суботні дні. До нас часто приїждять на вистави глядачі з інших міст: шахтарі Павлоград, гірники Криворіжжя, трубопрокатники з Новомосковська. Такі імпровізовані зустрічі завжди бувають теплими і сердечними. Герой Соціалістичної Праці сталевар І. Василенко після одної з них сказав: «Ми, робітники, будемо постійно кріпити економічну міць Батьківщини, а ви, працівники Дніпропетровського театру опери та балету, прославляйте її засобами мистецтва».

Після відкриття театру шефська робота набула більш дійових форм. Колективний договір про творче співробітництво між трудящими Дніпропетровського району і театру став свідченням нерозривної єдності трудівників села і художньої інтелігенції, що передбачає конкретну, дійову допомогу художній самодіяльності. Наші підшефні беруть активну участь у розширених засіданнях художньої ради, в обговоренні репертуару, ми запрошуємо їх на генеральні репетиції. Таке спілкування провадиться строго планомірно і відіграє вирішальну роль у формуванні моральних та естетичних поглядів не тільки наших глядачів, а й працівників театру: зв'язок з повсякденним життям завжди благотворно впливає на творчість митців.

Кінець минулого року був знаменним для нашого краю багатьма подіями на трудовому фронті. Йшла підготовка до пуску найбільшої в країні домни Криворізька № 9, готувався до свого відкриття й театр. Колектив вважав за честь узяти участь у концерті, присвяченому пускові гіганта металургії.

Трудящі області стали на вахту двадцяти п'яти ударних трудових декад, присвячених XXV з'їздові КПКР. Своім мистецтвом ми намагаємось подавати дійову допомогу цьому всенародному рухові. Попереду зустрічі з металургами прославленої Петрівки, з нашими шефами — робітниками Дніпродзержинського заводу ім. Ф. Дзержинського.

М. ЛИТВИНЕНКО,
директор театру,
заслужений працівник культури УРСР



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

© Рік заснування 1923
Видавництво „Музична Україна“

ПОСЛАНЦІ ЕСТОНІЇ НА УКРАЇНІ



Зустріч на Київському вокзалі.

На Україну приїхали посланці братнього естонського народу — учасники свята літератури і мистецтва. Це була зустріч з прославленими співаками й музикантами, чия творчість є гордістю і окрасою багатонаціонального радянського мистецтва.

Урочисте відкриття Днів літератури та мистецтва Естонії відбулося в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. У великому святковому концерті виступили академічний чоловічий хор ЕРСР, хор театру опери та балету «Естонія» та хор хлопчиків у супроводі симфонічного оркестру. Зведений колектив (соліст заслужений артист Естонської РСР Пяо Майсте) виконав кантату «Скажи мені, Дніпре», написану естонським композитором А. Сибером на вірші українського поета М. Вінграновського. Зі сцени звучали пісні моряків Прибалтики, гірників Кохтла-Ярве, текстильників Нарви. Глядачі мали нагоду почути відомих співаків — народного артиста СРСР Тійта Куузіка, народних артистів ЕРСР Маргариту Войтес, Хендріха Крумма, заслужених артистів ЕРСР Ану Кааль, Маті Пальм. Приемним було знайомство з майстрами естонської хореографії — народною артисткою ЕРСР Тійу Рандвнір, заслуженим артистом республіки Тійтом Хорма, солістами балету Янісом Гаранцісом, Олександром Басихінім, Євгеном Нефором, Володимиром Айстровим та іншими.

У містах і селах України відбулося понад 300 вистав, концертів і творчих зустрічей, на яких побували десятки тисяч трудящих.

Ряд найкращих своїх вистав показав Державний академічний театр опери та балету «Естонія», серед них — опери

«Вогні помсти» Е. Каппа, «Травіата» і «Трубадур» Д. Верді, кілька балетних спектаклів.

Художню самодіяльність представляв ансамбль пісні і танцю з острова Сааремаа — лауреат республіканського фестивалю рибальських колгоспів «Сріблясте море».

Наймолодші учасники свята — хор хлопчиків при Державному академічному чоловічому хорі ЕРСР, який здобув велику популярність у республіці (керівник Венно Лауль).

Щодня вранці від готелів «Москва» і «Славутич» відходили автобуси з барвистою емблемою Днів літератури і мистецтва Естонської РСР на Україні. Діячі культури вирушали на підприємства Києва, в колгоспи і радгоспи Київщини.

Трудящі Чернівців, Івано-Франківська й Ужгорода познайомилися із струнним квітетом Естонської філармонії. В його репертуарі твори Шуберта, Гайдна, Тобіаса, А. Філіпенка.

Квінтет духових інструментів виступив у Києві та Криму. Майстрів інструментальної музики Естонії на святі дружби репрезентували органіст — народний артист ЕРСР професор Хуго Лепнурм, його учень Рольф Уусвія, лауреат республіканського конкурсу скрипаль Юрі Геррец і лауреат Всесоюзного конкурсу піаністка Адо Куусеке. Десять концертів дав естрадний ансамбль «Лайне» (художній керівник Райво Діксон), добре відомий у нашій країні і за кордоном. У його новій програмі — радянська естрадна музика, народні мелодії.

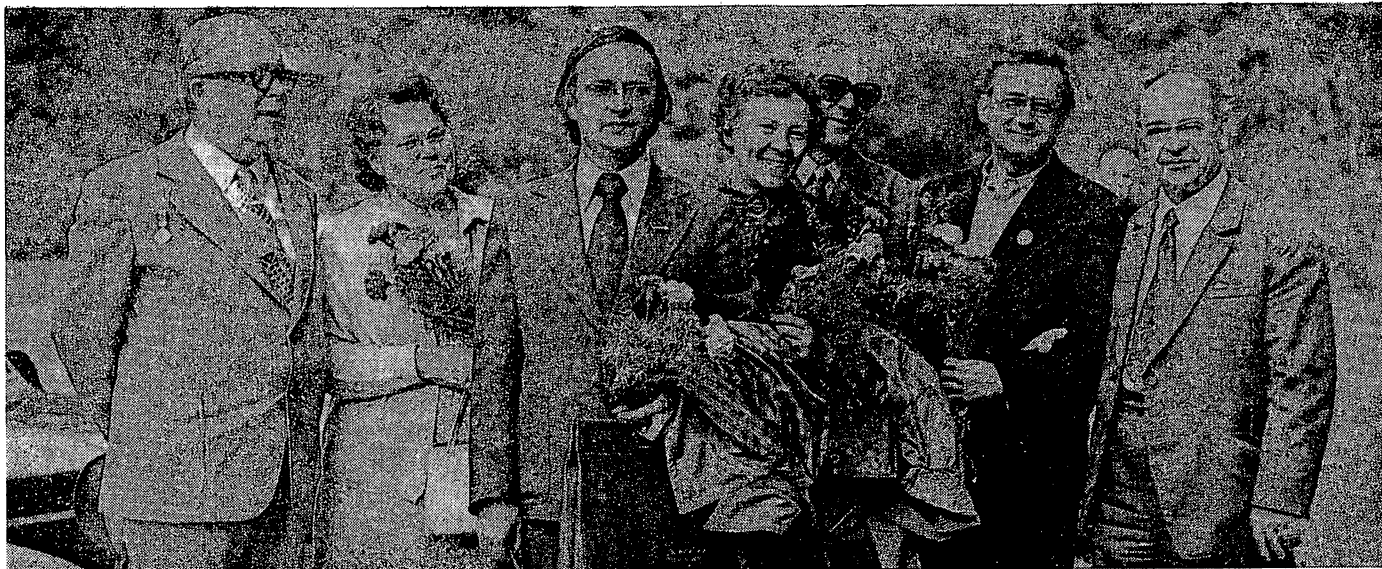
Сааремааський самодіяльний ансамбль пісні й танцю побував у краснодонському меморіальному музеї «Молода

Опера Е. Каппа «Вогні помсти». Вамбо — Тійт Куузік, Мехіс — М. Пальм.



Дирижує народний артист Естонської РСР Н. Ярві.





Українські композитори вітають естонських колег.

гвардія», де зустрівся з шахтарями та рідними молодогвардійців. Учасники ансамблю поклали квіти до пам'ятника юним героям.

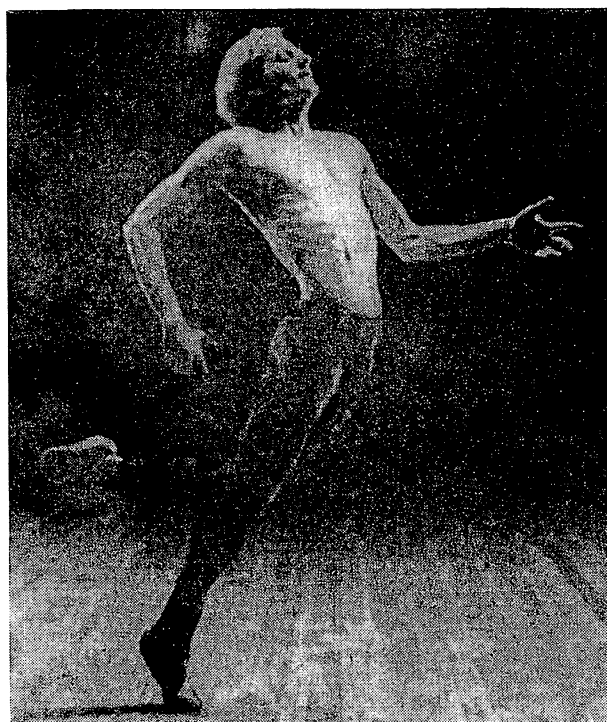
Артисти державної філармонії й естрадного ансамблю «Старий Тоомас», композитори, письменники, художники виступали перед робітниками полтавських заводів газорозрядних ламп і фарфорового, перед колгоспниками Гадяцького, Зіньківського районів. «Старий Тоомас» відвідав також Харківську область, дав кілька концертів для робітників Харківського тракторного заводу та колгоспників ближніх сіл.

У парку культури і відпочинку імені М. Рильського (Київ) відбулася творча зустріч артистів театру «Естонія» з трудящими Московського району. Цей колектив побував також у викладачів і студентів Київського політехнічного інституту.

Вечір піонерської дружби, в якому взяли участь естонський хор хлопчиків і учасники київського хору «Дзвіночок», проведено в Палаці піонерів та школярів ім. М. Островського. Юні співаки двох республік зустрічалися не вперше: торік «Дзвіночок» брав участь у Всесоюзному фестивалі дитячих хорів у Талліні, де одержав почесну грамоту. Гостював хор хлопчиків і у школярів Київської музичної школи-інтернату ім. М. Лисенка. Їх спільний концерт пройшов з великим успіхом.

Дні літератури і мистецтва стали оглядом творчих досягнень естонського народу, видатною подією у громадсько-політичному житті двох братніх республік.

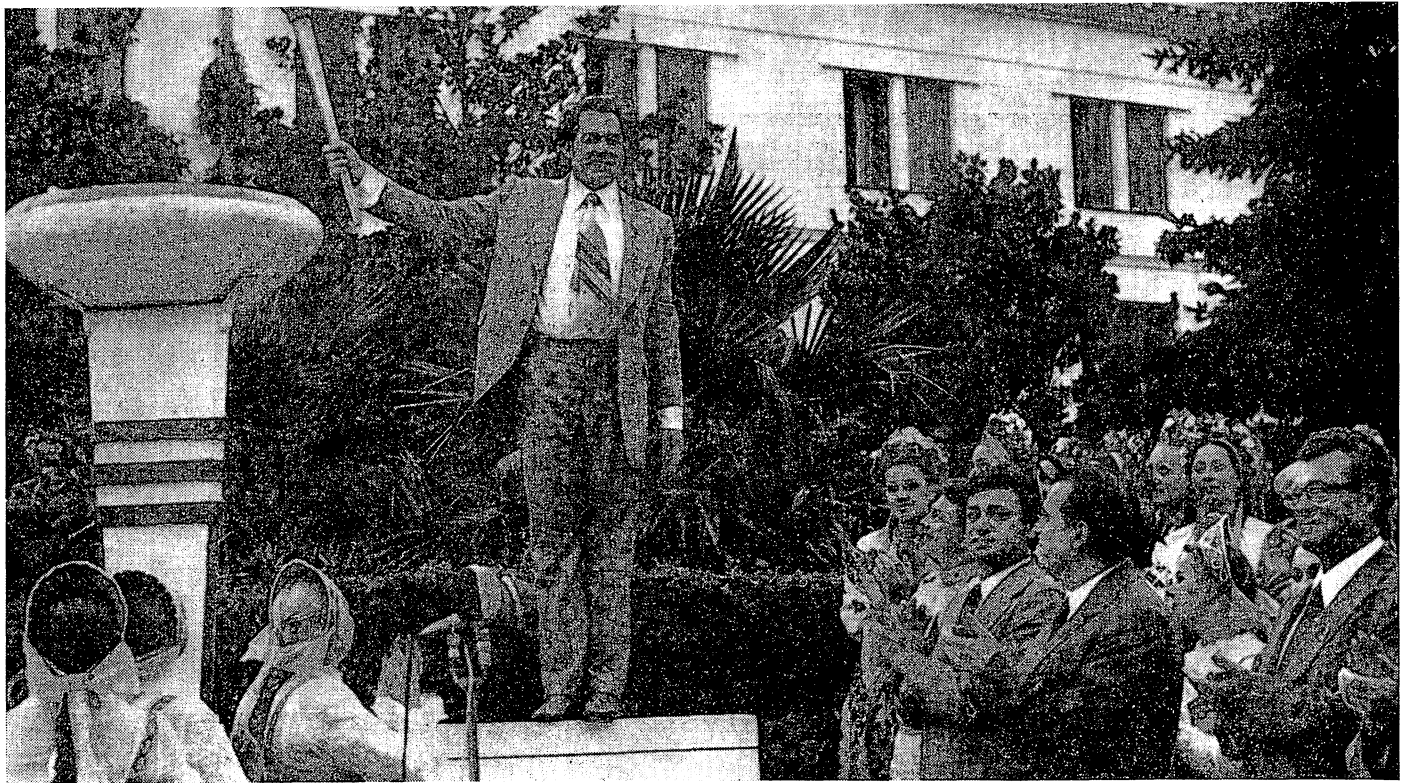
Державний академічний чоловічий хор Естонської РСР.



Балет С. Прокоф'єва «Блудний син». У головній партії В. Маймусов.

Народний артист Естонської РСР Х. Крумм.





Відкриття фестивалю.

«КРИМСЬКІ ЗОРІ»

В Криму завершився Всесоюзний фестиваль радянської пісні. Під час фестивалю відбулось майже 230 концертів, творчих зустрічей, тематичних вистав, на яких побувало близько 300 тисяч глядачів — трудівників області і гостей всесоюзної здравниці. Своє мистецтво продемонстрували більше 1500 митців з багатьох союзних республік.

«Нам песня строить и жить помогает» — ця пісня І. Дунавського і В. Лебедева-Кумача стала своєрідним заспівом «Кримських зір». І ще один твір — «Тсвариш пісня» І. Шамо і Р. Рождественського, яку натхненно співав народний артист УРСР А. Мокренко, ніби нагадувала: пісня завжди в бойовому строю.

Всі барви багатогранної радянської пісенної творчості демонстрували в концерті народні артисти СРСР Д. Гнатюк, Ю. Гуляєв, А. Солов'яненко, народні артисти республіки Т. Сорокіна, Ю. Богатиков і М. Кондратюк, заслужені артисти республіки Т. Міансарова, Г. Мурзай, А. Солєнкова, В. Вуячич, Кола Бельді і Й. Кобзон, лауреати міжнародних конкурсів О. Басистюк, А. Пугачова, Н. Челпрага і С. Захаров, відомі мистецькі колективи: Державний вокально-хореографічний ансамбль УРСР «Таврія», вокально-інструментальні ансамблі «Аїсі», «Веселі хлоп'ята», «Співаючі серця», тріо бандуристок Київської державної філармонії.

У багатьох творах яскравої програми заключного концерту фестивалю, що був присвячений 30-річчю Перемоги і наступному XXV з'їздові КПРС, оспівуються безсмертні подвиги радянського народу у Великій Вітчизняній війні.

Чільне місце в репертуарі співаків посіли народні пісні. Серед них — російські «Волга-реченька», «Вижу чудное приволье» і «Вдоль по Питерской», українська «Чорні брови, карії очі», якутська «Природа співає». Тепло були прийняті популярні пісні радянських композиторів і поетів — «Мир дому твоему» О. Фельцмана та І. Кохановського, «Ясени» О. Білаша і М. Ткача, «Це — Москва» Д. Тухманова та І. Шаферана, «Екіпаж — одна сім'я» В. Плєшака і Ю. Погорельського, «Два кольори» О. Білаша і Д. Павличка, «Балада про Віктора Хару» І. Лученка і Р. Рождественського, «Доріженька» І. Дунавського і С. Васильєва, «Повезу тебе я в тундру» М. Фрадкіна і М. Пляцковського, «Чарівна скрипка» І. Поклада і Ю. Рибчинського, «А льон цвіте» І. Сльоти



Виступає хор ім. П'ятницького
Ансамбль «Флуеранш».

та В. Юхимовича, «Спогади про полковий оркестр» Ю. Гуляєва і Р. Рождественського та ін.

В концерті взяли також участь народний артист УРСР А. Сова, солісти Пермського театру опери та балету лауреат Міжнародного конкурсу Л. Кунакова і заслужений артист РРФСР К. Шмаргонер, Київський естрадно-танцювальний ансамбль, симфонічний оркестр Кримської державної філармонії.

Мистецьке свято завершилося піснею про нашу Батьківщину — «Славимо тебе» Б. Мокроусова і О. Чуркіна, яку виконали всі учасники фестивалю (солісти Б. Базиликот, Р. Вітошинський, О. Чепурний, В. Малахаєв).

Концерт, постановку якого здійснили головний режисер народний артист УРСР Л. Силаєв, головний диригент заслужений діяч мистецтв УРСР А. Гуляницький, заслужений художник УРСР Л. Бріскман, пройшов з великим успіхом.

Незабутнє враження справив концерт-реквієм на Сапунгорі, присвячений пам'яті мужніх захисників і визволителів чорноморської твердині. Заслужений артист УРСР Володимир Колесников у супроводі симфонічного оркестру Кримської державної філармонії виконав «Поему про Севастополь» Ігоря Драго. Державний вокально-хореографічний ансамбль «Таврія» показав хвилюючу композицію «Ніхто не забутий, ніщо не забуте». У виконанні народного

артиста УРСР Юрія Богатикова прозвучала пісня «Золота Керч».

У Червоногвардійському районному Будинку культури з великим успіхом пройшов концерт Державної заслуженої капели бандуристів УРСР, у Будинку культури села Гвардійське Сімферопольського району — концерт Державного академічного російського народного хору імені М. П'ятицького, у Роздольненському районному Будинку культури виступав вокально-інструментальний ансамбль «Кримські зорі». Гостями металургів Керчі були Гуцульський ансамбль пісні і танцю, заслужена артистка УРСР Тамара Міансарова. Артисти Кримської державної філармонії дали концерт у своєму підшефному Білогорському районі.

Щовечора були аншлаги у Літньому театрі Ялти. Тут відбулися концерти хору імені М. П'ятицького, ансамблю «Таврія», народного артиста УРСР Юрія Богатикова, лауреата Міжнародного конкурсу Сергія Захарова. З великим успіхом виступив і гість фестивалю — югославський вокально-інструментальний ансамбль «Семеро молодих». У його програмі поряд з творами югославських композиторів було і чимало популярних радянських пісень.

«Мир. Праця. Братерство» — такий був девіз театралізованого свята пісні, що відбулося на сімферопольському стадіоні.



ФЕСТИВАЛЬ ПАТРІОТИЧНОЇ ПІСНІ

У місті-герої Керчі, в рамках першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих, відбувся Четвертий республіканський фестиваль патріотичної і молодіжної пісні, присвячений 30-річчю Перемоги. Такі змагання вже стали в республіці традиційними. Попередні були проведені в містах бойової і трудової слави — Краснодарі, Кривому Розі, Жданові.

З 13 по 17 вересня професіональні співаки, аматори, студенти середніх і вищих навчальних закладів (віком до 28 років) виборювали звання лауреата. Такий склад учасників не перешкодив журі підходити до їх оцінки з єдиними критеріями. Зумовлюється це тим, що, по-перше, на сьогодні виконавська майстерність учасників художньої самодіяльності дуже зростає. Вони часто не поступаються перед професіоналами, а інколи навіть краще інтерпретують окремі твори. По-друге, співаків обмежувало лише загальне те-

матичне спрямування фестивалю, конкретну ж програму вони мали право добирати за власними уподобаннями. Такі умови конкурсу сприяли зростанню творчого досвіду всіх учасників.

Розпочався фестиваль масовим мітингом-концертом на площі ім. В. І. Леніна. Присутні були всі учасники і трудящі міста. На мітингу виступили перший секретар Керченського міськкому ЛКСМУ П. Іваненко, секретар ЦК ЛКСМУ Г. Максименко, секретар Керченського міськкому КПУ І. Мордвіна, учасники фестивалю, трудящі з місцевих підприємств. Від імені ЦК ЛКСМУ, Міністерства культури УРСР, Музичного товариства УРСР, Української Ради професійних спілок, Спілки композиторів України Г. Максименко оголосив фестиваль патріотичної пісні відкритим. В урочистій обстановці юнаки і дівчата покладали квіти до пам'ятника В. І. Леніну і до обеліска Слави на горі Мітрідат. Тут же на площі ряд учасників змагання проспівав крапичок пісні з свого конкурсного репертуару. Лауреат Всесоюзного конкурсу артистів естради вокально-інструментальний ансамбль «Чайки» Кримської філармонії виконав пісню І. Шамо «Товарищ песня», представник Вінницької області В. Маланчук у супроводі інструментального ансамблю Вінницького педінституту проспівав пісню О. Білаша «Я жил в такие времена», соліст Львівської філармонії І. Попович у супроводі ансамблю «Ровесник» — власну пісню «Женщины мира» тощо. По закінченні мітингу колективи поїхали у різні райони міста, де відбулися концерти для трудящих підприємств.

14 вересня розпочався другий тур конкурсних прослуховувань. Перший провадився по всій республіці, в ньому взяли участь тисячі юнаків і дівчат. До Керчі було послано лише по два представники від кожної області і столиці України. Тому в другому турі взяли участь понад 50 співаків, до третього ж було допущено лише 24 претенденти на звання лауреата. Конкурсний відбір проводило журі у складі заслуженого діяча мистецтв УРСР М. Скорика (голова), секретаря ЦК ЛКСМУ Г. Максименка, композиторів Л. Дичко, О. Білаша, І. Ковача, а також представників творчих спілок, установ культури тощо.

Як відзначило журі, конкурс продемонстрував в цілому високий рівень виконавства, рівний склад і досить сильну професіональну майстерність учасників. Все це, а також в основному цікавий і різноманітний репертуар співаків свідчить, що популярність патріотичної пісні серед молоді неухильно зростає. Однак яскравих індивідуальностей, які могли б претендувати на найвищу відзнаку, не було виявлено, тому журі вирішило першого місця нікому не присуджувати. Друге місце завоювали четверо учасників: І. Попович, про якого вже мовилося, П. Осипенко — кіно-



Жіночий вокально-інструментальний ансамбль «Чайки» Кримської філармонії.

оператор Черкаського обласного Будинку культури профтєхосвіти, З. Рудник — солістка вокально-інструментального ансамблю «Кримські зорі» та М. Амелін — викладач Харківського профтєхучилища № 10. На третє місце вийшли семеро співаків: В. Шевченко — студент запорізького філіалу Дніпропетровського металургійного інституту, В. Лемех — художній керівник Будинку культури с. Білоусівки Драбівського району Черкаської області, А. Старунський — інженер одного із заводів міста Херсона, В. Калиниченко — студент Одеської консерваторії, О. Щербакова — солістка ансамблю «Ровесник» Львівської філармонії, В. Гашевський — слюсар-ремонтник Ровенського льнокомбінату, Ф. Селіванова — солістка Ворошиловградської філармонії. Отже, перемогу здобули і професіональні співаки, і аматори, і студенти. Це є ще одним свідченням правильного визначення умов конкурсу як змагання найширших кіл нашої молоді.

Для учасників фестивалю були встановлені спеціальні призи республіканськими і обласними організаціями, місцевими підприємствами, редакціями газет і журналів. Вони вручалися за краще виконання пісень про партію, Батьківщину, комсомол, на робітничу тематику, про Велику Вітчизняну війну, за краще репрезентування комсомольської пісні, що вперше прозвучала на фестивалі, тощо. Приз редакції журналу «Музика» отримала студентка Київської консерваторії В. Іванченко.

Хоча фестиваль планувався передусім як змагання солістів, оцінювалися й ансамблі, що супроводжували їх виступи. Так, почесними грамотами Міністерства культури УРСР і Республіканського комітету профспілки працівників культури нагороджені «Ровесник» — вокально-інструментальний ансамбль Львівської філармонії, «Сучасник» — колектив Одеського об'єднання музичних ансамблів, ансамблі Харківського Паладу культури будівельників, Черкаського обласного Будинку культури та ін. Високу майстерність і культуру музичного супроводу виявили колективи навчальних закладів — Луцького музичного училища, Вінницького педінституту, а також ансамбль «Карпати» з Чернівців.

Після конкурсних прослуховувань була організована пресконференція членів жорі з представниками органів преси, радіо й телебачення. В ході її наголошувалось, що такі конкурси мають і мистецьке, і велике політичне значення: адже вони популяризують не лише естрадні мелодії, а й, передусім, військово-патріотичні пісні, твори громадянського звучання. Сприяє цьому насамперед те, що їх виконують найулюбленіші серед молоді колективи і окремі співаки. Було вказано й на ряд недоліків: помічена доволі низька добора інструментального складу в ряді ансамблів, не вистачає кваліфікованих звукооператорів, що перешкодило окремим співакам повністю виявити свої можливості. Висловлено міркування про необхідність відновити традицію конкурсної оцінки пісень, написаних спеціально для фестивалю. Слід також налагодити розповсюдження кращих з таких творів на правах рукопису серед усіх естрадних колективів республіки.

В цілому ж фестиваль досяг своєї мети. Він сприяв широкій пропаганді патріотичної й комсомольської пісні, виявленню молодих талановитих виконавців, зростанню їх виконавської культури.

Я. ГОРДІЙЧУК

У БРАТНІЙ ЧУВАШІ

Наприкінці вересня в Чебоксарах відбувся пленум правління Спілки композиторів Чувашії. Його концерти показали, що композитори республіки досягли великих успіхів у музичній творчості.

Більшість композицій позначені високою ідейною спрямованістю, актуальністю тематики. Вони присвячені 30-річчю Перемоги, радянським трудівникам, зокрема тим, що збудували Чебоксарський тракторний завод. Загальна риса музики — інтернаціональна спрямованість і одночасно широке використання чуваського фольклору. Можна говорити про більшу чи меншу вартість окремих творів, у цілому ж їх професіональний рівень цілком задовільний.

Симфонічна і вокально-симфонічна музика була представлена «Військовою симфонією» для соліста (тенор) і симфонічного оркестру та «Фронтовими ескізами» для змішаного хору, соліста й симфонічного оркестру Ф. Васильєва, Третьою симфонією (присвячена 30-річчю Перемоги) А. Токарева, «Космічною симфонією» (присвячена космонавту А. Ніколасу) А. Асламаса, «Патріотичною ораторією» для змішаного і дитячого хорів, баса та симфонічного оркестру Г. Хирбю на вірші М. Сеспеля, Святковою увертюрою А. Васильєва. У кожному з цих творів помітні пошуки нових форм, що найповніше відповідали б їх змістові.

Особливий інтерес викликали «Фронтові ескізи» та «Військова симфонія» Ф. Васильєва — одного з яскравих представників чуваської музики. Вони написані з великою майстерністю і виявляють щире, глибоке почуття. «Космічна симфонія» А. Асламаса містить багато цікавих образів, оригінальних прийомів звукопису. Шкода тільки, що в її драматургії є окремі прорахунки: у загальному гостро імпульсивній музиці інколи з'являються епізоди, які дещо гальмують стрімливість розвитку. П'ятичастинна «Патріотична ораторія» Г. Хирбю — в основному цікавий циклічний твір. Проте цінність його зменшує фінал, нечіткий за формою, спрощений за прийомами розвитку (дублювання мелодії у хору й оркестру). Чотиричастинна симфонія А. Токарева, при всій її масштабності, видається розтягнутою й одноманітною. Вона потребує доробки («стиснення» першої частини, «згущення» звукопису у другій і третій частинах).

На пленумі були показані Концерт для фортепіано з оркестром Л. Новосолової (на жаль, виконувався на двох роялях) і Концерт для альту й симфонічного оркестру Т. Фандєєва. Музика першого твору — емоціональна, динамічна, з переважанням моторної техніки. Її характер життєствердний, оптимістичний. Друга композиція лірична за образним змістом. Вона не становить великих труднощів для виконавця і може використовуватись в учбово-репертуарі шкіл, музичних училищ. Оркестровка надзвичайно легка і прозора.

З концерту камерної музики запам'яталися «Три танці» для скрипки, віолончелі та фортепіано Ф. Васильєва, Концертне рондо для гобоя і фортепіано В. Ходяшева, Друга соната для фортепіано А. Васильєва, цікава за структурою і гармонічною мовою.

Вокальна і хорова музика була репрезентована великою кількістю найрізноманітніших творів. Це пісні Ф. Лукіна, його балада «Хліб» для змішаного хору, де майстерно використані голосові можливості співаків. Вельми цікавими були Три хори а-сарелла А. Токарева з циклу «Сучасні чуваські народні пісні» та ін. Загалом композитори Чувашії почувають себе в жанрі хорової музики досить вільно. Крім зазначених творів прозвучали також пісні А. Михайлова, Г. Лебедева, А. Петрова, Т. Фандєєва, Г. Хирбю, А. Орлова-Шузьма.

У виконанні чудового колективу — Чуваського державного ансамблю пісні і танцю (художній керівник і головний диригент А. Орлов-Шузьма) учасникам пленуму показали вокально-танцювальну сюїту «Акатуй» на музику Г. Лебедева та В. Сизова.

Кілька слів про виконавців, що брали участь у пленумі. Слід відзначити симфонічний оркестр Чуваського музичного театру (головний диригент В. Важоров), хор радіо і телебачення (художній керівник П. Федоров, хормейстер Т. Боров), гобоїста А. Любимова, піаністів Т. Сергєєву, А. Полежаєва, співаків А. Зіккіну, П. Заломнова, М. Денисова, В. Редичкіна, котрі майстерно інтерпретували нову музику.

Ж. КОЛОДУБ

СТАНДАРТИ «МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ»

Сучасне реакційне буржуазне мистецтво відзначається калейдоскопічним характером: з одного боку — різного роду «авангардові» напрямки, які орієнтуються на вузьке коло «естетів», з другого — «поп-культура», або «кітч», призначена для маніпулювання свідомістю широких мас. Це ті межі, в яких перебуває буржуазне мистецтво і вийти за які воно не спроможне. Якими б не були зовнішні розбіжності та суперечності між окремими його напрямками, їх об'єднує реакційний зміст.

Теоретики авангардизму, відмовляючись від пізнавально-виховної ролі мистецтва, часто намагаються витлумачити музику як позбавлене змісту чисте формоутворення. Такі погляди, незважаючи на їх явну застарілість, ще пропагуються на сторінках західних музикознавчих журналів. Однак добре відомо, що заперечення одного змісту — це утвердження іншого, а відмова від правдивого відображення дійсності — це утвердження деформованого відображення. Авангардизм існує лише як заперечення художньої правди, як фальсифікація ідеалів добра та краси. Таку антигуманістичну спрямованість творчості його представники намагаються виправдати тим, що вона є засобом боротьби проти зла у світі. Реакційний західнонімецький філософ Т. Адорно, наприклад, вважає, що «мистецтво ніби кризь сон провіщає загибель людства, щоб воно прокинулось, усвідомило своє становище і вижило» (цит. за журн. «Вопросы философии», 1971, № 8, стор. 84). Однак така боротьба із злом перетворюється в його утвердження («від протилежного»). Виступаючи на словах проти абстрактного «світового зла», авангардисти, однак, відмовляються від конкретного революційного перетворення обставин та людей, а їх протести стають модою і догмою. Про це влучно висловився радянський мистецтвознавець, член-кореспондент Академії мистецтв М. О. Ліфшиць у статті «Лібералізм та демократія» («Вопросы философии», 1968, № 1, стор. 104): «Все модерністське мистецтво становить протест проти істини, добра та краси, перетворених у загальні місця, яким уже не вірять».

Твердження про «герметичність», замкненість, самодостатність музичних форм, їх трактування як нейтральних стосовно людини феноменів служать лише широкою для викривленого відображення дійсності. Ця замкненість та самодостатність форм призначається для символізації цілком певної реакційної та песимістичної ідеї безглуздості буття. Як слушно відзначив М. В. Гончаренко у книзі «Музи на ешафоті» (К., «Мистецтво», 1973, стор. 35), «ідея абсурдності людського існування, висловлена вона за допомогою діалога чи монолога, засобами живопису чи логічного силігмізму, не втрачає від цього свого смислу. Вона спрямована проти людського розуму, проти віри в неминучість перемоги ідеалів прогресу».

Авангардисти бачать світ у одвічній нерухомості, поза можливістю прогресивного розвитку. Утверджуючи зневіру в людські сили, вони прагнуть довести неможливість змінити світ. Дотримуючись послідовно антиісторичних поглядів, вони заперечують розвиток і в самих музичних творах. Угорський музикознавець-марксист Д. Золтай з цього приводу писав: «У процесі музичного формоутворення тепер більше нема нетематичних елементів. Але одночасно нема більше і самих тем, нема тривалого розвитку і часова впорядкованість музики припиняється. У ній вималюється світоспоглядання, яке прагне не знати історії» («Музыкальная культура современности в зеркале эстетики Т. Адорно». «Вопросы философии», 1968, № 3, стор. 103—104).

Відомо, що правлячий клас завжди намагається прищеплювати свої норми та ідеали, свій спосіб життя всьому суспільству. Тому поруч з елітарною авангардистською культурою, яка втілює бачення світу експлуататорами, в буржуазному суспільстві постійно створюється і відтворюється також псевдокультура, або масова культура, яка виявляє ці ж ідеали та норми, але подає їх у псевдodemократичній формі, придатній для пропаганди серед широких кіл населення. Зовні масова музична культура співпадає з жанрово-стилістичною сферою так званої легкої, або розважальної музики, насамперед пісенної й танцювальної. Головна функція як першої, так і другої полягає у тому, що вони становлять об'єкт споживання і розваги. Однак якщо поставити питання про зміст та характер потреб, які задовольняються цим споживанням, то стане помітною принципова розбіжність між ними. Саме потреби, штучно накинута лю-

дині, призначена задовольняти і тим самим відтворювати масова музика. Свого часу італійський комуніст Антоніо Грамші, характеризуючи бульварну буржуазну літературу, писав у «В'язничних зошитах», що вона «замінює фантазію людини з народу» і назвав її «сном з відкритими очима». Ось таку «фабрику снів» і становить буржуазна музична індустрія. Як і давньоримські рабовласники, її творці користуються гаслом «хліба й видовищ» і дотримуються випробуваного рецепта створення ілюзії чуттєвої насолоди.

Буржуазні дослідники створили багато міфів про «масову культуру». До них належить і твердження, що одне з джерел масової культури становить джаз і що вся музична «поп-культура» в цілому — це лише сучасна модифікація джазу. Подібні софізми не нові. На історичному смітнику опинилися музикознавці, які церковщину відносили до фольклору, а царський гімн вважали найвищим проявом народності. Те ж місце чекає і апологетів «масової культури», які прагнуть довести, що халтура «комерційного» джазу та перлини фольклорного джазу американських негрів — одне і те саме.

Свого роду «зворотний бік» подібних поглядів становлять спроби розглядати джаз як вияв «африканської винятковості». Їх ми зустрічаємо у книзі американського буржуазного музикознавця Г. Сазері «Музика чорних американців», що вийшла у видавництві Нортона в Нью-Йорку. Дійсно, американські негри зберегли і пронесли через пекло плантацій ту манеру виконання, яку вони успадкували від своєї африканської батьківщини. Однак джаз — продукт їх творчості — має джерела не лише у африканському фольклорі. Блюзові наспіви, приміром, виявляють схожість з фолькською баладою, яка так само будується з трьох фраз-рядків, витриманих у парній ритміці. В основу рег-тайму було покладено польки, марші, кадрили з їх гармонічними зворотами, оздобленими ритмічними фігураціями. Основу диксиленду становить діалог труби та кларнета в супроводі тромбона. Він наслідує, з одного боку, антифональний спів хору, а з другого — балансування церковного ексцентрика, котрий виводить себе з рівноваги і не падає. Очевидно, суттєвим для нас є не те, звідки походить кожна конкретна синкопа. Джаз, в якому нерозвинуто злилися елементи африканської та європейської культури, визначається насамперед своїми суспільними функціями. Саме ці функції служать критерієм для розмежування справжнього джазу і так званого комерційного джазу, який насправді є підробкою під перший і паразитує на ньому.

Критичний аналіз суперечливих феноменів масової культури ускладнюється тим, що деякі музикознавці знаходять основну суперечність не у їх суті, а в зовнішніх ознаках, котрі самі по собі нейтральні. Так, І. Рижкін у статті «Сучасна музика та гуманістичний ідеал» («Вопросы эстетики», № 5, М., 1962) твердить, що антигуманізм рок-н-ролла вищлює за остинатного проведення незмінної ритмоінтонаційної формули своєрідного стереотипу, оскільки, на його думку, «безперервне повторення діє гіпноотично, як у магичних ритуалах далеких первісних часів». Ще далі пішов Д. Житомирський, зробивши з особливостей ритміки рок-н-ролла висновок про наявність у ньому «екстазу самообшлювання» («Музыка для миллионов». — У кн. «Современное западное искусство». М., «Наука», 1972). Однак якщо вважати критерієм змісту характер впливу на людину окремих елементів музичної мови, таких, зокрема, як ритм, то можна знайти антигуманістичний зміст і у фіналі Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва і в 2-й частині Третьої симфонії Б. Лятошинського, і в багатьох творах Б. Бартока, І. Стравинського та ін. Звернення як до інтелекту, так і до афекту властиве й реалістичній музиці: адже вона дає нам відображення дійсності в чуттєвій формі і призначена всебічно впливати на особистість. Тому наявність одного з описаних вище ефектів сама по собі не може бути підставою для оцінки твору як антиреалістичного.

Розмежування «масової» музичної культури та популярних жанрово-стилістичних різновидів музики слід шукати, очевидно, не у способі, яким вони впливають на слухача, а в тому, що несе з собою такий вплив. «Шлягер» стає компонентом «масової» культури, коли він починає виконувати її функції. Дійсно, характерний для «рока» прийом поліритмії з накладанням тридольної ритміки на дводольну та з об'єднанням мотивів різної будови ще не свідчать про його дію на слухача. Так само і «біт» з його широким ви-

користанням остинатних контрапунктів ще не дає підстав для віднесення його в цілому до «масової культури». Де ж, в такому разі, лежить межа між творчістю фундатора «рока» Елвіса Пресслі, «бітових» ансамблів «Бітлз» та «Роллінг Стоунз» і авторів «пісень протесту» Вуді Гатрі, Піта Сігера, Боба Ділана, Алава Буша?

Щоб відповісти на це запитання, звернімося ще до однієї особливості, спільної для популярної й «масової» музики. Відомо, що автори виступають тут швидше ініціаторами творчості, яка продовжується слухачами, публікою. Завдання композитора і виконавця — стимулювати самостійну творчість. Однак у тому, якою вона має бути, і виявляються принципові розбіжності. Характеризуючи «масову» культуру, радянський філософ Ю. Давидов слушно відзначив: «Естетичний імпульс, переданий слухачам автором та виконавцем, розчиняється у їх «дійстві», зовсім не надаючи такому «дійству» естетичного смислу» («Движение «новых левых» и музыкальный авангард». «Советская музыка», 1970, № 4, стор. 157). Саме таке трактування художніх прийомів, коли вони починають служити деестетизації подальшої дії й орієнтують людину на антихудожню діяльність, очевидно, і можна вважати одним з критеріїв «масової» культури.

Антихудожнє, антиестетичне трактування музичних прийомів у «масовій» культурі, на протигагу популярної музики, виявляється насамперед у тому, що вона по суті виходить за межі мистецтва і виступає не як художнє явище, а як своєрідний ритуал. Свідченням цього може бути творча практика, у якій з кожним роком все помітнішими стають тенденції до зближення «масової» культури з містикою. Еволюція в бік містицизму виявилась у моді на так званій зен-або дзен — секту буддизму. Ця оккультна доктрина містить вчення про безпосереднє спостереження суті речей, якого нібито можна досягнути у стані екстазу (так званого саторі). Засобом же створення такого екстазу стала поп-музика. Охарактеризуємо цю доктрину словами реакційного італійського філософа Умберто Еко (цитату подаємо за польським перекладом його книги «Відкритий твір мистецтва», стор. 224, 234): «Людина Заходу відкрила у «зени» потяг до безпосереднього контакту з життям, без розумових спекуляцій... Розум підписує акт капітуляції, приймаючи абсурдність за основу світу. Це — поштовх до звільнення від нашого силігузуючого розуму, який становить джерело неврозів». Отже, знову ми зустрічаємо утвердження знайомих нам по авангардизму ідей: буття є абсурдне, прогнозу немає, а суспільно-історична практика людини заздалегідь приречена на поразку.

Збіг ідейної спрямованості «масової» та елітарної течій у буржуазній музиці не випадковий. У ньому виявляється їх спільна суть незалежно від зовнішньої суперечливості. Так, один з основних постулатів авангардистського мистецтва полягає у тому, що митець повинен подавати в творі не те, що він відчуває, а те, що знає. Однак цим «знанням» вважається не відображення дійсності, а відповідність правилам штучно створеної мови художнього твору або, як її назвав вищезгаданий У. Еко, «ідіолекту». Навпаки, масова культура орієнтується на ілюзію задоволення потреб, завдяки чому роль музичного твору зводиться до засобу чуттєвої насолоди. Однак сама чуттєва насолода містифікується: акт розваги має вигляд містичного ритуалу, в якому людина дотримується правил, необхідних для досягнення екстатичного споглядання. Інакше кажучи, як у авангардизмі, так і в поп-музиці відбувається містифікація дійсності. У першому вона здійснюється створенням герметичного світу «чистих форм», уявно незалежних від дійсності і визначених лише правилами «ідіолекту»; в другій же спогляданню і споживанню надається характер містичного «дійства». Тому як у елітарній, так і в масовій музиці ми знову бачимо антидіалектичне трактування форми як нерухомої структури, позбавленої процесуальності та розвитку. Як слушно твердить Ю. Давидов, «принцип насолоди, взятий у його абсолютності, передбачає «зупинку миті», її перетворення у нескінченне «тепер», без вчора та завтра» («Мистика потребительського сознания». «Вопросы литературы», 1973, № 5, стор. 51).

Критика спільної суті «елітарної» та «масової» музики буде успішною, якщо вона спиратиметься на аналіз не окремих художніх прийомів, а їх естетичної значимості в цілому. Тому викликає заперечення позиція Ю. Кремльова, який у книзі «Нариси творчості та естетики нової віденської школи» (Л., «Музыка», 1970) з самого лише факту відсутності тональної гармонії робив висновок про руйнування всієї музичної логіки. Однак обмежувати значення як «авангарду», так і «поп-музики» сукупністю самих лише ху-

дожних прийомів дуже сумнівно. Адже відомо, що теоретики цих течій всіляко відстоюють свою монополію на вироблення нових художніх засобів. Критичний аналіз буржуазного музичного мистецтва повинен спрямовуватись на інтерпретацію цих прийомів, на їх витлумачення. Самі по собі вони нейтральні і лише в контексті, набуваючи тих або інших функцій, стають носіями ідей. Смісл та значення даного прийому визначається не матеріалом, а його дистрибуцією в контексті, тобто тим, що він доповнює, чому протиставляється, чим може замінюватись. І коли певний прийом виступає як самодостатній, не орієнтований на доповнення, протиставлення або заміщення, він містифікується. Коли ж прийом застосовується у зв'язку з усіма іншими, утвердженими багаторічною практикою, то це становить передумову його реалістичного трактування.

Наприклад, само по собі використання звукової суміші, видобутої на електричних музичних інструментах, ще не є свідченням, що композитор належить до авангардистської течії так званої «електронної» музики. У творі московської композиторки С. Губайдуліної «Живе та неживе» цей прийом служить декоративним доповненням до вокальних партій. А ось у «Співі дитини» західнонімецького авангардиста К. Штокгаузена, написаному на біблійні тексти, він допомагає втілити ідею абсурдності світу і стає фактором деформації людського голосу. Одна справа — пуантилістські прийоми у Четвертому клавирштюку К. Штокгаузена, де паузи символізують порожнечу і спустошеність світу; зовсім іншого значення набуває аналогічний прийом у вступі до Четвертої симфонії Б. Лятошинського, де паузи становлять важливий драматургічний фактор динамізації розвитку образу. У «Метастазисі» Я. Ксенакіса, винахідника «стохастичної» течії авангардизму, гліссандо різних діапазонів та темпів витісняє всі інші прийоми і виступає як самодостатній фактор формоутворення. А у кuartеті Є. Станковича аналогічний прийом надає пластичності музичному матеріалу. Ми знаємо «Симфонію для однієї людини» представника авангардистської «конкретної» музики П. Шеффера, де записані на плівку шуми навколишнього середовища трактуються як самодостатні звукові об'єкти. Але ми знаємо і вдалий монтаж звукового ряду у фільмі «Рим об одинадцятій годині», де стукіт друкарської машинки стає своєрідним символом долі простої людини. Алеаторична незавершеність формоутворення використана Р. Шедріним у Другому фортепіанному концерті для того, щоб створити враження постійного оновлення тематичного матеріалу. Однак твір від цього не став алеаторичним, на протигагу «Музиці змін» американського авангардиста Д. Кейджа, де джерелом композиції є процедура ворожби, описана у давньокитайській «Книзі змін». Саме містифікація художніх прийомів зумовлює спільну суть елітарної та масової музичної культури. Вона стала тією основою, на якій ось вже понад десять років робляться спроби об'єднати ці течії. Такі спроби виявилися, зокрема, в експериментах по написанню т. зв. «відкритих» творів, у яких можна було б інтегрувати несумісні компоненти. Засобом же такої «відкритості» став колаж, тобто сполучення у єдиній композиції різних рідних фрагментів музичної тканини.

Само по собі застосування колажу ще не означає відходу від реалізму. Вже звуковий ряд омузиченого фільму становить таке поєднання музики, слова, бутафорії та реальних шумів. Елементи його можна знайти в фіналі Четвертої симфонії Д. Шостаковича, де зіставляються різнохарактерні у жанрово-стилістичному відношенні цитати. Та одна справа — колаж естонського композитора А. Пярта на цитати з творів Й.-С. Баха, в якому робиться спроба своєрідної ретроспективної реконструкції образу епохи великого композитора; зовсім інше бачимо в «Образному пейзажі» Д. Кейджа, який з цитатами монтує випадково почуті по радіо шуми. В таких та подібних випадках «відкритість» вже виходить за межі мистецтва. Колаж у Д. Кейджа обумовлює деградацію музичної цілісності. Спроби поєднати елітарну та масову культуру, таким чином, самі собі підписують вирок.

У давніх римлян було прислів'я: «Світ хоче одурюватися, тож будемо його одурювати». Сучасний буржуа недалеко відійшов від римського рабовласника. Обману та самообману служать і його музична індустрія. Снобізм та вульгарність — два полюси, до яких тяжіє буржуазна музика. Зняти з себе це прокляття самому буржуазному суспільству не під силу. Воно може зникнути лише з знищенням цього суспільства.

І. ЮДКІН

ПОШУКИ І ВІДКРИТТЯ

Минулий концертний сезон в Києві виявився «врожайним» для камерної музики: в концертах філармонії і Будинку композиторів прозвучали нові ансамблі В. Кирейка, Ю. Іщенко, Л. Дичко, Є. Станковича, І. Карабіца (при цьому головну роль в «озвученні» нових творів українських композиторів, як завжди, відігравав квартет ім. М. Лисенка). Як бачимо, тут репрезентовані різні типи художнього мислення і стилю. В цілому ж камерні вечори досить точно й об'ємно показали сучасний стан жанру в українській радянській музиці.

У творчості В. Кирейка — відомого композитора і досвідченого майстра велика циклічна форма для струнного квартету не була досі представлена (хоча вже в молоді роки композитор зробив «розвідку» жанру в «Фантазії і Фузі» та Скуїті). Зараз у першому ж зверненні до неї виявилися риси, притаманні творчості митця в цілому: міцна опора на класику і нерозривний зв'язок з фольклорними джерелами. Його чотиричастинний Квартет зкомпонований в добротних традиціях (іноді — з більш конкретною «зворотною адресою»: наприклад, у другій частині часом виникають образно-сміслові асоціації з Ноктюрном з Другого квартету О. Бородіна), з чітко виявленими жанровими рисами та драматургічними функціями частин, з тонким розумінням ансамблевої техніки, з чистотою голосоведення, розмаїтим використанням поліфонії. Темі Квартету написані в дусі народних із застосуванням різних фольклорних жанрів: дума (друга частина), протяжна лірична пісня (її прикмети присутні в тематизмі всіх частин), а також жаргівливо-танцювальні мелодії (головна партія першої частини). У тематизмі урочисто-монументального фіналу відчувається виразний зв'язок з прославленими піснями.



Часом ліричний тематизм Квартету перекликається з деякими епізодами з опери «Лісова пісня», що характеризують Мавку — один з найліричніших і найпоетичніших образів В. Кирейка.

Ю. Іщенко — представник покоління, яке ще зовсім недавно звалось «молодим». Солідний досвід роботи в різних жанрах, у тому числі й камерному інструментальному ансамблі (три струнних квартети, Квінтет духових, Акварелі для скрипки та фортепіано, Партита для флейти і арфи та ін.), серйозність задумів, справжня професійна майстерність і властива композитору «незагальна інтонація» музики примушують кожного разу з нетерпінням чекати прем'єри його творів. Композиції Ю. Іщенко часто привертають увагу слухачів несподіваними рішеннями. Так було свого часу з Третім квартетом, в якому з'явився новий для творчості митця струмий гумору. Приємно здивували і «Календарні пісні», особливою вмінням автора найновішими засобами розкрити глибинні процеси народного мислення. Так само і Квінтет для двох скрипок, альту, віолончелі та арфи відкрив нові якості таланту композитора.

Щедрість Ю. Іщенко на несподівані повороти не надає його творчості стилістичною різнобюю і строкатості, бо властивий їй високий внутрішній пафос вносить мотив сталості у різноманітність пошуків. Цей високий коефіцієнт сердечної й розумової віддачі митця визначив і образно-сміслові навантаження Квінтету.

Епічна концепція твору зумовила інтонаційний генезис його тематизму, який бере початок у загальнослов'янській першооснові — безпівтонових ладах, трихордовості. Саме тематизм примушує сприймати Квінтет як дотик до минулого рідної землі, до образів древньої Русі, до незгаслого полум'я народного духу. Навмисна невідшліфованість,

«огрубленість» мелодичної лінії (що досягається завдяки її інтервальному «потовщенню»: в значенні унісону виступає секунда, в значенні секунди — терція, заповнена кластером) надає музиці архаїчного звучання, викликаючи аналогії з полотнами Реріха.

Єдиний «інтонаційний каркас» твору не призводить до одноманітності, бо його епічна сфера багата на відтінки. Тут і богатирське звучання (заставка-хор струнних, що відкриває Квінтет), і могутній танець, пов'язаний з якимось язичницьким ритуальним дійством (головна партія фіналу), і витончене плетиво хороводних візерунків (головна партія першої частини, крайні розділи скерцо), і сувора простота монологів-пісень струнних, що сприймаються як голос сивої давнини (третья частина). Тендітна веснянкова тема арфи — головна партія першої частини — з характерним метричним варіюванням та ладовими «блискітками» викликає в уяві ніжний дівочий образ, а в низькому регістрі проведена стримана мелодія арфи з побічної партії фіналу — строги лики старовинних фресок. Веснянковість головної партії першої частини (при повній самостійності її вирішення) асоціюється з «дією весняного проростання» (Асаф'єв), яка відкривається слухачеві у Вступі «Весни священної» І. Стравинського. Є в музиці Квінтету і пейзажні «напливи» — як у побічній партії першої частини, де поліфонія звукових пластів (секундові «грона» акордів арфи в низькому регістрі, легкі «повиви» sul ponticello у скрипок і віолончелі, стримана експресія в імпрізації альту, у якій поєднуються риси думної лексики і народного інструментального музикування) створює яскравий зорово-стереофонічний ефект. Багатство штрихової палітри струнних, широкое використання флажолетної техніки, різноманітність виконавських прийомів у партії арфи (довгі й короткі глісандо, ударні ефекти) сприяють розширенню тембрового колориту, посилюють «глибину різкості» образної сфери Квінтету.

Епічна «ідея» найчастіше асоціюється в нашій свідомості з жанровістю і картинністю, у творі ж Іщенко вона органічно пов'язана з високим інтелектуальним навантаженням, властивим його творчості в цілому. За музикою Квінтету відкривається панорама мислі — неспокоїної, напруженої, котра інтегрує давнє минуле з сучасністю.

В побудові чотиричастинного циклу Квінтету виявився характерний для Іщенко інтерес до контрастно-складових форм (середній розділ третьої частини служить розробкою тематизму другої), прагнення продовжувати розвиток протягом всього циклу, не замикаючи його в межах однієї частини і заради цього часом залишаючи думку немов недосказаною. Такий прийом завжди стимулює слухачську співтворчість.

Цілеспрямованість драматургії твору зумовила наскрізне інтонаційне проростання тем з їхніми жанровими модуляціями, образними інверсіями. Так, ніжна «дівоча» тема головної партії першої частини з характерною «примхливою» метрикою перетворюється в Скерцо у стрімкий танок з чіткою метроритмічною організацією. Спільні ритмо-інтонаційні імпульси лежать в основі однієї з тем першої частини (що теж належить до сфери веснянкових, хороводних) і богатирського танцю Фіналу, що нагадує могутню ходу бордівських акордів. Ті ж ритмо-інтонації, але в іншому жанровому й образному вигляді, з'являються в словнечній суворій величчї побічній партії Фіналу.



В цілому Квінтет підтверджує думку, що вже склалася про Ю. Іщенко як про композитора з явно вираженим симфонічним типом мислення. Монументальність задуму, психологічна об'ємність, вміння максимально використовувати інтонаційну програму, закладену в темах, різноманітність

зв'язків між частинами — все це засвідчує справжню симфонічну «мускулістість», вміння мислити концептуально в будь-якому жанрі.

Квартет у трьох частинах Л. Дичко (Варіації та Речитатив, Рондо, Постлюдія) — перше звернення композитора до цього жанру. Автор щойно зробив другу редакцію твору, яка, сподіваємось, незабаром прозвучить у тому ж виконанні.

Квартет Л. Дичко, безумовно, додає нові штрихи до загальної картини розвитку українського інструментального ансамблю. Тут виявилось багато характерних рис мистецького почерку Л. Дичко. Це й особлива ліричність її світосприйняття (якщо можна говорити про композиторів-прозаїків і композиторів-поетів, то Л. Дичко, безумовно, поет-лірик). Це й органічний зв'язок з фольклором: стилістикою народних інструментальних імпровізацій Закарпаття народжений тематизм крайніх частин; стихія народного танцю визначає жанровість другої частини, в рефрені якої угадуються контури веснянки «Вийди, вийди, Іванку» (того її варіанту, який покладено в основу першої веснянки з кантати «Чотири пори року»).



І, нарешті, це зв'язок з образотворчим мистецтвом, яке часто сприяє виникненню у композитора нових творчих задумів. У Квартеті «резонують» яскраві враження, викликаючи аналогії з різними видами живописної та зображальної техніки: з тонким акварельним письмом у Варіаціях та Постлюдії, з мозаїкою — в Рондо, де зчеплення різноманітних тематичних деталей створюють цілісне панно — картину народного свята.

Нове для Л. Дичко в Квартеті — технічне «надзавдання», яке вона поставила перед собою: втілити стихію національно-народного в класичних формах поліфонічного письма. Не культивуючи спеціальних поліфонічних жанрів, композитор звертається до імітаційної та контрастної поліфонії, яка завдяки різноманітній техніці стає чи не головним фактором формотворення. Прийоми інвенційного розвитку допомагають авторці «виростити» твір з єдиної тематичної формули: майже весь тематизм Квартету — наслідок різноманітних перетворень (зменшень, збільшень, обернень, ракоходних варіантів та ін.) початкової мелодичної тези.



Обрана технологічна система не тільки не суперечить національній характерності тематизму, а й допомагає моделювати образність і драматургію Квартету, де крайні частини наповнені «звучащою тишею» та неодноразово повтореним відлунням інструментальних імпровізацій, а буйство барв і динаміки Рондо значною мірою зумовлене терпкістю багатопарових контрапунктів, примхливою грою акцентів.

Є. Станкович вже має досвід роботи в камерному жанрі. Його Сюїта для квартету показала великі творчі можливості автора в сфері ансамблевого письма. Сюїта приваблює живим диханням музики, де розквітає і тонка лірика, і драматизм виразних монологів, які в чомусь нагадують напружений інтелектуалізм Шостаковича. В стихії музики то ніби накочуються хвилі згущеної експресії, то спливає раптом над усім нічна тиша з таємничим шерхотом, зітханням, яка раптово змінюється густою, насиченою обертонами звуковою масою. Але якщо тематичний матеріал Сюїти, при всій його самобутності, пов'язаний в цілому із загальноєвропейською музичною лексикою, то новий (за нумера-

цією — Перший) квартет продовжує тенденції, що намітилися в іншому ансамблі композитора — триптиху «На Верховині» для скрипки і фортепіано.

Відкрита емоціональність, глибокі зв'язки з фольклором Закарпаття, що втілюються на рівні сучасного мислення, та яскрава експресія, яка багато в чому йде від народного музикування, колористичне відчуття світу — ось основні художні параметри і триптиха, і Першого квартету. Весь арсенал засобів виразності митець підпорядковує показові стихії національно-народного, що виявилось і в музичній мові, і в характерних принципах інтонавання та виконавства.

У Квартеті нема цитатного використання фольклору. Це якісно новий рівень зв'язків з народно-національним, котре стає органічно необхідним «життєвим середовищем», де тільки й можуть відбиватися творчі процеси. Композитор наче ставить себе на місце музиканта-виконавця, відтворюючи саме процес народної інструментальної творчості. А тому, говорячи про народно-національне в Квартеті, не можна обмежитись лише його інтонаційними виявами: тут виведено весь «фольклорний комплекс», що зумовив інтонаційні, метро-ритмічні, ладові, фактурні, фонічні, техніко-виконавські особливості. В цьому плані навіть важко наводити приклади, бо в е с ь твір цілком підтверджує цю думку. Можна лише виділити моменти, що найбільш запам'ятовуються. Так, початкове соло скрипки, що «в'є» примхливі візерунки, відразу вводить в атмосферу народної імпровізації, а використані при цьому соновні ефекти (кластерна педаль у інших інструментах) створюють відчуття нетемперованості, характерної для народного мистецтва. Активно-моторні розділи народжені стихією народної танцювальності і переводять музичну розповідь з емоційно-образного в жанровий план.

В цілому розкриття основної ідеї твору (виявлення емоціональної стихії народної музики) — багатоаспектне і подане в різних площинах: ліричний, експресивний, драматичний і навіть епічний — в кінці Квартету, де його звукові образи набувають монументальності й епічної широти. Особливої емоціональної відвертості надають творові численні сольні епізоди (особливо виділяються тендітно-ніжні ліричні висловлювання скрипки, пристрасно-напружені соло віолончелі) і своєрідні «колективні» монологи, де беруть участь всі інструменти, кожний з яких виступає зі своїм варіантом теми. Їх одночасне контрапунктичне звучання сприймається як єдина — «потовщена» й ускладнена — мелодична лінія.

Одна з характерних якостей Квартету Станковича — розширення його тембрових меж. З'являються асоціації з духовими й ударними інструментами симфонічного оркестру, з народним інструментарієм — як в соло альту, що справляє враження співу флюїди. В туттійних моментах автор досягає виразності й могутності оркестрового звучання.

Квартет одночастинний, з елементами сонатності. В ньому виразно виділяються самостійні епізоди, які створюють відчуття нерозчленованої циклічності: перший розділ — експозиційний, що нагромаджує тематичну енергію; другий — її розрядка, колористичні перетворення мелодії, що переводять музичну думку в активно діючий план. Ця розробка включає також адажіїні і скерцозні моменти. Третій розділ — своєрідний фінал — реприза, де відбувається якісно нове осмислення матеріалу. Ремінісценція початкових епізодів наприкінці твору надає йому архітектонічної стрункості, гармонічної завершеності. Внутрішню єдність і цілісність зумовлює те, що вся музика випромінює щире емоціональне тепло. Отже, Станкович володіє «мистецтвом любити мистецтво» (М. Сар'ян), а ця здатність, як вважав видатний вірменський художник, властива не кожному.

Квартет І. Карабіца полишає суперечливе враження, яке не вміщується в однозначну оцінку. В ньому можна знайти спільне з розглянутими композиціями: із Станковичем об'єднує переважний інтерес до сонорної техніки, з Дичко — «вищурювання» тематизму шляхом інвенційних мутацій початкового ритмо-інтонаційного зерна.



Структурно-композиційне вирішення музики — злита трьохчастинність (Preludio-Peripeteia-Postludio), де крайні розділи утворюють розширений вступ і післямову, а в середньому відбувається раптова зміна напруження: «внутрішня» енергія знаходить вихід «назовні».

Істотна відмінність від квартетів Дичко і Станковича — відсутність у системі художніх вимірів твору яскраво на-

ціональної визначеності. Його інтонаційний профіль не відзначається достатньою своєрідністю, виразністю. Виняток, мабуть, становить середній розділ *Peripeteia*, де ледве намічена жанровість (вальсовість) стає тим цементуючим елементом, котрий не дозволяє звуковому потокові «розмити» мелодичний рельєф, у якому виявляються зв'язки з мелодизмом Прокоф'єва (великий регістровий діапазон, широкі інтервальні ходи). Головним у Квартеті стає пошук оригінальних звукових рішень і нових прийомів організації звукової матерії. І в цьому композитор досягає певних успіхів, одержуючи незвичні темброві ефекти, показуючи тонке володіння фактурою, що представлена в різних градаціях — від прозорих, майже пуантилістичних звучань до «тривалих» густих кластерів. Квартет Карабіца не розкрив горизонтів його творчості (ці обрії показав його Хоровий концерт), однак він є певною мірою етапним у становленні композиторського почерку, бо технічні завдання, які ставив перед собою автор, вирішені.

Художник, як говорив О. Блок, — «рослина багаторічна», і його шлях розвитку може видаватися прямим тільки в перспективі; йдучи ж слідом за письменником по всіх етапах шляху, не відчуваш цієї прямизни і неухильності». Головне, у чому переконують всі розглянуті ансамблі, є те, що українські композитори активно працюють у камерно-інструментальному жанрі. Їх пошуки нових шляхів розвитку приводять до відкриттів, які стають початком, вихідним пунктом нових творчих пошуків.

О. ЗІНЬКЕВИЧ

«РОМАНТИЧНА СОНАТА»

В. ФЕМЕЛІДІ

В. О. Фемеліді прожив вельми коротке життя (1905—1931 рр.), але його творчість, хоч і продовжувалась неповних сім років, залишила помітний слід у історії української радянської музики. Згідно з відомостями, вміщеними у нещодавно завершеному дослідженні Т. Гнатів «Володимир Фемеліді» (К., «Музична Україна», 1974, стор. 37), митець був основоположником української радянської героїко-революційної опери («Розлом» за В. Лавренювим) та героїко-революційного балету («Карманьйола»). Проте в його доробку є й інші цікаві, але мало вивчені сторінки. Йдеться, зокрема, про «Романтичну сонату» для фортепіано, завершену 1927 року. Фотовідбиток рукопису цього твору, знайденого Т. Гнатів в одному з приватних архівів у Ленінграді, зберігається у відділі фондів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР (фонд 17, од. зб. 22).

Це чотирьохчастинна циклічна композиція. Твір монотематичний. Дану якість формують кілька факторів. Найвагоміший з них є мрійливо-колеристичний тематичний комплекс вступу до першої частини, матеріал якого не використовується лише у Менуеті. В інших частинах його формотворча роль дуже велика: ним завершується (у стилістичному варіантному проведенні) перша частина — барвіста пасажність його фактури (арпеджіоподібні форшлаги великого діапазону) бере участь у побудові її кульмінації. У третій частині він використовується тричі в найстилістичнішому вигляді, а в фіналі (код) виконує конструктивні функції, що вже спостерігалися у першій частині, — початок і завершення форми.

Іншим фактором створення інтонаційної єдності циклу є часте звучання в мелодії звороту, котрий вперше експонується у вступі (такт 2, 4—8—11-а доли метру) і буквально пронизує весь твір. Показова щодо цього музика Менуета, відмінна за образом змістом і фактурою від інших частин Сонати. Тут В. Фемеліді майстерно демонструє техніку варіаційних перетвілень. Тема тріо — танцювальна, тридольна, грайливого характеру. Спочатку здається, що вона не має нічого спільного з головною партією першої частини, і це, з погляду художньої змістовності музичних образів, справді так. Але суто технологічні компоненти обох тем (зокрема інтервальний зв'язок) свідчать про певну ідентичність музичних текстів. Це явище говорить про те, що, очевидно, в музичному мисленні В. Фемеліді на той час формувалися вагомими для його майбутнього художнього стилю якості: ґрунтовне переінтонування музичного матеріалу для створення нової образності при збереженні вузь-

ко-технологічної єдності первинного та похідних елементів варіаційно-тематичних модифікацій.

Вельми своєрідним є розміщення контрастно-тематичних акцентів у драматургії циклу. Особливо цікава щодо цього змістовно-конструктивна роль побічної партії першої частини (*andante amoroso*). Вона втілює почуття ніжного, пристрасно-романтичного кохання. Та все ж роль її другорядна. І не тільки внаслідок превалювання матеріалу головної партії, а й тому, що остання у своєму активно-стверджувальному характері також має елементи пристрасного висловлення з «лагідними» відтінками, що не сприяє виникненню конфліктної ситуації чи хоч би відчутного контрасту між основними образами частини. Але подальший розвиток циклічної драматургії перекреслює (і, слід сказати, зовсім несподівано) початкову позірну малозначущість музики побічної партії. Так, у Менуеті зміст художніх образів вже виходить із сфери активної збудженості та ліричної пристрасності. У третій же частині антиромантичні тенденції закріплюються. Її мелодизм — вугластий, жорсткуватий, з явним тяжінням до логіки лінійного розвитку, здавалося б, позбавлений можливості повернутись до вихідних ідей циклу. Але неждана поява матеріалу побічної партії значно розширює її функціонально-конструктивне значення для побудови форми усього твору. Цим не лише накреслюється ще одна лінія монотематичних зв'язків усього циклу, а й створюється різкий психологічний контраст у межах форми третьої частини, що символізує повернення до первинного художнього імпульсу твору, який остаточно закріплюється у коді Сонати.

Розглядаючи стилеві закономірності композиції в цілому, слід зазначити, що вступ уособлює образи поетичної споглядальності, котрі дещо нагадують фрагменти «Сонети Петрарки № 123» Ф. Ліста; головна партія викликає суто романтичні образні уявлення, близькі до певних традицій змалювання морської стихії М. Римським-Корсаковим; побічна вирішена на основі принципів стилевих основ музики Ф. Шопена і раннього О. Скриябіна. Отже, романтична сфера образності та методи її втілення у першій частині — незаперечні. Зіставлення другої і третьої частин з першою може привести до думки, що вони написані принаймні двома авторами. Стилістичний контраст Менуета, створеного на неокласичних традиціях і відмінного від інших частин не тільки змістом, а й фактурним викладом — скупим, лаконічним — підсилюється третьою частиною, в якій відчутний вплив музики ХХ ст., зокрема І. Стравинського й особливо С. Прокоф'єва.

В цілому у «Романтичній сонаті» В. Фемеліді наявне широке коло стилевих орієнтирів — від Ф. Ліста до С. Прокоф'єва. Саме великий «діаметр» цього кола і є показником інтенсивності творчих пошуків, стрімкого зростання автора як художника. Адже тут в межах однієї композиції відбувається «ніби на очах» охоплення і використання найрізноманітніших стилевих тенденцій. З іншого боку, цей процес не може не мати негативних аспектів: строкатість музичного мислення, подекуди конструбується та нелогічність фактурних побудов, які викликані різними стилевими нащаруваннями.

Такі особливості Сонати В. Фемеліді не слід ототожнювати з тим розумінням багатостильності, якого цей термін набув у 60—70-х роках. Зараз під ним розуміється майстерне залучення — при індивідуально-художньому переосмисленні у власному стилі — естетико-технологічних принципів різних епох та шкіл.

Але недоліки Сонати В. Фемеліді певною мірою «компенсуються» талановитими мелодичними знахідками, гарним відчуттям пропорцій форми, фактурною багатоманітністю, своєрідністю циклічної драматургії, професіоналізмом інтонаційно-варіаційної техніки образних модифікацій. В цілому ж композиція прикметна особливою привабливістю розгортання різнопланового художнього змісту. Все це може привернути увагу pianistів до розглядуваного твору.

У стилевій еволюції української фортепіанної літератури «Романтична соната» посідає певне місце. Вона є одним з перших виявів суперечності між усталеними компонентами української фортепіанної сонати романтичного напрямку і елементами антиромантичного мистецтва. Через кілька десятиліть ця тенденція укріпилась, в українській радянській фортепіанній літературі з'являються значні композиції циклічних і одночастинних сонатних форм, безпосередньо не пов'язані з романтичним типом музичного мислення і методами його технологічного вираження.

В. КЛИН



Ярослав Мудрий — О. Загребельний.
Сцена з вистави «Ярослав Мудрий».

ДРАМА І МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ

(„Ярослав Мудрий“ Г. Майбороди)

Коли драматичний твір переходить у новий жанр — оперу, він набуває раніше незнаних рис: гранично насичується лірикою, розквітають його емоційно-виразові можливості, герої починають жити в світі натхненної художньої умовності, за якої навіть звичайна розмовна мова сприймається як фальш. Композитор, який звертається до драми, прекрасно розуміє всю складність завдання, бо перед ним художньо викінчений матеріал, а він повинен дати нове трактування драматичного конфлікту з урахуванням специфіки оперного жанру.

Сучасна опера тяжіє до драматизації (в самому широкому розумінні цього слова), і не випадково вона часто запозичує сюжети й характери у кращих драматичних творів. Саме до них належить драма І. Кочерги «Ярослав Мудрий», яка і стала основою двох опер українських композиторів — Г. Майбороди і Ю. Мейтуса.

Звернувшись до стародавньої національної історії, радянський драматург І. Кочерга талановито відобразив у п'єсі правду драматичного конфлікту, зіткнення вольових прагнень сил творення і сил руйнування. Саме тому «Ярослав Мудрий» належить до жанру не історичної хроніки, а трагедії. Основне завдання драматурга — створити психологічно багатий образ князя, в якому сконцентровані соціально-історична достовірність і художній вимисел.

Образ Ярослава Мудрого досягає в драмі великого художнього узгодження. «Мені захотілося побачити образ Ярослава у внутрішньому конфлікті, в боротьбі обох напрямків його творчої енергії...», — писав І. Кочерга у передмові до свого твору. Один з цих напрямків — непримиренність воїна, який рішуче розправляється з ворогами Київської Русі — печенігами, половцями, непокірними князями, тобто морально-етична формула князівства Ярослава («Раніш закон, а потім благодать»), другий — його величезна повага до слова, мудрості і мистецтва («Мов виноград у золотую чашу, вино словес він проливає в світ», «Жадає він Софії, немов олень источника води»).

У драматичній поемі «Ярослав Мудрий» створено масштабний соціальний фон, вона епічна. Неквапність дії без будь-якого зовнішнього ефекту, глибокий зміст віршованих рядків змушує вслухатися в кожне слово, кожную фразу; змістовність монологів і драматична насиченість діалогічних сцен мусять зазвучати по-новому в музиці. Завдання відповідальне і вимагає від композитора великого досвіду і, звичайно, лірико-драматичного обдарування.

В опері Ю. Мейтуса героїко-епічна сторона драми «Ярослав Мудрий» знайшла яскраве художнє втілення. Твір був поставлений кілька років тому на сцені Донецького театру опери та балету (диригент І. Лацанич, режисер Є. Кушakov, художник Б. Купенко).

Влітку цього року Київський театр опери та балету здійснив постановку опери «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди. З великим інтересом чекала музично-театральна громадсь-

кість столиці на цей спектакль (диригент С. Турчак, режисер Д. Смолич, художник Ф. Нірод).

Що ж нового вніс композитор у розкриття сюжету, змісту і тексту драматичної поеми І. Кочерги?

Головна характерна риса опери — мелодійне багатство, найчастіше м'якого елегійного характеру. Це ще раз свідчить про велике мелодійне обдарування Г. Майбороди, яке виявляється і в його романсах на слова А. Міцкевича, В. Сосяри, А. Малишка, і в симфонічних поемах «Лілея» за Т. Шевченком, в «Каменярах» за І. Франком, у «П'яти хороших прелюдах» на вірші М. Рильського і, зрештою, в збагачених розспівним мелодизмом сторінках симфоній.

Композитор створює музично-вокальний образ насамперед у плані завершеної мелодії, яка тісно пов'язана з народною основою. Зараз досить часто в пошуках різноманітних музичних форм композитори забувають про таку якість мелосу як розспів складів слова. Чи треба говорити, що ця якість мелодії, яка прийшла з народної пісні, зберігає своє значення справді ліричного засобу виразності? Як зазначає музикознавець О. Оголевець, розспів складів слова — «коштовні кантиленні елементи чистої мелодичної природи».

Саме в такому плані розглядає Г. Майборода особливості оперної мови. Насамперед мелодичне начало без будь-якого побоювання пісенності, романсовості, колоратурних прикрас, лірики, якщо це відповідає поетиці створюваних художніх образів.

У першій картині «Ярослава Мудрого» монолог Сильвестра, його діалог з Микитою, сцена Єлизавети і Гаральда обрамлені широкою розспівною мелодією хору, яка є стилізацією древньослов'янських церковних наспівів. Картина наскрізь пронизана лірикою: благородною елегійністю мови Сильвестра, романсовою гнучкістю лейттеми Єлизавети, поривчастими фразами Гаральда. Це лірична експозиція образів головних героїв.

Монолог Сильвестра, що ґрунтується на м'якій вокальній декламації, приваблює різноманітними заокругленими інтонаціями. Та навіть у найбільш напружені моменти оперних діалогів, коли відбувається зіткнення непримиренних сил, вокальна мова героїв часто залишається у сфері елегійної наспівності, вільного мелодичного подиху. В таких випадках хотілось би більшого драматизму, який відповідав би суворому, мужньому образowi новгородських воїнів, варягів, підвищеній напруженості конфліктних сцен.

У монологах Сильвестра, як і в інших сценах першої картини, побічно дана характеристика Ярослава, який найповніше розкривається в другій картині. Князь перебуває в колі сім'ї, в турботах про будівництво Софії, про переписування книг і т. ін. Музична характеристика Ярослава природно виростає з попереднього тематичного матеріалу, ніби підтверджуючи думку Сильвестра про людяність князя, про його невичерпний потяг до творення.

Емоційно насичена музична тема Ярослава, знову ж та-

ки, елеґійного плану. Вона — не тільки звукообраз головного героя, а й символ зростання могутності Київської Русі.

Поетично вирішена автором сцена Єлизавети, Ярослава і Сильвестра. Почуття гарячої батьківської любові проймає князя, йому з широкою теплотою відповідає Єлизавета. «Найкраще всіх корон твоя дочка», — говорить князю Сильвестр.

Вокально-пластична мелодія тріо розвиває ліричні грані образів героїв, створює завершений поетичний фрагмент у драматичному цілому:

Molto teneramente

Ярослав

Гу... ляй, гу... ляй ді... ча... то... ко... мо... е,

ко... ро...т... кн... вік ді... во... чн... лю... ба до... нн..., од...

но то... бі я мо... жу о... бі... шть: хоч до... ве... деть... ся му... жа роз... зу...

ва... ти, о... ле з ко... лік ні... ні... меш... ся в ко... ро... ні.

Лірикою пронизана вся вокальна партія Єлизавети, особливо її аріозо «Юли сюди приїхали ми в маї».

Романтична піднесеність властива музичній мові Гаральда. Відзначимо маршовий ритм його короткого аріозо «Багато де я мандрував», сучасні пісенні інтонації в аріозо «Мабуть доля до щастя вела», «Так дозволяй тебе вітати», близькість до жанру пісні-романсу аріозо «Ти, як зоря». Для цих номерів характерна широка мелодія з гнучкими інтонаційними ходами, з чіткими кульмінаціями. Ці ж риси притаманні й дуетові Гаральда і Єлизавети з другої картини, квартетові з шостої картини, хором «Соколу ясному» та «Із нашого саду». Останній, весільний хор, барвисто, вишукано гармонізований, є справжнім взірцем музичної етики.

У «Ярославі Мудрому» композитор спирається на класичні оперні форми, провідна ідея викладається в монологічних розділах (аріозо Ярослава у третій і шостій картинах). Сміисловою і логічною ланками в розвитку характерів, сценічних ситуацій оперної дії є стрункі аріозні побудови. Наспівна вокальна декламація збагачує речитативи, створює цілісний потік музичної лірики.

Г. Майборода справедливо вважає оперу одним з найдемократичніших жанрів. Тому втрата мелодичного начала, надмірне захоплення речитативними формами письма можуть призвести до порушення законів жанру, його «вихолощення». Інша справа, що поняття «мелос», «мелодія», «мелодичність» діалектично рухливі як і сам музичний театр.

Згадаємо з цього приводу слова Б. Асаф'єва, якими він завершує книгу «Музична форма як процес»: «Я зрозумів, що композитори давно повинні володіти тим, чим давно

володіють поети, романісти, оратори: розуміти і цінувати сприйняття, що рухається громадською свідомістю, не як «поступку смакам... публіки» (цю гордість давно вже час кинути), а як явище, що має глибоке значення в усьому формуванні і становленні музики, як пробу її життєздатності».

Композитор погоджує свої творчі пошуки з вимогами широкої слухацької аудиторії, його музична мова спирається на зрозумілі, емоційно близькі інтонації. Однак у деяких епізодах опери Г. Майбороди виникає певна суперечність між елеґійністю мови героїв і драматизмом ситуацій. Ліричне спрямування опери, на жаль, часто «знімає» напруженість основного драматичного конфлікту, який зосереджено в розвитку образів Ярослава і Микити. Тому драма Ярослава Мудрого, соціально-історичні події Київської Русі відходять на другий план.

Насамперед хотілося б сказати про музично-вокальну сторону вистави, особливо про роботу диригента С. Турчака, який, відчуваючи стильові особливості складної партитури Г. Майбороди, розкрив емоційно-образний зміст музики, допоміг співакам створити вокальні характери. Серед кращих акторських робіт можна назвати образи, створені О. Загребельним (Ярослав Мудрий), Я. Головчуком (Микита), Г. Циполою (Інгігерда).

Хор, як завжди, звучить злагоджено, інтонаційно чисто і, на відміну від деяких солістів, шанує слово (хормейстер Л. Венедиктов). Оформлення Ф. Нірода приваблює своїм світлим сонячним колоритом, монументальністю, епічним розмахом. Художник зумів розкрити в колористичній гамі барв образний зміст музичної драматургії твору.

При постановочному рішенні опери легко було піти шляхом загальноприйнятих стандартів, так званої «історичної» опери з її масовими сценами, помпезністю і риторикою. Чи знайшов режисер вистави цікаву концепцію в створенні драматичних характерів, малюнка масових сцен?

Постановка спектаклю досить традиційна і не виходить за рамки загальноприйнятого трактування лірико-епічної опери. Інколи режисер Д. Смолич відходить від зосередженої епічної розповіді, як, наприклад, у сцені змови (де грають всі «оперні» атрибути — кинджали, чорні плащі, таємничі постаті з закритими обличчями і т. ін.) і смерті Милуші (багато мелодраматизму). Створюється враження, що образ Джемми в опері (до речі, дуже слабкий драматичний характер і в п'єсі І. Кочерги) випадковий. Вона з'являється тільки для того, щоб у потрібну хвилину, охороняючи Микиту, зупинити гнів Ярослава. Лишається недостатньо виразною досить колоритна в драмі постать Свічкогаса. Де-що прямолінійно вирішена режисером сцена Ярослава і Інгігерди (3-я картина), коли князь кидає дружину на підлогу, а сам говорить про свої кровні зв'язки з народом. Можна ще вказати на деякі недоліки у постановці спектаклю, та нам хотілося б, щоб ця вистава, як інші опери Г. Майбороди — «Милана», «Арсенал», що вже багато років йдуть на київській сцені, надовго залишилася в репертуарі столичного колективу.

І. МАМЧУР

ГОСТІ З ІТАЛІЇ



Понад двадцять років чарівний голос славетної італійської співачки Ренати Тебальді звучав на оперних сценах провідних театрів світу. У жовтні Р. Тебальді вперше приїхала на Україну. Гастрольне турне почалося з Києва. У концерті, що відбувся в палаці культури «Україна», звучали камерні твори О. Скарлатті, Л. Парадізі, К. Глюка, Д. Перголезі, Д. Россіні, В. Белліні, Д. Верді, Л. Ветховена та оперні арії Д. Пуччіні. Потім співачці аплодували Москва і Ленінград.

Актриса продемонструвала відмінний художній смак, залишила глибоке враження від зустрічі з високим вокальним мистецтвом. Не можна не згадати прекрасного музиканта-аккомпаніатора Едоардо Міллера, який по праву розділив успіх з артисткою.

З виконавською майстерністю ще одного представника італійського музичного мистецтва ознайомилися жителі Києва, Сімферополя, Херсона і Запоріжжя. Високий професіоналізм, своєрідне трактування творів продемонстрував молодий скрипаль Уго Угі. В його виконанні звучали твори Тартіні, Л. Ветховена, Й.-С. Баха, А. Дворжана, Б. Бартока.

І. ПЕТРОВ



ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ

Значне місце в сьогоденних дискусіях про шляхи розвитку українського хореографічного мистецтва посідають питання збереження й оновлення традицій національного балетного театру.

За 50-річну історію свого розвитку наша хореографія пережила величезну еволюцію як у створенні нових жанрових різновидів балетних творів, розширенні кола тем і сюжетів, так і в танцювальній лексиці. Реалістичне зображення життя в балеті викликало і посилену увагу до психологізму, розкриття внутрішнього світу людини в усіх його складностях і багатогранності. Художні відкриття в цій сфері були підготовлені спектаклями В. Вайнонена, К. Голейзавського, Р. Захарова, Л. Лавровського, Ф. Лопухова, В. Чабукіані.

Швидкий розвиток радянського мистецтва вимагав від хореографів сміливого новаторського розв'язання важливих тем сучасності в поетично узагальнених і реалістично змістовних спектаклях. Спираючись на традиції 30—40-х років, вони вже з позицій сучасності поновлюють в 60-і роки балети «Лілея» К. Данькевича, «Лісова пісня» М. Скорульського, ставлять нові твори: «Тіні забутих предків» В. Кирейка, «Чорне золото» В. Гомоляки, «Таврія» В. Нахабіна, «Орися» А. Коса-Анатольського, пізніше — «Каменярі» М. Скорика, «Камінний господар» В. Губаренка, «Жовтнева легенда» Л. Колодуба та ін.

Основою цих спектаклів залишається класичний танець, збагачений сучасною хореографічною лексикою. Українські балетмейстери використовують тут і розвивають досягнення всієї багатонаціональної радянської хореографії.

Цікавий драматургічно виправданістю поєднання класичного і народного танцю балет М. Скорульського «Лісова пісня», який ось уже 30 років прикрашає афішу Київського театру (поставлений у 1946 р. балетмейстером С. Сергєєвим, у 1956 р. — В. Вронським та Н. Скорульською).

Для створення різних образів використані відмінні хореографічні прийоми: класичний танець характеризує лісове царство, народний — селянський побут. Взаємопроникнення їх елементів підкреслює зміни настрою героїв, логіку їх поведінки.

У варіаціях Мавки поєднуються класичні рухи з характерними українськими (дрібшечки, обертання та ін.). У першій характеристиці Лукаша балетмейстер розкриває поетичну вдачу юнака; пізніше, у танцях з Килиною, ці риси зникають, поступаючись різким рухам, часто запозиченим з народної хореографії (хід з каблука, стрибки, повороти, характерні підтримки). Змінюється і манера виконання — втрачається політність стрибків. Почуття героїв подані у розвитку: ігрове перше адажіо — скоріше танець-пізнання, коли герої розповідають про себе один одному; радість першого кохання і єдність устремлень розкриває друге адажіо; і, нарешті, відчуття близької розлуки звучить у третьому адажіо. Мрійливі, ніжні дуети Мавки і Лукаша побудовані на основі класичної хореографії. У варіації Мавки з І дії балетмейстер дуже тонко вводить елементи народного танцю, згідно з розвитком сюжету «наближаючи» її до реальних людей.

Казкові істоти — Мавка, Русалки, Лісовик, Перелесник, Водяний — наділені людськими рисами; вони не протиставлені людям, а допомагають повніше розкрити взаємовідносини між головними героями твору.

«Світ» Мавки відображено мереживними хороводами фантастичних істот, легким бігом на пальцях, відповідними позами. Світ користолобців — матері Лукаша і Килини — приземлений та прозаїчний. Для його змалювання в хореографічній лексиці використано обмежене коло побутових рухів, багато пантоміми. У танці Килини, побудованому на фольклорному матеріалі, в її твердій, впевненій ході й різких рухах рук розкривається характер роботящої, але дещо грубуватої і користолобної селянки.

Психологічно складна партія Мавки дає можливість виявити крім технічної майстерності акторський талант балерини. Саме вона стала для кількох поколінь київських артистів відповідальним іспитом на мистецьку зрілість. Перша виконавиця партії Мавки А. Васильєва створила гли-

боко національний образ, ліричний у своїй основі, надзвичайно поетичний, але внутрішньо сильний. Пізніше, ґрунтуючись на цьому рішенні, балерини вносили свої неповторні барви. У О. Потапової Мавка — сильна, поривчаста і в той же час наївна і щиросердна, їй чужі почуття ревнощів і гніву. Ніжна і задушевна героїня у Є. Єршової. Ії Мавка утверджує віру в перемогу добра, справедливості, в непереможність душевної краси. А. Гавриленко створює власний образ, у якому ліричні мотиви переплітаються з трагедійними, поезія — з романтикою, готовність до самопожертви — з боротьбою за своє почуття. В цьому балерина виявила глибоке розуміння авторського задуму і Лесі Українки, і М. Скорульського. Тільки-но починає сценічне життя Мавка Т. Таякіної та Р. Хілько, тому рано говорити про внесення ними самобутніх рис у розкриття характеру героїні.

Образ Лукаша також має свої сценічні традиції, які йдуть від перших виконавців — О. Бердовського, М. Апухтіна, Р. Клявіна. Хоч ця танцювальна партія не має віртуозних варіацій, вона досить складна для акторів своїм глибоким психологізмом. Зараз на київській сцені її успішно виконують В. Парсєгов, В. Ковтун, С. Лукін, які по-різному створюють глибоко ліричний образ Лукаша.

Спектакль «Лісова пісня» стваз школою акторської майстерності для багатьох поколінь українських балерин і танцівників.

Велике значення в передачі досвіду минулого має репетиторська робота провідних майстрів балету. Прикладом і взірцем може бути Великий театр Союзу РСР, де видатні митці Г. Уланова, М. Семенова, О. Ермолаєв виховали вже кілька поколінь молодих артистів, підготували з ними їх кращі партії. На Україні лише Львівський театр опери та балету зберігає цю добру традицію. В його колективі працюють педагог-репетитор Н. Слободян, О. Сталінський, О. Поспелов та ін. На жаль, цього нема ні в Київському, ні в Донецькому театрах.

Процес творення сучасного балету вимагає багато праці, сил, досвіду. Його лексика повинна базуватися на найбільш виправданих драматичних прийомах синтезу народного і класичного танців. Ступінь їх зближення і взаємодії, уміння проникнути в образну сутність і відчуття плідність тенденції об'єднання залежить від таланту і самобутності мислення балетмейстера.

В. ПАСЮТИНСКА

У БУДИНКУ КОМПОЗИТОРІВ

Восьмий сезон роботи Будинку композиторів розпочався концертом, присвяченим Міжнародному дню жінок. На ньому виконувались твори жінок-композиторів Києва, Харкова та Одеси. «Пісню про Москву» Т. Малюкової (слова В. Гетьмана) і «Чотири жовті балади» цього ж автора (вірші Г. Лорки) проспівав О. Фоменко. Цикл романсів «Мудрість» Ю. Рожавської на тексти В. Коротича репрезентувала Т. Калустян. Кілька патріотичних пісень Н. Юхновської («Керченський десант», «За Отчизну погибшим» та ін.) виконала С. Коткова. Прозвучали також вокальні мініатюри Л. Дичко, В. Фільц, Л. Левітрової, Н. Андрієвської.

На вечорі прозвучало кілька інструментальних п'єс. Так, Ж. Колодуб зіграла власні твори в «Альбомі фортепіанних п'єс» за казкою Андерсена «Снігова королева», Л. Шукайло виконала свої «Симфонічні варіації для фортепіано».

У концерті взяв участь молодіжний хоровий ансамбль Українського телебачення та радіо (диригент В. Лисенко). Він проспівав «Юліскову» О. Андрєєвої, «Пісню від серця» О. Завалішиної, «Друг наш Корчакін» Н. Андрієвської.

Відбувся концерт з творів А. Штогаренка та його учнів. Це перший з вечорів такого типу, запланованих на даний сезон. У виконанні ансамблю під керівництвом В. Лисенка прозвучали три хори Т. Шинупіної на вірші С. Єсеніна — «Пороша», «Береза», «Тальянка», дві композиції М. Степаненка — «Як з похмурої гавані» (О. Блок), «Заклик» (В. Чумак), «Весільна пісня» І. Поллярюша з ораторії «Народні месники» (лекет П. Воронька), «Солдатське письмо» Ю. Шамо на вірші В. Куринського.

У виконанні тріо за участю Е. Ідельчука (скрипка), В. Боровика (віолончель) та І. Боровик (фортепіано) прозвучали «Молодіжне тріо» А. Штогаренка і Тріо Ю. Іщенка. Вперше була зіграна на цьому концерті «Думка-шумка» В. Подвали для скрипки та фортепіано. З фортепіанних композицій Ю. Шамо виконувалася Сوناتа № 6.

МОЇ БАЖАННЯ

Слова С. Ахматової Переклад В. Мордяна

Музика Ж. Колодуб

Andantino

Хай бу_ де доб_ ре світ_ ло, в цьо_ му
мень_ ше

сві_ ті, хай бу_ де в на_ шім сві_ ті віч_ не лі_ то в я_ ко_ му_
пла_ чу ра_ дос_ ті у_ да_ чі

сон_ це, пта_ хів го_ ло_ си на тра_ ві крап_ ли_ ноньки ро_
га рячий

си: ля_ ля_ ля...
ля_ ля_ ля...

Хай буде добре світло в цьому світі,
 Хай буде в нашім світі вічне літо,
 В якому — сонце, птахів голоси
 І на траві краплиноньки роси.

Хай буде в нашім світі менше плачу,
 А більше сміху, радості, удачі,
 Дитячих усмішок, як цвіт гарячий,
 І квітів, наче усмішка дитяча.

КАРНАВАЛЬНА

Хай радість вкрай наповнить серця
 Та іскрить, мов кришталь,
 І щастя, наче спів без кінця,
 Освітить сонцем даль.

Приспів:
 Хай пісня карнавальна
 Рідним краєм пролуна,
 І кружляє, і кружляє
 Вальсом сонячним вона.

Хай свято в кожен дім завіта
 На добро, на любов.
 І пісня весняна на устах
 Лунає знов і знов.
Приспів.

Дзвенить і не змовкає,
 Все навколо звеселя
 Щоб співала з нами разом цей вальс
 Усміхнена земля!

КАРНАВАЛЬНА

Слова Л. Реви
Музика Л. Левітової

Tempo di Valse brillante

The first system shows the piano introduction. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in 3/4 time and features a series of chords and melodic lines. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning.

The second system begins with a vocal line on a treble clef staff. The lyrics are: "Хай ра-дість вкрай на-пов-нить сер-ця". The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present.

The third system continues the vocal line with the lyrics: "та іс-крить, мов криш-таль і щас-тя, на-че". The piano accompaniment continues with chords and melodic fragments.

The fourth system starts with the lyrics: "спів без кін-ця, о-сві-тить сон-цем даль." followed by the section heading "Приспів" (Chorus) and the lyrics "Хай піс-ня кар-на-". The piano accompaniment features a more active melodic line in the right hand.

The fifth system continues the chorus with the lyrics: "-валь- на рід-ним кра-єм про-лу-на, і круж-ля-є,". The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a steady bass line.

і круж_ля_ е валь_сом со_ няч_ ним во_ на, Дзвє_ нить і

не_ змов_ ка_ є, все на_в_ ко_ ло зве_ се_ ля, щоб спі_ ва_ ла

з ра_ ми ра_ зом цей вальс у_ сміх_ не_ на зем_ ля, Хай

міх не_ на зем_ ля, щоб спі_ ва_ ла з на_ ми ра_ зом цей

вальс у_ сміх_ не_ на зем_ ля!

ОПЕРНИЙ СЕЗОН В ОДЕСІ

На афіші Одеського державного академічного театру опери та балету за минулий сезон з'явилося два оперні спектаклі: твір болгарського композитора П. Гаджієва «Рицар» та «Липнева неділя» В. Рубіна, підготовлена колективом до 30-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні. На останню постановку написано досить багато рецензій, в яких спектакль оцінюється в основному позитивно, але відчувається деяка неточність щодо визначення жанру твору. На обговоренні дехто висловлював сумнів, чи опера це взагалі і чи має право «Липнева неділя» на оперну сцену. Ми вважаємо, що має, і насамперед завдяки своїм музичним достоїнствам (як і «Патетична ораторія» Г. Свиридова, котра кілька років тому була успішно виконана в Одеській опері і зараз незаслужено забута). Щодо жанру твір В. Рубіна не оригінальний, як то вважають деякі рецензенти. Це так звана опера з статуйною співничою формою. Сюди належать і кантати «Карміна Бурана» і «Катюлі Карміна» К. Орфа, ораторії «Цар Давид» і «Жанна д'Арк на вогнищі» А. Онегера, «Цар Едіп» І. Стравинського та інші. «Липнева неділя» оригінально розвиває традиції цього жанру на сучасному матеріалі: герої — не міфологічні персонажі чи видатні особи далекої епохи, а радянські люди, які здійснили героїчний подвиг і стали безсмертними. Музика В. Рубіна приваблює мелодичною образністю, простотою і виразністю тем, та вона досить складна для виконання. Тому творчому колективу довелося багато попрацювати над втіленням опери, і ця робота в значній мірі увінчалася успіхом. Хотілося б, щоб спектакль надовго залишився в репертуарі театру. Тому ми вважаємо за потрібне звернути увагу постановників на деякі недоліки, що, на нашу думку, є у виставі.

Як справедливо відзначала М. Ігнат'єва в рецензії «Хроніка одного дня» (газета «Советская культура» від 24 червня 1975 р.), ця опера «не має лібрето з яскраво виявленим сюжетним розвитком, з чіткою драматургією» (навіть в програмці спектаклю відсутній короткий зміст). Тому слово повинно відігравати тут важливу роль, саме воно розкриває зміст подій, які відбуваються на сцені, тим більше, що в спектаклі безперервно чергуються просторові і часові перенесення дії. Однак у хорі і в деяких солістів більша частина тексту «пропадає», що утруднює сприйняття. Про погану дикцію виконавців багато говорили, але їй досі не відчувається поліпшення її. Потрібно сказати й про інтонаційні огріхи деяких співаків та розходження з оркестром. Велику роботу здійснив оркестр в опануванні складної партитури В. Рубіна. Закоханість диригента Б. Друзіна у цей твір передається оркестрантам, які грають натхненно, з творчою віддачею.

При загальному цікавому сценічному вирішенні спектаклю (постановник — режисер Великого театру Союзу РСР М. Никифоров) штучним здається прийом перенесення дії в зал, що часто застосовується в драматичному театрі, а інколи і в оперній практиці (наприклад, у «Пасажі» Л. Беріо хор, який розміщувався в залі, подавав репліки, втручаючись в сценічну дію). В одеському спектаклі в партері ходить не тільки Сучасник, який виступає «від автора», а й Кохана — героїня сценічної дії. Така «знахідка» режисера не зворушує глядача (як, скажімо, «дорога квітів» у М. Охлопкова), а руйнує ілюзію причетності, нагадуючи весь час, що це — театр. Наша єдність з героями не у виході їх до залу і не в спілкуванні Сучасника з персонажами минулого на сцені. Вона глибша, значніша: нас єднає спільна ідея. Ось чому цей прийом, який по суті є антифункцією, на нашу думку, слід зняти, звільнивши одну частину глядачів від необхідності крутитися, другу — від споглядання спин акторів, а диригента — від диригування спиною до співаків.

Привертає увагу надмірна жестикуляція деяких виконавців, особливо в сцені битви, під час якої актори енергійно «розстрілюють» зал.

Кілька слів про фінал спектаклю. Відповідно до реальних подій всі герої гинуть. У виставі один за одним вони зви-

кають «під землею» при поступовому завмиранні музики. Мертва тиша. Повна темнота. Все розтануло у небутті... І тут виникає заперечення. Звичайно, ми не пропонуємо написати у фіналі щось подібне до «Слався» Глінки, як хтось говорив на обговоренні вистави. Та взагалі далекі від того, щоб давати конкретні пропозиції-рецепти. Хочеться лише нагадати, що всі реквієми закінчуються оптимістично, вони не розслаблюють, а зміцнюють волю до життя, а саме цього бракує фіналу «Липневої неділі».

У цьому спектаклі переконливі образи створюють артисти А. Макаров (Журавльов), А. Капустін (Волков), А. Ріхтер (Мороз), А. Ар'є, З. Кабанова (Дружина), А. Джамагорцян, Т. Мороз (Наречені), А. Глінкіна (Мати) та інші.

Про оперу «Рицар» П. Хаджієва (режисер — С. Донєв, диригент — В. Данилов, художник — М. Попова) журнал вже писав (№ 3, 1975 р.). Мені лише хотілося додати, що й зараз ще відчувається недостатнє засвоєння складних партій співаками, вони весь час прикуті до диригентської палички. Дія спектаклю розвивається дещо уповільнено, без необхідної комедійної легкості і яскравості.

Насторожує широке розповсюдження в практиці Одеського театру міні-спектаклів, зникнення з репертуару великих оперних вистав («Іван Сусалін», «Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка» та ін.), орієнтація колективу на одноактні твори, які займають весь вечір. Так, «Паяци» втратили свого постійного супутника «Сільську честь» і міцно утримуються на одеській сцені в «гордовитій самотності». Одноактна «Юланта» штучно розривається антрактом на дві дії і теж займає програму цілого вечора. (Донедавна ця опера йшла у нас спочатку з «Щелкунчиком», а потім з «Шопеніаною», «Паяци» — з «Сільською честю», «Жігель» — з «Шопеніаною» і т. ін.). «Липнева неділя» — теж своєрідний рекордсмен: вся вистава займає трохи більше години. Близько того тривають два одноактні балети: «Світанкова поема» і «Варіації на тему Брамса» — перша балетна прем'єра останнього сезону.

Звичайно, одна-дві нові опери в сезоні не можуть ще визначити творчого обличчя театру. Основою репертуару залишаються «старі» спектаклі. Саме їх стан дає підстави говорити про художній рівень колективу, який сьогодні не зовсім відповідає назві «академічний». Тому одним з головних завдань театру є поновлення і збереження спектаклів діючого репертуару. Термінового «ремонту» вимагають «Тоска», «Трубадур», «Ріголетто», «Севільський цирульник». Постановка останнього яскраво ілюструє думку С. Лемешева, що дітище Россіні «в сценічному відношенні одне з найбільш бездоглядних». Вимагає уваги і «Казка про царя Салтана». Вистава застаріла, але зняти її не можна, бо це єдина опера М. Римського-Корсакова, яка йде в театрі, єдиний спектакль, розрахований і на дитячу аудиторію, і, нарешті, у ньому створила одну з кращих своїх партій народна артистка РСР Р. Сергієнко (Мілітриса). Спектаклеві потрібен значний «ремонт на ходу». Колектив театру працює над розв'язанням цих питань. Так, знято «Травіату», яка була в дуже поганому стані. Певною мірою оновили «Чіо-Чіо-Сан», «Кармен», «Євгенія Онєгіна», та значні удосконалення не змінили радикально якості цих вистав.

Сцена з опери В. Рубіна «Липнева неділя».



Зниження рівня спектаклів поточного репертуару пов'язане не тільки з природним старінням. Воно зумовлене також, мені здається, недосконалим, суто механічним розподілом партій, без урахування творчих індивідуальностей кожного соліста. Цікаво, що диригент В. Сук, наприклад, надавав величезного значення виконавському ансамблеві і тому скоріше погоджувався відмінити виставу, аніж замінити вокаліста. Сьогодні в Одесі часто йдуть спектаклі без спеціального добору ансамблю солістів. Це не можуть не відчувати диригенти.

Другою важливою причиною старіння спектаклів є їх практична бездоглядність: постановки багатьох опер здійснені режисерами-гастролерами і після від'їзду їх творців залишаються «сиротами» («Тоска», «Ріголетто», «Травіата» та ін.). Необхідно підвищити відповідальність режисерів, диригентів, хормейстерів, балетмейстерів за якість всіх вистав — нових і старих, «своїх» і «чужих».

За останній рік несподіваної гостроти набула проблема заміни окремих спектаклів. Це справа немінуча, але насторожує кількісний показник: у сезоні 1974/75 р. заміні було втричі (!) більше, ніж в кожному з двох попередніх. Привертає увагу і їх характер. Якщо можна, наприклад, приєднати до заміною «Лебединого озера» на «Жізель», «Паяців» на «Травіату», то замість «Ріголетто» — «Запорожець за Дунаєм», «Тоска» замість «Арсеналу» чи «Лікар Айболіт» замість «Дон-Кихота» просто дивують.

Значно почастилися заміни виконавців. Запрошення співака в інше місто на спектакль чи концерт стає приводом до відмови від участі у запланованих театром виставах. Актор може співати на виїзді, але лише тоді, коли він вільний від поточного репертуару. За останні роки в Одеській опері спостерігається дивне перетворення деяких солістів на гастролерів... у своєму ж театрі. Основна кількість їх виступів припадає на інші сцени і концертні зали. Така популярність пріємна, але у всьому повинно бути почуття міри. На зловживання деяких солістів гастрольями звернули увагу не тільки глядачі, колектив театру, а й централь-

на преса. Мабуть, наведення ладу у цій справі — одна з важливих проблем, яка чекає свого вирішення найближчим часом.

Хотілося б сказати кілька слів про оркестр і хор, бо саме ці колективи є фундаментом оперного театру. Оркестр на сьогодні недоукомплектований. Це стосується, насамперед, групи віолончелей, а також перших скрипок, духових (гобої, труби). Якість звучання оркестру в значній мірі залежить також від строю інструментів, а ним ніхто не займається. Неукомплектований і хор, особливо група тенорів та других басів. Щоб посилити його звучання, довелося у спектаклі «Липшева неділя» (вперше в практиці нашого театру) звернутися до застосування мікрофонів. Обмежені можливості хору, очевидно, одна з причин того, що в репертуарі мало масштабних спектаклів. Диспропорцію складу хору не може компенсувати навіть самовіддана робота головного хормейстера Л. Бутенко.

Є свої проблеми і в групі солістів. Групу не можна вважати раціонально укомплектованою. Ряд опер не має навіть одного повноцінного складу виконавців («Аїда», «Паяци», «Трубадур», «Ріголетто» та інші). На гастролях у Москві театр був змушений запрошувати виконавців партії Радамеса з київського і московського театрів.

Може виникнути справедливе запитання: чому ми зупиняємося здебільшого на недоліках роботи театру? А тому, що Одеська опера не знає проблеми глядача, і це викликає в колективі певне заспокоєння, яке перешкоджає творчому зростанню. Публіку тут не потрібно завойовувати: більше ніж півроку у місті відпочивають курортники, які бажають подивитися прославлену архітектуру «золотого театру»...

Звичайно, ми торкнулися не всіх проблем Одеського театру. Хочеться побажати одному з провідних оперних колективів республіки і сміливіше шукати власні шляхи у мистецтві, і не забувати про славні традиції Одеської опери, про успішне їх збагачення.

Одеса

В. МАКСИМЕНКО

ЗУСТРІЧІ З УЗБЕЦЬКИМ МИСТЕЦТВОМ

Гастролі Державного академічного Великого театру Узбекиської РСР імені А. Навої в столиці Радянської України перетворилися на справжнє свято братніх культур. Колектив познайомив киян з 14 кращими своїми виставами. З великим успіхом пройшла на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка, де виступали наші гості, національна узбецька опера «Дилором», написана одним з основоположників музично-театрального мистецтва республіки композитором, народним артистом СРСР, лауреатом міжнародних та державних премій СРСР професором Мухтаром Ашрафі. Українські глядачі подивилися і два його балети — «Амулет кохання» та «Любов і меч».

Репертуар узбецького театру прикрашають твори вітчизняної та зарубіжної класики — опери «Князь Ігор» О. Бородіна, «Аїда» і «Дон Карлос» Д. Верді, «Флорія Тоска» та «Чіо-Чіо-Сан» Д. Пуччіні, сучасна опера «Російські люди» ташкентського композитора В. Зейдмана, балети «Лебедино озеро» П. Чайковського, «Жізель» А. Адана, «Анна Кареніна» Р. Щедріна, «Золушка» С. Прокоф'єва, «Антоній і Клеопатра» Е. Лазарєва.

Високий рівень музичної культури — характерна ознака вистав театру ім. А. Навої. За диригентським пульсом тут стоять талановиті учні М. Ашрафі — головний диригент народна артистка УзБРСР Д. Абдурахманова та народний артист УзБРСР А. Абдукаюмов, які глибоко розкривають ідейно-

художній задум композитора, стильові особливості кожної партитури. Особливо переконливо це виявляється в інтерпретації російської і світової оперно-балетної класики.

У виставах театру показали свою майстерність народні артисти СРСР Г. Ізмайлова, С. Кабулова, Б. Карієва, народні артисти УзБРСР С. Ярашев, Р. Лаут, Г. Ханеданьян, В. Грінченко, С. Бенямінов, В. Васильєв, Д. Нізамходжаєв, заслужені артисти УзБРСР Г. Хамраєва, А. Азимов, В. Крюков, Д. Касимов, Р. Юсупова та інші.

Балет Узбекистану, успішно розвиваючись, збагачує власну виразливо-образну палітру, оновлює традиції. У Києві відбулося й кілька дебютів молодих виконавців. У складній партії Одетти в «Лебединому озері» вперше виступила вихованка Ташкентського училища О. Калмикова, а в опері «Аїда» — випускник Московської консерваторії К. Мухітдінов.

В дружній сердечній обстановці пройшла зустріч майстрів Узбецького театру з українськими колегами. Намітилися творчі взаємозв'язки між двома оперно-балетними колективами. В Ташкенті буде поставлено балет «Лісова пісня» М. Скорупського, а в Києві — «Любов і меч» М. Ашрафі. Відбулося також обговорення гастрольних вистав театру ім. А. Навої театрознавцями й діячами українського мистецтва, які, високо оцінивши майстерність узбецького колективу, вказали й на деякі недоліки в спектаклях.

Актори побували у робітників заводу «Ленінська кузня», у трудівників колгоспів Київщини, познайомилися з історичними і культурними пам'ятниками столиці України.

Зустрічі з майстрами узбецького музично-театрального мистецтва принесли величезну радість глядачам, розкрили художні багатства культури братнього народу. За успішні виступи перед трудящими під час гастролей у м. Києві Державний орден Трудового Червоного Прапора академічний Великий театр Узбецької РСР ім. А. Навої нагороджено Почесною Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР.

* * *

Наприкінці гастролей у Спідці композиторів України відбулася зустріч митців обох республік. Серед присутніх — народний артист СРСР, лауреат міжнародних премій та Державних премій СРСР композитор М. Ашрафі, народний артист УзБРСР диригент А. Абдукаюмов, головний хормейстер театру С. Шадманов, а також А. Штогаренко, А. Філіпенко, Л. Бфремова, І. Драго, Г. Ляшенко та інші. В дружній розмові підкреслювалося, що композитори Узбекистану досягли великих успіхів у музично-театральному мистецтві. Їх опери й балети, національні за характером, будуються на найсучасніших прийомах звукопису. Артисти театру майстерно репрезентують твори не лише своїх митців, а й

художників інших народів Радянського Союзу та зарубіжних.

М. Ашрафі розповів про історію культурних зв'язків між Узбекистаном і Україною. Зокрема, він наголосив, що музичний театр в УзРСР існує лише 36 років. До Жовтневої революції в мові його народу навіть не існувало таких слів як «опера», «балет», «симфонія» тощо. «А на сьогодні у нас вже написано 20 національних опер і майже стільки ж балетів. І зараз важко собі уявити становлення й розвиток музичної культури Узбекистану без участі у цьому процесі українських митців, зокрема тих, що перебували в республіці під час Великої Вітчизняної війни (Л. Ревуцький та ін.). Тому наш приїзд до вас — це свого роду звіт перед братнім народом. Нам треба ширше запроваджувати обмін концертами, знайомитися з усім новим, що з'являється з-під пера композиторів наших республік».

«Ви висловили думку, що хвилює і нас,— сказав А. Штогаренко.— Проблема обміну культурними цінностями в час, коли національна творчість досягла високого розквіту, набуває дедалі актуальнішого значення. Гадаю, поліпшенню наших зв'язків може служити постійний обмін творами, написаними за останній час. Треба регулярно надсилати один одному платівки, магнітофонні записи тощо. Саме у такий спосіб ми зможемо налагодити найтісніші контакти».

Висловлювалось багато пропозицій щодо перспектив розвитку музично-театрального мистецтва і засобів його пропаганди серед найширших народних мас. Зокрема зазначалося, що часто твори, на написання і постановку яких витрачалося багато часу і державних коштів, виконуються лише кілька разів і потім зникають з репертуару. Чомусь трапляється, що фахівці дають їм високу оцінку, а успіхом у масового слухача вони не користуються. Мабуть, потрібні спеціальні соціологічні дослідження, котрі допоможуть з'ясувати причину такого явища.

Обговорювались недоліки у вихованні кваліфікованих музикознавців. Адже, на відміну від інших галузей мистецтва і науки, у нас майже не готуються спеціалісти в галузі східної музичної культури. Це, безумовно, також стоїть на перешкоді до зближення різних національних культур.

Мовилося й про часто низький естетичний і професійний рівень естрадної музики. А. Філіпенко сказав з цього приводу, що «чималою мірою винні у такому стані ми, професійні композитори, бо дивимось на цей вид мистецтва як на другосортний. Не треба забувати, що цей жанр — один з найпопулярніших у народі, особливо серед молоді. Тому його розвиток треба спрямовувати у вірне ідейно-політичне і мистецьке русло».

Зустріч провідних музикантів двох братніх республік була вельми корисною. Вона сприяла зміцненню зв'язків між двома національними культурами.

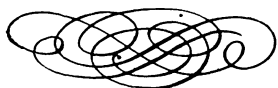
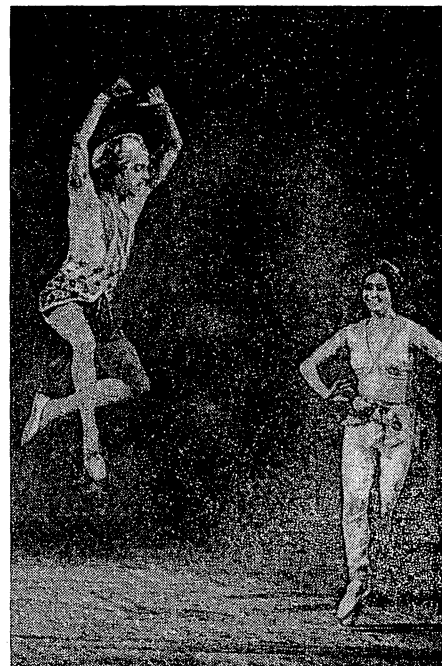


На зустрічі в Спільці композиторів України. Зліва направо: головний диригент театру А. Абдукаюмов, головний хормейстер С. Шадманов, композитор М. Ашрафі.

Сцена з балету П. Чайковського «Лебедине озеро».

Князь Ігор — В. Крюков, Ярославна — Р. Лаут («Князь Ігор» О. Бородіна).

Сцена з балету М. Ашрафі «Амлет кохання».



КОМПОЗИТОР

I ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР

Процес зародження української композиторської школи був нерозривно пов'язаний з розвитком театрального мистецтва на Україні в кінці XIX й на початку XX ст., з творчістю його корифеїв — М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, М. Садовського, М. Заньковецької, П. Саксаганського. Формуванню музичної культури дожовтневого драматичного театру сприяла творчість М. Лисенка, К. Стеценка, П. Ніщинського, М. Вербицького та інших. У 20—30-і роки музику до вистав молодого радянського театру писали Р. Глієр, А. Будицький, М. Вериківський, П. Козицький, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Б. Крижанівський, Н. Пруслін, О. Радченко, які у співдружності з режисерами О. Курбасом, Г. Юрою, М. Крушельницьким, В. Васильком, Б. Тяглом, М. Терещенком, Б. Романицьким разом з плеядою талановитих акторів старшого та молодшого поколінь утверджували нові художньо-естетичні принципи введення музики в сценічну дію. Поступово змінювалися творчі функції композитора в драмтеатрі. Не зупиняючись на всіх аспектах цього процесу, слід зазначити, що основною його тенденцією було наближення композитора до театру, підвищення драматургічної ролі музики у спектаклі.

Багато зробили для створення музичного образу вистави К. Данькевич, Г. та П. Майбороди, В. Рождественський, Б. Яровинський. В останні роки тісно пов'язана з драматичним театром творчість І. Шамо, О. Білаша, Л. Колодуба, М. Скорика, М. Кармінського, які вносять в музичну культуру вистави неповторні риси своєї індивідуальності, і часто саме мистецтво театру визначає подальший напрямок їх роботи в інших жанрах. Деякі музиканти надовго, а інколи й назавжди залишаються композиторами драматичного театру.

Творча особистість видатних режисерів мала величезний вплив на композиторів, які писали музику до їх постановок. Досить пригадати плідне співробітництво режисури МХАТу з Д. Кабалевським і Т. Хренниковим, В. Мейерхольда з Д. Шостаковичем і В. Шебалиним, О. Таїрова з С. Прокоф'євим, Ю. Завадського з А. Хачатуряном, Г. Товстоногова з К. Караєвим, Г. Юри з Л. Ревуцьким, М. Крушельницького з К. Данькевичем.

Драматичний театр вимагає від композитора знання його специфіки, уміння в лаконічній формі з точним смисловим завданням написати музичний фрагмент, об'єднати окремі уривки в єдиний образно-стильовий потік, тісно пов'язаний з загальною драматургією вистави. Необхідно зміти підпорядкувати стиль музики атмосфері вистави, стилю почерку драматурга, режисера, художника, творчим індивідуальностям акторів. Створення театральної музики має певні відмінності від написання музики «автономної»: адже тут твір, за невеликими винятками, втрачає своє самостійне значення і стає одним з художніх компонентів вистави. Однак для композитора, який мріє про оперу чи балет, робота в драматичному театрі — прекрасна школа майстерності. Саме тут він може виховати в собі відчуття і розуміння законів сценічної дії.

Музика сучасного драматичного театру як особливий різновид має право на самостійне існування. Сьогодні ми вже можемо говорити про специфіку профілю театрального композитора.

Проблема підготовки композиторських кадрів для театрів України давно вимагає свого вирішення. Поки що на посади завідувачих музичною частиною драмтеатрів часто потрапляють випадкові люди. Відомо, що система підготовки художників для театрів давно існує і безперечно дає свої позитивні результати, а проблема виховання театрального композитора не розв'язана й досі. Мистецькі вузи Києва і Харкова мають для цього всі необхідні умови і щодо забезпечення належного рівня учбового процесу, і щодо організації творчої практики молодих композиторів.

Паралельно з вирішенням питання про кадри необхідно переглянути коло творчих і організаційних функцій завідувачого музичною частиною театру. Як правило, він змушений виступати тут в ролях і диригента, і хормейстера,

і композитора. Зрозуміло, що забезпечити високий художній рівень на всіх ділянках неможливо. Було б доцільним визначати обов'язки завідувачих музичною частиною у відповідності до їх професійного рівня. Це дасть змогу поліпшити умови роботи фахівців високої кваліфікації і в той же час звільнить від необхідності писати музику тих, хто до цього не спроможний. Таким чином відкрилась би перспектива запрошення відомих композиторів до театру на посаду завідувачих музичною частиною, які були б розвантажені від обов'язків не творчого характеру.

Порівнюючи афіші Київського театру ім. І. Франка і Харківського театру ім. Т. Шевченка, можна помітити, що перелік композиторських імен у франківців значно більший, ніж у шевченківців. Справа тут не лише в арифметичних підрахунках, а в тому, що навіть коли завмуз талановитий композитор, він не може запобігти творчих повторів, які, переходячи із вистави у виставу, породжують штампи.

Сьогодні композитори не дуже активно йдуть в драматичний театр?

Одна з причин — низька музична культура більшості режисерів драматичних театрів. Це — проблема їх фахової підготовки, яка давно вимагає вирішення. Адже часто режисер не може професійно поставити творчі завдання перед композитором. Буває так, що музичний образ вистави вирішується майже за принципом літературно-музичної композиції («Голубі олені» О. Коломійця в Харківському театрі ім. Т. Шевченка — режисер П. Морозенко, музичне оформлення Б. Міщенко). У виставі «Трибунал» А. Макайфонка в цьому ж театрі між режисерським вирішенням спектаклю і музикою Г. Цицалюка була відсутня жанрова відповідність.

Якщо постановка драми М. Кропивницького «Дві сім'ї» на сцені Київського театру ім. І. Франка відзначена цікавою режисурою А. Скибенка, образним рішенням художника М. Френкеля, цілою галереєю переконалих акторських робіт, то музика В. Рождественського (особливо умовно-психологічного спрямування) не відповідає стилеві вистави і дуже часто здавалась зайвою в розвитку сценічної дії. Та не можна не сказати про останній епізод першої дії, де творчі прагнення режисера, композитора, художника, балетмейстера злилися в єдиний яскравий художній образ: п'яна компанія «потомствених міщан» на авансцені починає танцювати під звуки примітивної польки. Промені прожекторів вихоплюють самовдоволені обличчя танцюючих. Поступово темп польки наростає, перетворюючись у своєрідний канкан. І відповідно до цього зростає частота спалахів світла. Перед глядачем на фоні шаленої польки (звуків образу міщанства) виникає безперервна низка стопкадрів — огидні картини міщанського плясу. Таким гротесковим прийомом режисер вдало підкреслив важливу ідейно-тематичну інтонацію всієї вистави.

Негативною тенденцією сучасного театрального процесу є надмірне «омузичення» сценічної дії. Композитор і режисер досить часто йдуть по шляху зовнішньої ілюстративності, вводячи у виставу музику як допоміжний художній компонент, підмінюючи нею головне — актора. Саме так штучно сприймається музика в ліричній сцені Тані і Федора Киприєнка із спектаклю франківців «Здрастуй, Прип'ять» О. Левади (режисер С. Сміян, композитор М. Скорик). Не завжди художньо необхідними є окремі музичні фрагменти першої дії вистави «Кравцов» О. Коломійця в цьому ж театрі. Музика відіграє тут величезну роль як композиційний елемент, акцентує важливі ідейні моменти. Режисер С. Сміян і композитор І. Шамо знаходять цікаві образні рішення: вальс-спогад Оленки і Кравцова; музичний епізод прощання партизанів — батька і сина та інші. Але досить часто режисер і композитор вживають усталені естетичні стандарти, надмірно експлуатують окремі музичні лейтмотиви.

Не менш актуальною практичною проблемою є неумкомплектованість театральних оркестрів необхідним мінімумом інструментів, низький виконавський рівень оркестрантів. Майже кожний обласний театр має свій «варіант» складу

оркестру. Все це дуже перешкоджає створенню повноцінного музичного образу вистави, і тому композитори часто змушені відмовлятися від співпраці з театром.

Чия ж музика звучить сьогодні в драматичних театрах України? Як свідчать дані Українського республіканського відділення Всесоюзного агентства по захисту авторських прав, лише 25 процентів авторів, які написали музику до вистав 1974 року, — члени Спілки композиторів України. Серед авторів музики до дитячих вистав і спектаклів лялькових театрів їх ще менше.

Більшість авторів, що пишуть сьогодні музику для драматичних театрів республіки, не мають композиторської освіти. Безперечно, серед них є досвідчені, талановиті музиканти, але переважна частина — далекі від творчості.

При республіканському відділенні ВУАПу працює експертна комісія, але й вона, звичайно, не може простежити за художнім рівнем музики до вистав у всіх театрах. Навіть коли творча експертиза забороняє тому чи іншому авторові писати музику, на місцях в театрах такі рішення ігноруються. Так, вже кілька разів забороняли А. Родичському із Дніпропетровська займатися музичним оформленням вистав. Однак театри продовжують звертатися до

цього «композитора», незважаючи на низький художній рівень його «творчості».

Дійсно, для чого театрові шукати десь іменитого автора, якщо завжди під рукою є «свій», який швидко «придумає» музику до чого завгодно, аби вчасно був сплачений гонорар. Безпринципну позицію часто займають обласні управління культури. Мало уваги приділяє цим питанням Управління театрами Міністерства культури УРСР. Творчі та організаційні питання музичної культури драматичного театру продовжують залишатися поза увагою музикознавців і критики, не знаходять належної уваги й оцінки у Спілці композиторів України.

Необхідно пам'ятати, що драматичні театри також беруть участь у вихованні музичної культури глядача, особливо дітей. Адже сприйняття високохудожнього синтетичного мистецтва театру, де музика доповнює слово, організовує сценічну дію, може допомогти розумінню і оперної вистави.

В сучасному драматичному театрі режисер виступає як автор постановки, і його рівноправним співавтором у створенні вистави повинен стати композитор.

М. ЛИННИК

ТВОРЧИЙ РАПОРТ У КИЄВІ

Дирекція Виставки досягненя у народному господарстві УРСР і Центральный Будинк народної творчості організували серію концертів учасників першого туру Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих. Це був відповідальний звіт на честь XXV з'їзду КПРС. Шосуботи і понеділі протягом липня, серпня і вересня відбувалися виступи перед трудящими Києва і його гостями — на Виставці, у Центральному парку культури та відпочинку, на агітмайданках Московського району, на підприємствах. Кращі колективи нагороджено грамотами, дипломами, пам'ятними адресами.

За цей період виступило 25 кращих колективів різних жанрів, 20 з них мають найменування самодіяльних народних. Репертуар їх свідчить про серйозну роботу, проведеному до 30-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні та у зв'язку з наближенням історичної події — XXV з'їзду КПРС. Під час першого туру фестивалю трудящі почули багато пісень воєнних років і на сучасну тематику. Так, хоріві колективи виконують твори Г. Жуковського, О. Александрова, Г. Верьовки, А. Новикова, А. Авдієвського, А. Пашкевича. А учасники хору артілі «Маяк» с. Трешівки Знамянського району Кіровоградської області привезли колективно створену ними пісню «Світи, «Маяк» наш, величаво» та «Пісню про завершальний» (музика керівника хору Г. Палія).

Вокальні ансамблі співали кращі пісні О. Білаша, І. Шамо, І. Поклада, авторів з братніх республік, народні пісні, оркестри виконували розгорнуті п'єси та інструментальні мініатюри. Хореографічні колективи показали тематичні композиції «Богунці», «Ми пам'ятаємо», «Батьківщино ти моя безкрая», українські народні танці, танці народів СРСР.

Через століття своєї творчості відзначив цього року народний цирк Ялтінського міського Будинку культури. І поїздка до Києва — гідна нагорода ентузіастам. Надзвичайно цікавий народний ансамбль танцю «Лебідонька» Куйбишевського сільського Будинку культури Бахчисарайського району. В ньому лише дівчата. Репертуар оригінальний і різноманітний.

У звігах виступили кілька сільських колективів, викликавши інтерес у глядача. Одним з кращих у республіці є самодіяльний народний хор села Червоне Сумської області. Він — двічі лауреат республіканських фестивалів самодіяльного мистецтва, дипломант Всесоюзного огляду-конкурсу хорів народної пісні у Москві. Його керівника Миколу Коровая нагороджено Почесною Грамотою Президії Верховної Ради УРСР. Вперше у Києві й інші сільські хори — з Бугаївки Перевальського району Ворошиловградської області та Будинку культури с. Більче-Золоте Борщівського району на Тернопільщині.

Відзначено народні хори Свальявського районного Палацу культури Закарпатської області (керує ним заслужений працівник культури і заслужений лікар республіки Мирослав Чайковський), Надвірнянського районного Будинку культури Івано-Франківської області, хоріві капели з Рожищенського району Волинської області, Синельниківського РБК Дніпропетровської області, Маловишківського РБК Кіровоградської області, Збарзького РБК Тернопільської області.

Прикладом того, як треба дбати про розквіт народних талантів, може бути Новокаховський міський Палац культури Херсонської області. Тут діє чотири народних колективи, всього ж близько 700 учасників художньої самодіяльності. Народний театр Палацу брав участь у міжнародному фестивалі театрів у Чехословаччині, ансамбль танцю виїздив до Латвії, оркестр народних інструментів — учасник Всесоюзного конкурсу на ВДНГ СРСР у Москві, тріо бандуристок побувало в Болгарії, вокально-інструментальний ансамбль «Джерела» — в Молдавії і Литві. А нинішнього літа капела бандуристок і жіночий вокальний ансамбль звігували у Києві.

Цікаву концертну програму показав народний естрадний оркестр Бердянського міського Палацу культури Запорізької області. Цей молодий колектив — лауреат двох міжреспубліканських конкурсів естрадної музики у Лієпаї (Латвія) і Каунасі (Литва) — побував у багатьох областях України, а от у Києві — вперше.

Успішно виступили й інші три колективи з Запорізької області — народний вокальний ансамбль «Вільняночка», агібригада з Приморського РБК та народний хор Куйбишевського РБК.

Поряд з відомими колективами — лауреатами всесоюзних, республіканських, обласних конкурсів і фестивалів — виступили новостворені: ансамбль танцю «Нива» Вознесенського РБК Миколаївської області, вокально-інструментальні ансамблі Рожищенського РБК Волинської області і Слов'яносербського РБК Ворошиловградської області. Вони з често витримали екзамен на творчу зрілість.

Записи концертів-звітів передавалися по Українському радіо і телебаченню.

Що ж показали творчі звіти? Яку користь принесли учасникам? Вони засвідчили активізацію культурного обслуговування населення і довели, що робота колективів не припиняється навіть влітку. Було дано понад 150 концертів і обслужено десятки тисяч глядачів.

Подібні заходи слід практикувати якомога частіше. Адже колектив, який має досить високий рівень виконавської майстерності, прагне продемонструвати свої творчі досягнення не лише на своїй базі, а й в іншому районі, області, місті. Це є одним з основних стимулів до його дальшого зростання, творчих пошуків і здобутків.

Небувалий за масштабами Всесоюзний фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих народжує нові форми показу творчих досягнень аматорів. Концерти кращих самодіяльних колективів республіки у Києві — добре починання. Як у всякій справі, тут були свої труднощі і недоліки. Але підтримати цю корисну ініціативу, створити сприятливі умови для учасників звітів необхідно. Адже в планах подібних заходів — різноманітні конкурси за жанрами, робота журі, виступи перед трудівниками сільського господарства в селах і райцентрах Київщини.

Аматори, які виступали у Києві, пишуться визнанням, здобутим у вимоголивого глядача. І це покладає на них нові відповідальні завдання, надихає на творчі звершення в майбутньому.

О. РУТКОВСЬКА

Капела бандуристок Новокаховського Палацу культури.



ГОРДІСТЬ РАДЯНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Традиції народного хорового співу на Україні творилися здавна тисячами співаків. У повсякденному побуті виникали імпровізовані хори — «куткові», «гуртові», «сімейні», а в наш час — хори-ланки, хори-бригади тощо. Практика видатних фольклористів, композиторів, хормейстерів минулого свідчить, що народні співаки, із покоління в покоління запозичуючи і розвиваючи навички хороведення, виробили своєрідний стиль, притаманний саме українській народній пісні.

В історії української музичної культури добре відомий самодіяльний сільський хор, створений в кінці XIX століття відомим фольклористом Порфирієм Демущьким у селі Охматів нині Жашківського району Черкаської області. Це була вдала спроба вивести народний хор на концертну естраду. У його виконанні вперше прозвучали українські народні багатоголосні пісні «На городі верба рясна», «Чорноморець, матінко, чорноморець», «Ой у лісі, лісі» та інші; в поодиноких випадках уже використовувався спів грудним звуком з виводом. У поштовтневий період відомі хори — ім. Степенка, «Думка», «Жінхоранс» — також мали в своєму репертуарі зразки народних багатоголосних пісень.

Але першим професіональним колективом на Україні, який поклав в основу свого виконавського стилю принципи й традиції народного багатоголосся, став Державний український народний хор, організований видатним діячем музичної культури Григорієм Гурійовичем Верьовкою.

Як відомо, в імпровізованих народних хорах, що виникають стихійно, існують принципи розташування голосів та виконання їх функцій, пов'язаних насамперед з особливостями будови народного багатоголосся. Найчастіше в протяжній поліфонічній народній пісні основна мелодія час від часу розгалужується на два або кілька самостійних голосів, які, вільно розходячись та сходячись, утворюють багатоголосні звукосполучення. Таким поліфонічним пісням майже зовсім не властиві принципи традиційного чотириголосся, котрі лежать в основі академічних хорів. Тому в імпровізованих народних хорах всі голоси або вільно розподіляються на перший, другий, третій, або ж увесь хор веде нижній голос з його відгалуженнями, а соліст-виводчик веде партію верхнього голосу, легко перекриваючи низький плин хору. Велику роль тут відіграє спів гучним звуком грудного тембру. Особлива сила і яскравість притаманна звучанню фальцетних і грудних підголосків, що становлять основу стилю народного виконання. Без них не відтворити по-справжньому краси багатоголосної народної пісні.

Поклавши в основу роботи хору принципи та традиції народного виконавства, Г. Г. Верьовка не пішов шляхом їх копіювання, а творчо розвинув і збагатив відповідно до потреб великого концертного колективу, покликаного розв'язувати складні творчі завдання. Замість одного соліста-виводчика в українському народному хорі існує ціла група. Керівник досяг цього старанням добром і дбайливим вихованням досвідчених співаків з високими від природи голосами, тембри яких зливаються. Враховуючи багатотональну і гармонічну природу народного співу, Г. Г. Верьовка з великою увагою ставився до підголосків: вивчав їх типи, вокальні особливості, робочий діапазон, спрямовував виконавців на розкриття змісту і художньої вартості пісні.

Окрасою колективу стали й заспівувачі з низькими голосами красивого тембру з широким діапазоном. Щоб розширити діапазон і можливості жіночої групи, зокрема сопранової партії, Григорій Гурійович вводив у народний хор «академічні» голоси. В поодиноких випадках він використовував і звучання октавістів, але ці елементи мали не визначальне, а допоміжне значення при виконанні складних розгорнутих творів.

У народноспісенній практиці виконавці часто самі бувають творцями пісень. Співаючи вільно, невимушено, вони вносять власні нові елементи, створюють цікаві підголоски та варіанти мелодії. Тому, дбаючи про збереження і розвиток традицій та стилю народного виконавства, Верьовка приділяв увагу художній імпровізації. Під час розучування

твору він постійно прислухався до хвилевої імпровізації підголосків, фіксував і закріплював ці зміни.

Однак видатний хормейстер приймав не всі мелодії, створені артистами. Він уважно стежив, щоб підголосковий варіант природно випливав з ладової будови пісні, зіставляючи нові елементи мелодії з її основою. Тонко відчувачи характер тієї чи іншої пісні, чуйний і уважний, він був душею творчого процесу, відхилив усе невластиве певному жанрові пісень, запрошуючи співаків продовжувати пошуки. Якщо мелодії і підголоски ніяк не виходили, він нагадував аналогічні поспівки з інших, близьких за змістом пісень, спрямовував творчість хористів — і потрібний варіант невдовзі з'являвся. В колективі склалася група обдарованих майстрів народного співу — жіночий октет, за допомогою якого при вільному розспівуванні Григорій Гурійович створив багато цікавих багатоголосних пісень. Згодом цей октет став лауреатом всесвітнього фестивалю молоді і студентів.

Щоб донести до слухачів зміст твору, образно розкрити глибину людських переживань, Григорій Гурійович навчав хористів не тільки грамотно співати мелодію, а й чітко, виразно вимовляти кожне слово. Це має істотне значення при виконанні народних пісень, де слово й мелодія органічно пов'язані, становлять єдине ціле. Саме така природна єдність музики й поезії і виявлялась яскраво у виконавській практиці українського народного хору.

Пам'ятаючи, що темп і тембр випливають із змісту мелодії пісні і що співаки, змінюючи характер виконання, інтуїтивно змінюють її забарвлення, Григорій Гурійович ніколи не суперечив хористам у цьому процесі, не допускав ніякого «насилства» над традиційним народним стилем виконання. В народній манері співу зміни мелодії, мелізми призводять до ритмічного розгалуження голосів окремих партій і ускладнення фактури. Але систематична копітка робота художнього керівника з колективом виховувала надійне відчуття ритму, злагодженого ансамблевого звучання.

Одною з найважливіших особливостей, якою характеризується мистецтво Державного українського народного хору, є взаємозв'язок пісні з танцем та інструментальною музикою. Це вокально-хореографічний ансамбль, у складі якого крім самого хору є танцювальна група та оркестр народних інструментів. Відомо, що багато народних пісень за своєю природою органічно пов'язані з рухом, танцем, театралізацією, грою. Відтворюючи такі пісні з участю танцювальної групи, народний хор демонструє їх в усій повноті притаманних їм засобів виразності, показує їх не як зразки віджилої давнини, а як творчість народу у безперервному розвитку і зростанні.

Серед концертних номерів великою популярністю користуються насамперед хореографічна картина «На галявині», темпераментні козацькі пісні і танці, задухевний купальський танок «Маренá», «Тополя» (за Шевченком), побутовий хоровод «Льон», сцени на теми зажинкових, урожайних та інших пісень-танців. Створюється враження, ніби всі ці композиції — суцільна імпровізація. Великим успіхом користуються у глядачів розгорнуті полотна — «Вечорниця» П. Ніщинського, «Дума про визволення України» та «Дума про Леніна» у вільній обробці Г. Верьовки, його кантата «Ми ковали своєї долі» та інші. Тут співаки поділені на чотири основні групи (як і в хорах загального типу) відповідно до функцій у вищезгаданих творах з чотириголосною фактурою. При виконанні їх самобутній колорит народного хору не лише не втрачається, а ще повніше розкривається.

Диригентський талант Григорія Гурійовича Верьовки особливо виявився в Українському народному хорі. Неповторна своєрідність і визначні досягнення цього колективу дозволяють говорити про вироблення диригентом певної викінченої системи принципів керування хором. Григорій Гурійович шліфував кожну найдрібнішу деталь, досягав граничної мистецької довершеності. Він був винятково вимогливим і до себе, і до співаків. Це справді була робота до сьомого поту, до самозабуття. Верьовка уважно при-

слухався, як звучить мелодія і як вона сприймається слухачами, збуджує естетичне почуття людини. Він умів розуміти глядача, творчо відкнутися на його запити, задовольнити духовні потреби аудиторії.

Українська народна пісня в його інтерпретації дихає життям, тією пишністю і багатством звукових барв, з яких твориться непередавана словами музична мова, правда пісні, її аромат. «Як диригент Григорій Гурийович був неповторний. Він володів точним і вольовим жестом, винятковою гостротою слуху... Але найхарактернішою рисою його диригентського стилю слід вважати уміння «задати тон», підтримати ініціативу, збудити в кожному виконавцеві творчий порив і скерувати його в єдине русло. Це значною мірою сприяло збереженню специфічних стильових виконавських ознак у народному хорі: безпосередності, образності й імпровізаційності», — так пише в своїх спогадах доктор мистецтвознавства А. Гуменюк.

Диригентська техніка Г. Г. Верьовки відзначається простотою, безпосередністю і стриманістю. За допомогою ошадливого, але виразного жесту йому вдавалося без видимих зовнішніх зусиль передати зміст і настрої твору, підкреслити найголовніше і надати йому переконливої художньої інтерпретації.

Зародившись на ґрунті народного мистецтва, творчо використавши все цінне з досвіду споріднених колективів, насамперед хору ім. П'ятицького, Державний український народний хор став взірцем для багатьох ансамблів подібного типу, що незабаром виникли на Україні. Це Закарпатський, Черкаський та Поліський народні хори, Буковинський і Прикарпатський ансамблі пісні й танцю, багато самодіяльних колективів. Григорій Гурийович з радістю привітав

створення їх, щиро допомагав в організації, доборі репертуару.

Державний український народний хор став одним з кращих надбань нашого вітчизняного мистецтва. Він високо підніс пісенну славу Радянської України і з триумфом проніс її по багатьох країнах світу. Його діяльність служить справі зміцнення взаєморозуміння й дружби між народами і свого часу була відзначена срібною медаллю Всесвітньої Ради миру. Державному українському народному хорові надано почесне звання заслуженого колективу республіки.

Партія і Радянський уряд високо оцінили багатогранну і плідотворну діяльність Григорія Верьовки, присвоївши йому почесне звання народного артиста республіки і присудивши Державну премію СРСР (1948) та республіканську премію ім. Т. Г. Шевченка (посмертно). Він нагороджений орденом Леніна, двома орденами Трудового Червоного Прапора, орденом «Знак Пошани». Та найвища нагорода художникові — це любов і шана народу. Ще за життя композитора народ назвав створений ним колектив хором Верьовки. Тож найкращим увічненням світлої пам'яті митця є присвоєння Державному заслуженому українському народному хору імені його організатора і вихователя композитора Григорія Гурийовича Верьовки.

Благородні традиції Державного українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки свято зберігає і творчо розвиває найініціативніший керівник народний артист УРСР, лауреат Шевченківської премії Анатолій Тимофійович Авдієвський. Під його керівництвом колектив досяг нових висот і заслужив звання академічного. Кожен його концерт стає святом радянського мистецтва.

В. ДЖЕНКОВ

МУЗИКА ГЛИБОКИХ ПОЧУТТІВ

26 серпня 1940 р. у Києві відбулася прем'єра балету «Лілея» — першого хореографічного твору за мотивами поезії Тараса Шевченка. Музику написав молодий тоді композитор Костянтин Федорович Данькевич. Балет, тепло сприйнятий глядачами і високо оцінений критикою, став знаменною подією в культурному житті республіки. Після Великої Вітчизняної війни він у відновленій постановці триумфально пройшов по всіх балетних сценах республіки і ось уже 30 років тримається в репертуарі.

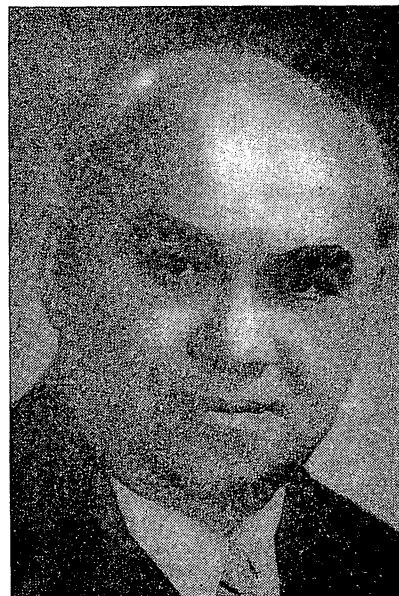
«Лілея» слушно зараховують до етапних творів українського радянського мистецтва. Хоч на час її написання український балет уже пройшов період становлення і перших спроб завоювання народно-національної тематики, вона ніби підсумувала попередні здобутки, остаточно утвердила право народних образів на втілення в хореографічному жанрі, розкрила широкі можливості балетної інтерпретації українського танцювального й пісенного фольклору.

Своїм успіхом «Лілея» в першу чергу завдячує емоційно щедрий музиці, яка захоплює глибиною зв'язку з мелодичними багатствами народної творчості. Її з повним правом можна назвати балетом-піснею. Кантиленні, сповнені хвилюючого ліризму теми-образи, засновані на оригінальних зразках українського фольклору, відіграють першорядну роль в музичній драматургії твору, споріднюють його з пе-

рейнтою народним духом поезією Шевченка. Водночас акцентуванням соціальних конфліктів, емоційною одвертістю художнього вислову балет Данькевича репрезентує важливі тенденції розвитку радянського мистецтва, спрямовані на максимальне зближення музичної театральної культури з духовними запитами широких народних мас. «Це — шевченківська вистава і разом з тим це вистава глибоко сучасна», — писав про «Лілею» М. Рильський у статті «Творчий успіх нашого театру» («Радянська Україна», 22 червня 1945 р.).

Балет сприймається як викристалізований зразок найприкметніших стильових особливостей творчого почерку К. Данькевича, плідний результат його мистецьких пошуків. Адже приступаючи до написання «Лілеї», композитор мав уже значний досвід творчості в різних музичних жанрах. З перших кроків своєї діяльності він багато уваги приділяв музиці до драматичних вистав, у 1935 р. завершив оперу «Трагедія на ніч», присвячену радянській тематиці — будові Дніпрогесу, був автором Симфонії (1937), написаної на ознаменування 20-річчя Жовтневої революції, та симфонічної поеми «Отелло» (1937) — одного з перших зразків української симфонічної музики за мотивами драматичної спадщини Шекспіра.

У становленні й розвитку творчого таланту Данькевича, його потягу до програмної, національно обарвленої



образності значне місце належить музичній інтерпретації поезій Т. Шевченка. Крім ряду солоспівів на тексти «Кобзаря» він написав у 1938 р. симфонічну поему «Тарас Шевченко», де розвиток оригінальних авторських і народнопісенних тем складає схвильовану, сповнену виразних картинних замальовок музичну розповідь про долю великого поета. Цей твір здобув широку популярність, міцно утвердився в репертуарі симфонічних оркестрів.

Стильові особливості творчості Данькевича, накреслені в його перших сим-

фонічних і театральних творах, зокрема в «Лілеї», — емоційна наповненість і картинна виразність музичного вислову, заглиблення в народнопісенний ґрунт, живе відчуття сучасності — залишилися визначальними і для його подальшої композиторської діяльності.

У роки Великої Вітчизняної війни Данькевич був у лавах тих, що зробили мистецтво гострою зброєю в боротьбі з фашизмом. Перебуваючи в Тбілісі, він віддає багато сил політосвітній роботі в частинах Закавказького військового округу, працює художнім керівником ансамблю пісні і танцю військ НКВС. Творчість Данькевича того грізного часу набуває актуальності, підкреслено патетичного звучання: вона наділена на піднесення патріотичних почуттів, звеличує героїчні подвиги радянських людей, любов до рідної землі. Композитор звертається до найбільшого жанру — пісні, перекладає на музику популярні патріотичні вірші М. Рильського, П. Тичини, В. Сосяри, М. Бажана та інших відомих поетів. Глибоким відчуттям величі героїчних звершень радянської молоді сповнені «Пісня про Олега Кошового» на вірш І. Неходи та «Пісня про Олександра Матросова» на текст К. Іванова, які увійшли до циклу солоспівів К. Данькевича, присвячених 30-річчю Ленінського комсомолу. Особливо вагомим здобутком української вокальної музики виявився «Монолог про Таню» — прославлений партизанку, Героя Радянського Союзу Зою Космодем'янську, написаний на зворушливий, драматичний текст А. Барто: він показав, що композитор майстерно володіє принципами експресивної речитативної декламаційності та активного розвитку тематичного зерна.

Створена у 1944—1945 роках Друга симфонія К. Данькевича, присвячена матерям героїв Великої Вітчизняної війни, розгортає ланцюг логічно пов'язаних музичних картин, що зображують напружену боротьбу битв (перша частина, епіграф до якої взято з Шевченкового «Кавказу»: «Борітеся — поборе!»), героїку звитяги (друга частина — бадьорий, напористий скерцо-марш), трагічні переживання (скорботна третя частина) і нарешті пафос народного торжества (фінал, де за епіграф правлять слова П. Тичини: «Перемога у нас, перемога — і над нами вже сонце знов!»). Симфонія переконливо засвідчила патріотичну спрямованість творчості композитора, його схильність до картинної зображальності музичного вислову й активного творчого осмислення виразності народних мелодій: у творі використані мотиви дум, українських і грузинських пісень, введені зразки радянського фольклору часів Великої Вітчизняної війни.

У п'ятдесятих-шістдесятих роках громадянська і мистецька діяльність Данькевича розвивається надзвичайно інтенсивно. Він — депутат Верховної Ради УРСР трьох скликань, професор по класу композиції Одеської, а з 1953 р. — Київської консерваторії, у 1956—1967 рр. очолює правління Спілки композиторів України.

Сходження композитора на мистецькі вершини остаточно утвердило його творчий профіль як автора монументальних музичних полотен, наповнених громадянським змістом. Прагнення до

конкретної програмності й максимальної дохідливості музичних образів, досвід симфоніста і тонке відчуття «музики слова» (Костянтин Федорович володіє, до речі, неабияким поетичним і ораторським хистом) визначили послідовне зацікавлення митця синтетичними жанрами, що поєднують виразність слова і музики. К. Данькевич знову повертається до опери і досягає великого успіху. Його наступна композиція у цьому жанрі «Богдан Хмельницький» (1951, друга редакція — 1953), написана на лібрето В. Василювської та О. Корнійчука, звеличує важливу історичну подію — возз'єднання України з Росією. Це твір зрілого майстра з усталеними творчими і стилевими принципами. Він має характер величман народної героїчної драми: гетьман Богдан Хмельницький та його вірні соратники виступають виразниками мрій і сподівань народних мас, особисті конфлікти тут тісно сплітаються з історичними подіями і політичними проблемами. В опері багато розгорнутих масових сцен, хорових номерів, що вражають масштабністю зображень; портрети дійових осіб змальовані широкими рельєфними мазками. Вся система образів ґрунтується на майстерному переосмисленні українських і російських народнопісенних інтонацій, хвилює романтичною піднесеністю, патетику.

Як і «Лілеї», опері «Богдан Хмельницький» випало на долю стати етапним твором у розвитку українського радянського музичного театру, в утвердженні його національних особливостей. Постановка її, приурочена до святкування у 1954 р. 300-річчя Возз'єднання України з Росією, була сприйнята громадськістю як знаменний акт вірності радянським митцям ідеї непорушної єдності народів-братів. Твір міцно увійшов до репертуару театрів України — Києва, Одеси, Харкова, Львова, а також оперних колективів інших радянських республік: він прозвучав у Свердловську, Саратові, Тбілісі.

Третя опера композитора «Назар Стодоля» (1960, лібрето Л. Предславича за мотивами однойменної драми Т. Шевченка) є прикладом плідного осмислення і продовження радянськими митцями прогресивних художніх традицій минулого. Цей лірико-романтичний твір, що оспівує перемогу чистого кохання над деспотизмом та жадобою багатства і оживлює на сцені картини побуту українського козацтва XVII ст., безпосередньо пов'язаний з блискучими здобутками українського класичного театру, де п'єса Шевченка посідала визначне місце і завжди тлумачилася в музично-драматичному ключі: адже саме для її постановки М. Кропивницьким написав П. Ніщинський свої славетні «Вечорниці».

Схильність К. Данькевича до важливих громадянських тем і синтетичних жанрів відбивається також у його вокально-симфонічній музиці. Він — автор ряду популярних творів патріотичного змісту для солістів, хору і симфонічного оркестру. Серед них «Поєма про Україну» (1960) та кантата «Зоря комунізму над нами зійшла» (1961), написані на власні тексти. Монументальністю задуму відзначається семиста частина ораторія «Жовтень» (1957),

присвячена 40-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Її текстіву основу склали перші видатні радянських поетів — П. Тичини, М. Рильського, В. Сосяри, М. Бажана, А. Малишка та ін., що відтворюють етапні події розвитку радянського суспільства: епізоди часів громадянської війни, трудові звершення п'ятирічок (будівництво Дніпрогесу), боротьбу з фашистськими загарбниками. Завершує твір урочистий і піднесений «Гімн Іллічу».

Розмаїта й багатогранна творчість Костянтина Федоровича Данькевича, його щира, емоційна музика вплилася чистим струменем у могутню бистрину радянського мистецького життя, стала важливою ланкою розвитку і зростання української музичної культури. 24 грудня видатному композиторові, народному артистові СРСР, кавалеру ордена Леніна сповнюється 70 років. Численні шанувальники його таланту сердечно вітають митця із знаменним ювілеєм.

М. ЗАГАЙКЕВИЧ

3 грудня

80 років від дня народження композитора Когана Олександра Лазаровича. 1925 року закінчив Одеську консерваторію по класу композиції у В. А. Золотарьова і протягом семи років завідував учбовою частиною в музичному училищі. Згодом виконував обов'язки заступника директора музичної школи ім. Столярського, працював викладачем в Одеській консерваторії. Під час Великої Вітчизняної війни продовжував виховну роботу в Куйбишевському музичному училищі.

О. Коган написав ряд творів для симфонічного оркестру (дві увертюри, поеми «Одеса», «Легенда»), для струнного квартету (Квартет, Анданте «Памяти Леніна», Алегретто, Скерцо та ін.). Він автор музики для фортепіано, скрипки з фортепіано, домри з фортепіано, пісень, хорів тощо. Значну роботу провадив митець по укладанню навчально-педагогічної літератури, випустивши у світ п'яручник з сольфеджіо, Хрестоматію з гармонічного аналізу, посібник для розвитку слухових навиків, посібники з гармонії, аналізу музичних творів тощо.

Після повернення у 1944 році до рідного міста О. Коган постійно працює в Одеській консерваторії на кафедрі теорії музики. Нагороджений медаллю.

23 грудня

60 років від дня народження композитора Сільванського Миколи Йосиповича. Вищу освіту здобув у Московській консерваторії (1944 р.), де навчався по класу фортепіано у професора Я. В. Флієра. Композицію студіював у Харкові під керівництвом В. А. Барабашова. Деякий час працював піаністом-солістом Харківської філармонії, а з 1947 по 1954 р. був педагогом музичного училища і Харківської консерваторії.

М. Сільванський — автор балетів («Іван — добрий молодець», лібрето Г. Штоль; «Незвичайний день», лібрето М. Познанської), симфонії, Сюїти, симфонічної назки «Івасик-Телесик» на вірші П. Тичини та ін. У його доробку — п'ять концертів для фортепіано з оркестром, три фортепіанні сонати, Концертно для альту з фортепіано, Сюїта «Дружба» для скрипки з фортепіано. Є у нього ряд програмних композицій за відомими літературними творами: музичні зарисовки за повістю М. Гоголя «Мертві душі», цикл п'єс «Пригоди Мюнхаузена», музичні малюнки за казкою О. Пушкіна «Про Попа та його робітника Балду» тощо. Митець написав ряд романсів на тексти Лесі Українки, І. Франка, С. Єсеніна, Р. Бернеса, цикли пісень для дітей на вірші Л. Рєви та В. Болдирєвої, чимало музики до радіопостановок.

З 1954 р. митець живе в Києві, постійно працює в столичній консерваторії (з 1954 — викладач, з 1963 — доцент, з 1968 — в. о. професора).



ВЕЛИКИЙ ТАЛАНТ

Висвітлюючи творчий шлях митця, ми часто говоримо лише про його досягнення й успіхи, оминаючи труднощі, які доводилося йому переборювати, щоб досягти мистецьких вершин. Про яскравий талант Андрія Олексійовича Іванова всі добре знають. Тому мені хотілося б зупинитися на величезній, а б сказав, самовідданій роботі співака над собою, завдяки якій і розкрився його самобутній талант. Андрій Іванов не закінчував консерваторії. Він вчився у Київському кооперативному інституті й одночасно брав уроки вокалу у педагога М. Лунда. Щоб повнайомитися ближче з оперним мистецтвом, вступив до Київської опери статистом, що дало йому можливість слухати кращих співаків країни. Чутки про красивий лірико-драматичний баритон А. Іванова поступово ширились у музично-театральних колах, і в 1925 р. його запрошують до оперної студії консерваторії для виконання партії Онегіна в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського. Успішний виступ у цьому спектаклі вирішив долю молодого співака: він став солістом пересувної оперної трупи. Саме тут на повну силу розкрилася здатність Андрія Олексійовича до активної самостійної творчої праці. За один рік роботи в цьому колективі він виконав 22 партії (прийшовши до театру з одною), серед них — Демон, Ріголетто, Князь Ігор, Амонасро («Аїда»), Жермон («Травіата»), Валентин («Фауст»), Невер («Гугенот»), Ескамлію («Кармен») та інші. Підготувати такий величезний репертуар за короткий термін в складних умовах пересувного театру (велика кількість спектаклів, часті переїзди, відсутність потрібної кількості репетицій і т. ін.) співакові-початківцеві дуже складно. Але артист здійснив це завдяки великому таланту, самовідданій любові до мистецтва і вмінню організувати свій час. Участь у виставах театру мала величезне значення для формування репертуару співака, набуття вокально-сценічного досвіду. Вже через рік (1926) він — со-

ліст Бакинського оперного театру, потім працює в Одеській (1929—1931 рр.), Свердловській (1931—1934 рр.) опері. За цей час крім вже названих виступів в нових спектаклях: «Турандот» Пуччіні, «Джонні награс» Кшеника, «Північний вітер» Кніппера, «Яблуневий полон» Чижика, «Декабристи» Золотарьова, «Розлом» Фемеліди. Досвідченим співаком повернувся А. Іванов у 1934 р. до рідного Києва і по праву став одним з кращих баритонів оперного театру.

У чому ж секрет величезної популярності цього співака? Насамперед в рідкісній красі його голосу. Авторитетні музиканти говорять, що коли співає Марія Каллас без інструментального супроводу, здається, ніби звучить цілий оркестр: таке багатство барв у її голосі. Те ж саме можна сказати й про Андрія Іванова, який володів рівним на всьому діапазоні звучання голосом,

бездоганною інтонацією і дикцією. Буває, що у співака з гарною дикцією губиться кантілена і навіть тембральне забарвлення, у А. Іванова все чудово поєднувалось.

На київській сцені артист створює різні художньо викинені образи: Остапа в «Тарас Бульбі», Грязного в «Цареві нареченій», Міагіря в «Снігуроньці», Фігаро в «Севільському цирюльнику», Мазепи та інші. Однією з найкращих партій співака був Онегін: розсудливо-холодний, ввічливо-поблажливий на початку і запальний, ширий у своєму благанні і любові в кінці — таким надовго залишився цей образ у пам'яті вдячних слухачів.

А. Іванову доводилось багато працювати в театрі, бо він виконував усі партії і ліричного, і драматичного баритона. Спількування з оперними диригентами А. Пазовським, В. Дранишниковим, С. Столерманом, В. Тольбою, М. Симеоновим, В. Пірадовим, режисерами Й. Лапидським, В. Лоським, М. Смолічем допомагало співакові у створенні вокально-сценічних образів у класичних і радянських операх. Для кожного свого героя він знаходив точний, продуманий до найменших штрихів сценічний малюнок, досягає великої правдивості в розкритті найрізноманітніших почуттів персонажів. Над радянським репертуаром співак працює із справжнім ентузіазмом, легко долаючи вокальні складності партій. Переконали в його виконанні Фрунзе з опери Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тіца «Перекоп», Нагульнов з «Піднятої цілини» і Лісницький з «Тихого Дону» І. Дзержинського. Щорс в однойменній опері Б. Лятошинського.

Однією з найдорожчих реліквій співака були ноти, подаровані Борисом Миколайовичем, з написом: «Перший примірник першому виконавцеві ролі Щорса А. О. Іванову від глибоко вдячного автора Б. Лятошинського».

Відаючи належне сценічній майстерності артиста, причини успіху все ж слід шукати у виразному співі, в багатстві інтонацій, тембрових і динамічних відтінків, у завершеності фра-

зування і виразній дикції. Вміння створювати вокальний образ допомогло А. Іванову стати прекрасним камерним співаком. Свою активну концертну діяльність він розпочав під час війни, коли з бригадою артистів Київської опери — М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинським, Н. Захарченко, В. Борищенком та іншими — виїздив на фронт, обслуговуючи військові частини, госпіталі. Він співає арії й дуети з опер (з Н. Захарченко), твори радянських композиторів, українські народні пісні. Найчастіше звучали «Думи мої», «Взяв би я бандуру», «Ой чого ви пожурилися», «Повій, вітре, на Україну», «Ой не спиться, не лежиться».

В кінці 40-х — у 50-х роках А. Іванов неодноразово представляє українське мистецтво за кордоном: в Німеччині, Австрії, Чехословаччині, Англії, Угорщині. Працюючи в театрі, часто співаючи в концертах, артист знаходить час і для записів на платівки. Так, за його участю записані опери «Ріголетто» (диригент О. Мелік-Пашаєв), «Князь Ігор» (диригент С. Самосуд), «Євгеній Онегін» (диригент О. Орлов) та інші.

У 1950 р. А. Іванова запрошують до Великого театру СРСР. Це досить рідкий випадок, коли співак з 25-річним сценічним стажем стає солістом прославленого колективу. Він ще раз свідчить про високу культуру артиста, його майстерність, уміння берегти свій співочий апарат. І тут митець не зупиняється у творчих пошуках, продовжує працювати над поглибленням створених колись образів князя Ігоря, Демона, Жермона, Онегіна. Цьому сприяє його спілкування з такими диригентами як М. Голованов, Б. Хайкін, С. Самосуд, а також виступи з видатними вокалістами Н. Кругліковою, І. Козловським, С. Лемешевим, М. Рейзеном, О. Пироговим та іншими співаками. Його виконавський манері притаманне велике благородство, простота, тонке відчуття стилю.

Записи опер, камерних творів, пісень, зроблені народним артистом СРСР Андрієм Олексійовичем Івановим, — гідний пам'ятник великому майстру і приклад для нашої співацької молоді.

Д. ЄВТУШЕНКО

Остап — А. Іванов («Тарас Бульба») М. Лисенка)



КИЇВ — КІОТО

Коли в Київському хореографічному училищі закінчилися випускні іспити, японські друзі з школи балетного мистецтва міста Кіото запросили в гості українських колег. До Японії разом з художнім керівником училища за служеною артисткою РРФСР Г. Кириловою вилетіли її учениці, кращі випускниці цього року Т. Боровик і Л. Данченко, а також концертмейстер Г. Гобеляк.

Це вже друга зустріч українських і японських танцюристів. У березні 1975 р. п'ятдесят учнів балетної школи з Кіото на чолі з художнім керівником М. Такао і директором Х. Терада відвідали Київське хореографічне училище. Учні з Кіото побували на уроках наших кращих педагогів. Японські діти вивчили український гопак, па-де-труа з балету П. Чайковського «Щелкунчик» та концертний номер «Ляльки» К. Лядова. В учбовому театрі училища відбувся об'єднаний концерт вихованців обох хореографічних шкіл, який став справжнім святом. Кияни подарували японським друзям в запису на платівки «Лебедине озеро» П. Чайковського та «Раймонду» О. Глазунова.

Повернувшись на батьківщину, відомий педагог Мітіко Такао писала в газеті «Кіото симбу» від 30 квітня 1975 р.: «Я глибоко переконана, що всім учасникам незабутньої подорожі, які дивилися уроки в Київському хореографічному училищі і брали в них участь, зустрічі з радянськими педагогами й учнями принесуть величезну користь».

Делегація українського хореографічного училища перебувала в Японії понад два тижні. Г. М. Кирилова провела показові заняття з учнями різного віку школи в Кіото та її філіалу в Токіо, познайомила японських педагогів з досягненнями сучасної радянської хореографії, разом з М. Такао підготувала урочистий об'єднаний концерт, що став своєрідним продовженням зустрічі в Києві. У програмі концерту — друга дія з балету «Лебедине озеро» (Л. Данченко — Одетта, Т. Осима — принц Зігфрід, Х. Терада — Ротбарт), третя дія з балету О. Глазунова «Раймонда», варіації з «Баядерки» Л. Мінкуса і «Сплячої красуні» П. Чайковського (Т. Боровик і Л. Данченко). З великим успіхом кияни виконали поетичний танець «Весняне море» на музику японського композитора М. Міяґі, викликавши бурхливі оплески глядачів, а учні з Кіото — концертний номер на російську тему в постановці Х. Терада.

Концерт завершився життєрадісним «Гопаком» (виконавці — Т. Боровик, Л. Данченко і учні 3-го класу школи балетного мистецтва імені Терада).

Ця творча зустріч, на думку японських друзів, сприятиме піднесенню професійного рівня Кіотської балетної школи. Взаємні зв'язки ще більше зміцнять дружбу між майстрами хореографічного мистецтва Радянського Союзу і Японії.

Т. ОЛЕКСІЄНКО

Урок веде Г. Кирилова.

МЕЛОДІЇ «БАРВІНКА»

З першої зарубіжної поїздки по Румунії та Болгарії повернувся народний хор «Барвінок» Кіровоградського ремонтного заводу «Укрсільгосптехніка». Самодіяльний колектив познайомив зі своїм мистецтвом трудівників Бухареста, Плоешті, Софії, Варни, Толбухіна та інших міст. Хор добре знають любителі музики в багатьох кутках країни. Лауреат Республіканського фестивалю, присвяченого 50-річчю утворення СРСР, у нинішньому році завоював перехідний кубок за краще виконання народних пісень у Кіровоградській області. «Барвінок» побував у Закавказзі, Молдавії, Ленінграді та Києві.

Основа репертуару хору становить народна пісенна творчість. Понад сто оригінальних вокально-хорових творів написав для нього керівник, самодіяльний композитор О. Смолянський, який часто звертається до фольклорних мотивів. У гастрольній програмі були народні пісні, обрядові мелодії, твори радянських композиторів.

ПОЛІСЬКІ БАНДУРИСТКИ

Разом з московським вокальним октетом ветеранів Великої Вітчизняної війни, танцювальними колективами з Прибалтики і Грузії ровесницький квартет бандуристок у складі Євгенії Вищоцької, Наталії Грицай, Ніни Марчук та Євгенії Ігнатєвої брав участь у Міжнародному фестивалі самодіяльного мистецтва соціалістичних країн, присвяченому 30-річчю Перемоги над гітлерівськими загарбниками.

Колектив, якому виповнилося 15 років, — тричі лауреат республіканських фестивалів самодіяльного мистецтва, не раз виступав по республіканському та Центральному телебаченню, став переможцем телеконкурсу «Карусель» редакції «Народна творчість» і здобув право взяти участь у заключному концерті в Кремлівському Палаці з'їзді, а в 1972 р. представляв Україну на VII Міжнародному конгресі музикантів у Москві.

Щиро вітали бандуристок трудящі Житомирщини, Миколаївщини, Могилівщини (Білорусія). З успіхом виступали вони у концертних залах Києва, Львова, були учасниками фестивалів пісні «Білі ночі» в Ленінграді. Ім аплодували глядачі братньої Болгарії.

За великі творчі досягнення колектив нагороджено Почесною Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР.

Участь квартету у Міжнародному фестивалі самодіяльного мистецтва соціалістичних країн — їх великий творчий успіх. Бандуристки зустрічалися з робітниками вагоноремонтного заводу в Гьорлице, з шахтарями в Теплице, з рудокопами в Любліні, співали у кращих концертних залах Цитау, Лаубена і Вроцлава. А в польському місті Шклярська Поремба виступали разом із болгарськими, чеськими, польськими та німецькими митцями.

До фестивалю підготували одинадцять творів, серед них українські народні пісні «Ой у полі три криниченьки» та «Не питай, чого в мене заплакані очі», «Пісня про Україну» О. Білаша, «Балада про партизана» П. Майбороди, «Червоні маки» Р. Савицького та ін. «Велике спасибі за чудовий спів», «Рівень ваших виступів професіональний, у виконанні — сердечність, задушевність і якась особлива скромність», — писали глядачі.

М. ПОНОМАРЕНКО

ДОРОГИ «СВИТЯЗЯ»

Вокально-інструментальний ансамбль Волинської обласної філармонії «Святий» відомий далеко за межами рідного краю. У дні Луцька в Любліні він узяв участь в інтернаціональному вечорі польсько-радянської дружби. За раз ансамбль виїхав у тривале турне по Радянському Союзу. Його слухатимуть любителі української народної і сучасної пісні в Житомирі, Сумах, Чернігові, Харкові, Донецьку, Ворошиловграді. Подорож завершиться звітом перед москвичами.



Минуло 100 років від дня народження видатного українського співака Модеста Омеляновича Менцинського (1875—1935). На оперних сценах багатьох країн — Італії, Австрії, Німеччини, Швеції — він виконував провідні тенорові партії в операх Р. Вагнера «Трістан та Ізольда», «Лоенгрін», «Тангейзер», К. Сен-Санса «Самсон і Даліла», Д. Верді «Аїда», «Отелло», Р. Штрауса «Саломея» та інших. Дружесмо спогади про нього народного артиста УРСР, професора Миколи Філаретовича Колесси.

СПОГАДИ ПРО МОДЕСТА МЕНЦИНСЬКОГО

Спогади про славетного українського співака Модеста Омеляновича Менцинського слід розпочати з того, що він був близьким нашим родичем: моя бабуся Марія Афанасіївна (мати Філарета Колесси) і батько Модеста Омеляна Афанасійовича Менцинський — рідні брат і сестра. Менцинського звязувала з моїм батьком сердечна, братерська дружба та спільні музичні інтереси. Ще навчаючись у Самбірській гімназії і знаючи про великий інтерес батька до українського музичного фольклору, Модест постачав йому, тоді студенту університету, цікаві зразки народних пісень, які почув і записав у Хідновичах і довколишніх селах. Батько у свою чергу «віддячував» йому порадами щодо репертуару для учнівських аматорських концертів, у яких Модест брав найактивнішу участь (вже тоді його красивий сильний голос привертав увагу слухачів). На той час він не мав ще майже ніякої музично-теоретичної підготовки і прозив мого батька (це видно з листів) допомогти йому в цьому. Міцна дружба та сердечна приязнь звязала обох майбутніх визначних діячів української культури на все життя.

Мої особисті спогади про Модеста Менцинського сягають дуже давніх часів, власне років мого дитинства. Свою розповідь почну з невеликого прикарпатського містечка Добромилів, де жила моя бабуся Павлина Яновська. Ми часто гостювали в неї, і хоч наша сім'я постійно жила в Самборі, де я народився і де батько працював тоді учителем місцевої гімназії, мені чомусь найбільше запам'ятовся дід у Добромилі. Можливо, тому, що ми частіше перебували саме там, а не вдома. Коли мені було три роки, якось влітку в Галичину з Німеччини приїхав Модест Менцинський, щоб подихати рідним повітрям, побачитися з близькими і знайомими, виступити з концертами. На той час він уже закінчив навчання у Франкфурті у професора Ю. Штокгаузена й успішно виступав у кількох німецьких оперних театрах. Відвідав він і нас у Добромилі. Пам'ятаю, «вуйко Модзьо», як його усі називали, був дуже веселий, сердечний, часто жартував і вніс до нашого дому якийсь радісний, сонячний настрій, який мимоволі передався всім. Чи довго він гостював — я вже не пам'ятаю, але після його від'їзду у нас тільки про нього й говорили.

Наша сім'я в 1907 році переїхала до Львова. На той час Менцинський почав виступати у Львівському театрі, де співав головні партії в «Лоенгрін», «Тангейзері», «Паяцах», «Дочці карди-

нала», «Гальці» та інших операх. Вистави за його участю привертали увагу всієї громадськості міста і проходили при переповненому залі.

Сім'я моя завжди раділа з великих успіхів нашого славного родича. В домі звучали уривки з опер, в яких співав Модест. Пригадую, коли він приїздив до нас, на обід обов'язково подавали його улюблені страви — борщ і вареники.

На один з гастрольних виступів у Львові Модест Менцинський приїхав з дружиною Клері. Батько знав її, бо в 1905 чи 1906 році побував у Стокгольмі, де його сердечно зустріла вся родина Модеста.

М. Менцинський часто розповідав мені про своїх синів Івана та Юрка. Влітку він приїздив до рідного краю і робив своєрідне концертне турне по всіх галицьких містах і містечках. Приємно згадувати, з яким ентузіазмом зустрічала його наша громадськість, яка з'їжджалася з далеких сіл і осель.

На концерти, що відбувалися у Львові, мене завжди брали з собою батьки. Певна річ, я, тоді малий ще хлопець, не міг як слід оцінити ні таланту, ні вокальної майстерності великого співака. Мені імпонувала насамперед сила й дзвінкий тембр прекрасного голосу, а розуміння його високого мистецтва з'явилося дещо пізніше.

Пригадується і виступ Модеста Менцинського у червні 1914 року на великому концерті з нагоди 100-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка. Вся Західна Україна урочисто відзначала цю пам'ятну дату. До Львова з'їхали делегації з усього краю. Крім багатьох цікавих заходів відбувся концерт за участю наших славних співаків Олександра Мишуги і Модеста Менцинського. На той час уже 60-річний О. Мишуга, якого я слухав тоді вперше і, на жаль, востаннє, серед інших співав пісню «Цвітка дрібная» В. Матюка, яка у його виконанні залишила незабутнє враження.

М. Менцинський прибув на концерт ледве не з поїзда. Обидва великі митці зустрілися просто на сцені і розцілювалися під бурхливі оплески численної публіки. Менцинський неперевершено співав вокальні твори М. Лисенка. На тому концерті було виконано кілька частин симфонії-кантати «Кавказ» С. Людкевича під керуванням автора...

Під час першої світової війни наші безпосередні зв'язки з славетним актором перервалися і відновилися лише у 20-х роках, коли після розпаду



Йонтек — М. Менцинський («Галька» С. Моношківа). Елеазар — М. Менцинський («Дочка кардинала» Ж. Галеві).

Австро-Угорщини Галичина опинилася під владою панської Польщі. Модест Менцинський, гнаний невимовною тугою за рідним краєм, знову став приїждити до нас, але обмежувався лише концертними виступами; у Львівській опері після війни уже більше не співав. Причини були різні: і післявоєнна економічна криза, і шовіністична настрійність адміністрації театру, і, нарешті, небажання самого Модеста мати з ними справу. Але з ще більшою радістю і ентузіазмом вітала його громадськість на концертній естраді.

Крім Львова, він виступав і в інших містах Галичини. На той час я вже виріс, трохи помудрішав і почав розуміти в чому полягає чудове мистецтво Модеста Менцинського. Я захоплювався не тільки силою, «металом», дзвінкою барвою, широким діапазоном його голосу, а й благородним тембром тенора з баритональним забарвленням (так часто визначали характер його го-

лосу), ідеальним диханням і, нарешті, прекрасною дикцією: співаний текст виразно було чути у найвіддаленіших куточках концертного залу, що не завжди спостерігаємо навіть у хороших вокалістів. З роками я став відчувати красу бездоганного фразування та гнучкої, добре продуманої агогіки, майстерне володіння барвами, розумне розпланування динамічних відтінків тощо.

Не дивно, що публіка на концертах з такою увагою й захопленням стежила за співом артиста, активно реагуючи на кожний номер програми, виконуваної на високому мистецькому рівні. Він досягав цього не тільки завдяки своєму чудовому голосу і яскравій музикальності, а й у великій мірі завдяки копійкій, невтомній повсякденній праці. Модест Менцинський (героїчний тенор) опанував величезний репертуар, співаючи у всіх операх Р. Вагнера, до якого у Німеччині ставляться з великим пієтетом, а до виконавців його опер — з високими вимогами. Не можу не згадати, як чудово, з відчуттям стилю, співав він у концерті сцену розповіді і каяття Тангейзера з третьої дії однойменної опери. І хоч це було дуже давно, я добре пам'ятаю, яке сильне враження справив на мене та й, зрештою, на всіх слухачів цей номер. Відомо, що опери Вагнера вимагають крім великих голосових даних та музикальності ще й великої фізичної та нервової витримки. (Звичайно, пізніше це не могло не позначитися на здоров'ї співака).

Найбільше запам'яталися у виконанні Менцинського твори Лисенка: «Гомоніла Україна», «Гетьмани», «Мені однаково» та інші, на жаль, я вже ніколи не чув їх, проспіваних з таким глибоким розумінням, поетичним злетом і високою майстерністю. Це був еталон, на який слід було б рівнятися всім артистам, які люблять невмирущу музу великого композитора. А М. Менцинський справді любив його твори, бо де тільки міг, пропагував їх — не лише на Україні, а й за кордоном. Співав він, також прекрасно, і народні пісні в обробці М. Леонтовича і Лисенка, зокрема «Ой не стелися, хрещатий барвінку», «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «Ой не світи, місяченьку» та інші. Любив митець і твори інших українських композиторів, зокрема Д. Січинського, С. Людкевича. До ре-

чі, я й досі не можу забути того глибокого враження, яке справило на мене його виконання пісні Людкевича «Черемоше, брате мій».

Якось приїхав Модест Менцинський до Галичини зовсім несподівано. Це було під вечір. Я грав на фортепіано українські народні пісні в обробці К. Стеценка для чоловічого хору, і нараз почувся дзвінок. Ми відчинили — а тут «вуйко Модзьо». Привітавшись, він сказав, що вже давно стоїть під дверима і, зворушений, слухає пісні, які своєю красою і геніальною простотою так контрастують з важкою і складною музикою, яку йому доводилося співати в Німеччині. (Він мав, очевидно, на увазі опери німецьких композиторів Пфїцнера чи Шрекера).

Наступне моє побачення з Модестом відбулося в 1925 році в Празі, куди я приїхав вчитися (1924 р.). Митець прибув до Праги на запрошення української громади для участі в Шевченківському концерті, який дуже урочисто пройшов у залі імені Б. Сметани. Він співав, як звичайно, з великим піднесенням твори Лисенка та обробки українських народних пісень. Під час нашої короткої зустрічі я попросив у нього фото, які мені дуже подобалися, — в партіях Трістана та Каню. Модест обіцяв вислати, бо не мав цих фото з собою. Невдовзі я отримав їх поштою з дуже теплими написами.

Коли 1931 року я закінчив навчання в Празі, Модест Менцинський, на ознаменування цієї важливої події в моєму житті, прислав із Стокгольма партитуру опери «Мейстерзінгери» Вагнера з сердечними побажаннями «красної і щасливої майбутності» (25.I 1932). Цю партитуру я зберігаю як дорогу реліквію.

Гостюючи у Львові, славний співак часом заходив до кав'ярні «Народного готелю», де вечорами збиралися письменники, художники. Тут він зустрічався і з композитором С. Людкевичем, якого любив і глибоко шанував.

Востаннє побував Модест Менцинський у Галичині весною 1933 року. Приїхав він, щоб відвідати рідні місця й побачитися з близькими. З концертами не виступав, бо на той час займався переважно педагогічною діяльністю (довголітня напружена пра-

ця далася взнаки). Звичайно, він не думав, що востаннє бачить рідний край. Менцинський побував у мене, і я, на його прохання, грав деякі свої твори, зокрема обробки лемківських пісень, які йому подобалися. Дуже захоплювався він також записами награвів гудульських сопілок і трембіт. Уважно прислухався до моїх розповідей про гудуль, про їхнє життя й звичаї.

Незабутні хвилини пережили ми на малому імпровізованому концерті у нас вдома, в тісному колі друзів і знайомих. Модест виконував пісні Шумана і Шуберта; акомпанував йому композитор Нестор Нижанківський. Співав він справді чудово, мені особливо запам'яталася пісня Шумана «Я не сержусь», яку він виконав з незвичайним піднесенням. Закінчивши, Менцинський скромно запитав нас, як звучить голос, чи сподобалося виконання. Ми завірили його, що з голосом у нього все гаразд, і, зворушені глибокою музикальною інтерпретацією пісень, дякували за щасливі хвилини, які він нам подарував.

Модест дуже переживав, що не міг співати на рідній сцені, адже тільки Радянська влада дала українському народові свій оперний театр. Йому важко було поєднати любов до сім'ї (дружини-шведки і синів) з невимовним бажанням жити на Україні. Коли на останньому інтимному концерті одна наша гостя виконала в супроводі Нижанківського романс, де оспівується краса знедоленого рідного краю, Менцинський розплакався й довго не міг заспокоїтися.

Він виїхав, щоб уже ніколи не повернутися: через два роки, 11 грудня 1935 року, перестало битися серце, яке сповна було віддане рідній музичній культурі, своєму народові.

І тепер, оцінюючи величезне значення Модеста Менцинського для української культури, ми можемо лише шкодувати, що йому не судилося дарувати людям свій великий талант тепер, у наш радянський час, коли перед мистецтвом, зокрема музичним, відкрились такі світлі обрії й можливості. Але він вписав світлу сторінку в український музичний літопис, і ми по праву можемо пишатися нашим великим земляком.

Львів

ХРОНІКА

Музична і літературна громадська республіка відзначила 100-річчя з дня народження видатного радянського кобзаря, члена Спілки письменників України Федора Даниловича Кушнерика. 18 вересня в Центральному лекторії Українського товариства охорони пам'яток історії та культури відбувся ювілейний вечір. У рідному селищі кобзаря Великій Багачі Полтавської області від творчих організацій Полтави, культосвітніх і навчальних закладів 20 вересня покладено вінки на його могилу, а в Будинку культури відбувся вечір, організований обласними і районними організаціями.

Доповідь про життя, творчу і громадську діяльність народного співака прочитав кандидат філологічних наук Ф. І. Лавров. Із спогадами виступили ветеран колгоспного будівництва син кобзаря Г. Ф. Кушнерик, письменники Микола Шаповал (Харків), Дмитро Косарик (Київ), Олесь Чуча, Федір Гарін, Олександр Ковінька (Полтава). Вечір завершився великим концертом, у якому взяли участь бандуристи заслужений артист УРСР Федір Жарко, Семен Гнілоквас, Дмитро Вовк, педагоги і учні Великобагачанської музичної школи та чоловічий хор села Остап'я під керівництвом Г. Серьожкина.

На Одещині — в ОБНТ, Балтському РБК та в Будинку культури села Тройцьке — відбулася триденна науково-творча конференція «Федір Кушнерик і радянське кобзарство». Її учасники прослухали 10 доповідей і три концерти, оглянули виставку самодільного образотворчого мистецтва.

* * *

Минулого літа самодільна народна хорова капела Паричанського РБК Дніпропетровської області здійснила поїздку до міста-героя Ленінграда. Це відвідування — нагорода від Музичного товариства УРСР за багаторічну творчу і громадську роботу колективу, який є активною первинною організацією Товариства. Капела створена в грудні 1946 року. Починаючи з 1949 року вона як переможець у всіх республіканських оглядах і фестивалях самодільного мистецтва бере участь у заключних концертах лауреатів, удостоєна Грамоти і Почесної Грамоти Президії Верховної Ради УРСР. Її організатора і незмінного керівника М. О. Шипка нагороджено орденом «Знак Пошани» і удостоєно звання заслуженого працівника культури УРСР.

Склад колективу стабільний, з ним систематично проводиться навчальна і виховна робота. Поповнення надходить планомірно, насамперед з вихованців підготовчої групи. Це дає можливість успішно виконувати складні акапельні твори на високому художньому рівні.

Під час пам'ятної поїдки капела виступила в Центральному парку культури і відпочинку, по Ленінградському радіо та на туристській базі в м. Репіно. Правління Ленінградського відділення Всесоюзного хорового товариства високо оцінило виконавське мистецтво гостей з України і організувало для них захоплюючі екскурсії по місцях революційної, бойової і трудової слави великого міста, у музеї.

ЄДНІСТЬ КОМПОНЕНТІВ УРОКУ

Починаючи з шкільного віку естетичне виховання дітей здійснюється в загальноосвітніх школах на уроках музики і в позакласних музичних заняттях факультативно. В цій статті звертається увага на методичну побудову уроків музики, оскільки вони є обов'язковою формою навчання та виховання школярів.

Урок музики комплексний за своєю природою, і його дидактичне та виховне значення полягає в триелементній побудові: співи, слухання творів, музична грамота. Кожна з цих складових є важливою й необхідною для естетичного розвитку школярів, але жодна окремо не може повністю вирішити основних проблем: адже виховати здатність сприймати і розуміти музику, розвинути художній смак, сформувати інтереси учнів у цій галузі можна лише поєднуючи всі елементи уроку в єдиний цілісний процес.

Проблема об'єднання всіх видів роботи на уроці ставилась ще на перших кроках музичного виховання в радянській школі, але й зараз (за даними спостережень) не завжди знаходить правильне вирішення в практичній діяльності вчителів, тому ефективність таких занять недостатня. Досить часто педагоги більшу частину уроку витрачають на якийсь один вид музичної роботи: одні розучують тільки пісню, другі захоплюються надмірним теоретизуванням, треті надають перевагу слуханню творів. Тому такі уроки проходять формально, на них мало говориться (або не говориться зовсім) про художній бік виконання й сприймання музики, діти не вміють слухати, відчувати та розуміти твори, які виконуються, а це, безумовно, не сприяє розвитку їхньої емоційної чутливості.

Важко порадити, скільки часу треба віддавати тому чи іншому виду роботи. Це залежить від плану, від опрацьованого матеріалу. В одному випадку більше займе спів (вивчення та повторення пісень, сольфеджування, розспівування), в іншому — слухання творів тощо. Але дуже важливо пам'ятати про деякі обов'язкові принципи правильного проведення уроків музики. По-перше, вони повинні повністю виправдовувати свою назву: музика як високе мистецтво має панувати на них. По-друге, потрібно, щоб усі знання, всі відомості учні одержували тільки через музику, через слухові враження. Крім того, необхідно враховувати психологічні особливості дітей молодшого шкільного віку. Це і конкретність мислення, і мимовільно нестійка увага, і невміння зосереджуватись довгий час на одному предметі, понятті. Тому робота учнів на уроці повинна бути різноманітною. Крім співу, слухання творів і ознайомлення з деякими теоретичними положеннями дуже добре застосовувати гру на інструментах (сопілках, ксилофонах, ударних), творче імпровізування — ме-

лодійне і ритмічне, релятивну сольмізацію, яка дуже допомагає учням молодших класів в оволодінні навичками сольфеджування. У школах республіки є вже деякий досвід використання відносної сольмізації на уроках музики, яка на початковому етапі має певні переваги перед абсолютною: більш доступна, набагато полегшує спів з листа, має великі можливості введення моторики і розвитку почуття ритму. В нашому місті багато вчителів проводять уроки із застосуванням релятиву (А. Л. Островська — школа № 212, Г. Р. Ковшун — школа № 194, І. М. Павловський — школа № 90, Р. П. Журавльова — школа № 201 та ін.).

Для комплексної побудови уроку варто більш творчо використовувати музичний матеріал. Так, своєрідним «містком» може стати те, що пісню, яку вивчають на уроці, і твір, котрий слухають, написав один композитор, або що п'єси належать до одного жанру чи мають однакове (мажорне або мінольне) забарвлення, однакову форму (двочастинну, тричастинну) тощо. Тісно пов'язана з іншими видами діяльності й музична грамота; поняття ладу, структури, розміру твору належать саме до цього розділу уроку. Об'єднання елементів уроку можна досягти, застосовуючи метод, який ґрунтується на органічному зв'язку сприймання і відтворення музики. Вважається, що найактивнішою формою сприймання є художня діяльність, зокрема проспівування мелодій тих творів, які діти слухають, бо при співі активно включається в дію не тільки слух, а й моторика. Це допомагає швидшому, міцнішому засвоєнню. Можуть бути уроки, підпорядковані одному методичному завданню, наприклад, вивченню того чи іншого ритмічного угруповання. В таких випадках учитель добирає для розучування або повторення пісню з певною ритмічною послідовністю, вивчає її у розділі з музичної грамоти, у творі, що прослуховується, звертаючи на цю послідовність увагу дітей.

Такі різноманітні зв'язки компонентів уроку, насичення різними методичними прийомами опрацювання матеріалу роблять його живим, цікавим для дітей. Вони весь час активні, добре засвоюють всі поняття.

Педагог повинен стежити, щоб емоції дітей розвивалися у відповідності до їх віку та інтелекту. Немало важить у цій справі дбайливий добір репертуару для співів і слухання, де особливе місце повинні посідати твори сучасної музики.

На жаль, багато вчителів, методистів, керівників художніх колективів вважають, що сучасна музика складна й незрозуміла не тільки для молодших, а й для старших учнів. Тому і закінчують вони школу, не зумівши по-справжньому познайомитися з нею, зрозуміти й полюбити її. Якщо ми

звернемося до програми для молодших школярів, то побачимо, що сучасним за виражальними засобами творам часто не приділяється належна увага. Наприклад, програми 1967 та 1973 рр. для I класу з п'єсами Прокоф'єва, Шостаковича, Чичкова, Бартока, Стравинського взагалі не знайомлять. І хоч за період 1967—1973 рр. з'явилося немало нових творів радянських композиторів для дітей, у програмі це відображення не знайшло.

Необхідно підкреслити, що знайомство з сучасною творчістю треба розпочати якомога раніше: учні молодших класів і навіть діти старшої та підготовчої груп дитячого садка не повинні бути ізольованими від її досягнень. Якщо ж формально дотримуватись так званої «стадіальної» теорії розвитку слуху і сприймання музики (з її історично-послідовним принципом у музичному вихованні), то виходить, що з творами сучасних композиторів людина може познайомитись лише по закінченні школи.

У педагогіці проблемі інтересу учнів зараз приділяється велика увага. Є спеціальні дослідження, присвячені цьому питанню: це роботи Л. М. Кузнецової «Музичні інтереси і смаки школярів», Л. А. Нікольського «Місце мистецтва в структурі інтересів сучасного школяра», В. С. Цукермана «Музичні інтереси школярів». У Д. Б. Кабалевського в роботі «Музика в школі», зокрема, читаємо: «Потрібна методика, яка допомогла б вирішенню основного питання музичних занять у школі: як зацікавити, захопити школярів музикою?»

Вивчення статей педагогічно-методичної літератури, попереднє спостереження 55 уроків музики в загальноосвітніх школах Києва № 5, 75, 134, 109, 181, 47 та заповнення анкет у початкових класах показали, що в музичному вихованні школярів ще недостатньо опрацьована методична основа.

Спостереження уроків проводилось для виявлення того, наскільки вчителі дотримуються триелементної побудови їх, як пов'язують між собою компоненти. При анкетуванні з'ясували ставлення учнів до уроків музики і визначили, наскільки ці уроки їх цікавлять.

Анкетуванням було охоплено 265 школярів Києва та Кадіївки Ворошиловградської області. Для виявлення об'єктивного стану анкети заповнювались на уроці без завчасного повідомлення про це викладачів і учнів.

Матеріали дослідження свідчать, що виховна ефективність уроків музики надто низька. При спостереженні занять виявилось, що досить часто викладачі не використовують трьох органічних компонентів, надаючи перевагу якому-небудь одному виду роботи, не дотримуються необхідної єдності всіх елементів, що помітно знижує педагогічну ефективність занять. Причиною такого становища є недостатня розробленість даної проблеми.

Аналіз відповідей на запитання анкети показав, що найцікавішою й найулюбленішою у молодших класах є математика, з інших дисциплін найпопулярніші фізкультура та малювання. Музика в інтересах майже всіх анкетованих школярів посідає останнє місце.

Причому найбільше це відчутно в класах, де не використовуються всі складові елементи уроку і не відчувається між ними зв'язку.

На нашу думку, для виправлення існуючого становища та для підвищення ефективності уроків музики в загальноосвітніх школах потрібно зацікавлювати дітей різними видами діяльності: ритмічними акомпанементами до вивчених пісень або спеціально підібраних вправ, грою на нескладних музичних інструментах, різними видами слухових диктантів, творчим імпровізуванням — мелодійним і ритмічним.

Слід активізувати розумову діяльність учнів, розвинути їх емоційне мислення, тобто удосконалювати здатність дитини оперувати музичними образами: вчити порівнювати твори, знаходити в них спільне і те, чим вони відрізняються один від одного.

Крім того, для докорінного поліпшення уроків музики необхідне реальне методичне керування педагогами з боку провідних фахівців. Слід систематично проводити методичні наради, допомагати вчителям розробляти ті чи інші теми, регулярно друкувати методичні рекомендації щодо проведення

уроків музики в загальноосвітніх школах.

Посібників, які видає «Музична Україна», недостатньо, необхідні підручники для всіх класів. Методичні рекомендації повинні з'являтися значно частіше (останній збірник вийшов 1964 року у видавництві «Радянська школа»). Слід широко популяризувати нові пісні, якими могли б користуватися педагоги. Тільки за таких умов естетичне виховання школярів буде ефективним і відповідатиме сучасним вимогам радянської педагогіки.

О. МІНЬКІВСЬКА

ХТО І ЯК ВЧИТЬ ДІТЕЙ

Кафедра методики музичного виховання і хорового диригування Дрогобицького педінституту розіслала анкету в загальноосвітні школи, пропонуючи вчителям музики дати відповідь на питання, які б допомогли краще з'ясувати, хто і як вчить дітей музики.

Матеріалом для цієї статті стали відповіді на анкети 406 педагогів Львівщини та Івано-Франківщини і деяких міських районів Ровенської, Закарпатської, Полтавської, Запорізької, Вінницької й Ворошиловградської областей.

Дослідження показали, що лише 5,1% опитуваних мають вищу спеціальну освіту, з них 3,7% закінчили музпедфакультети.

На музпедфакультети вступає щорічно 550 чол. За час їхнього існування відбулося три випуски стаціонару (1750 чол.) та два випуски вечірніх (750 чол.) — разом 2500 фахівців, що становить 32% від усіх вчителів співів на Україні. Понад 1800 з них (12%) хоч і працюють на ниві музичної культури, однак не в загальноосвітніх школах.

Кого в цьому звичувати? Звичайно, не лише самих фахівців. Якщо з трьох випусків тринадцяти музпедфакультетів у школу прийшло 3,7% вчителів, то для повного забезпечення загальноосвітніх шкіл фахівцями такої кваліфікації за нинішнього стану справ з розподілом спеціалістів потрібно було б принаймні 29—30 таких випусків. Це неприпустимо. Адже йдеться про підвищення загального рівня освіти згідно директивних документів вже зараз. Отже, необхідні особливі заходи для поліпшення музично-естетичного виховання школярів, і не лише в кількісному заповненні шкіл кваліфікованими кадрами. Адже діяльність вчителя співів у школі порівняно з веденням уроків викладача музики ДМШ набагато складніша.

Обсяг журнальної статті не дозволяє широко зупинитися на окремих моментах дослідження, але на можливості протягом десятих років вирішити питання про те, щоб створити в школах музичні кабінети і збільшити кількість уроків співів, треба особливо наголосити, бо це хвилює всіх.

Із 406 анкетованих тільки 30,3% назвали свою професію «вчитель музики і співів», решта 69,7% не називають себе вчителями. 5,5% з них не має музичної освіти, 43% за фахом диригенти, 11,3 — баяністи, 1,5% — піаністи, 2% — домристи та один скрипаль. 116 чол. не вказують свого вузького фаху, 40,6% працюють у загальноосвітній школі менше п'яти років, 25% — 10 р., 7% — 20 р., і 6% — 25—30 років. Багато міркувань з приводу викладачів з 20- і 30-річним стажем. Вивчення їх досвіду дало б, мабуть, цінний матеріал. Тут природно було б звернутися до методичних кабінетів при районно і міськво та обласних інститутів удосконалення кваліфікації вчителів: чи поширюють вони їхній досвід?

Вивчення оцінок окремих дисциплін, даних вчителями-практиками в анкеті, допомагає виявити значення певного предмета для формування фахової кваліфікації. Найвищі бали одержали методика музичного виховання, диригування, спеціальний інструмент, за ними — вокал, теорія музики, сольфеджіо. На останньому місці хорошезнавство, читання партитур, гармонія, музична форма. Такий результат закономірний, і його слід врахувати в навчальному процесі. Перші місця вчителі відводять методиці й диригуванню, бо в умовах шкільної діяльності хор є одним з

головних засобів музичного виховання, а методика навчання — основний компонент успіху педагогічного впливу. При навчанні співів учителі, які вільно володіють методом сольфеджіо, обходяться без інструмента, тому в деяких анкетах спеціаліст оцінено середньо. Оціночний табель дисциплін — основа для широкої дискусії.

Педагоги пропонують ввести до планів підготовки вчителя музики у школі ритміку (7 чол.). Трое опитаних з Львівської області і четверо з інших областей не знали, що естетика читається на музпедфакультеті.

Як використовуються в школах технічні засоби? Поки що, за даними відповідей, найбільше допомагає вчителям програвач (82%). Про магнітофон згадує 59%, але із спостережень відомо, що магнітофони найчастіше — мертвий інвентар у школі через нестачу стрічок. Епідіоскопами користуються 8,6% опитуваних, телебаченням — 14%, діафільмами — 8%, радіоприймачами — 2,5%.

На запитання про застосування методів інтенсифікації в музичному навчанні не одержано жодної відповіді. На жаль, учителі співів з цією проблемою не обізнані, як і з програмованим та проблемним навчанням, а це повинно було б турбувати методичні кабінети, керівників секції вчителів співів при районних і міських відділах народної освіти та й керівництво методичним кабінетом естетичного виховання при обласних інститутах удосконалення кваліфікації вчителів.

Яка література найбільше сприяє професійному росту вчителів співів? У відповідях на це запитання вчителі називають 74 посібники. Найпопулярнішою є «Методика викладання співів у 5—7 кл. для музпедучилищ та методика Кузнецова. До освоєння матеріалів, які вміщують збірники «Українське музикознавство» чи «Вопросы теории и эстетики музыки» даний контингент не підготовлений. 50% опитаних не читає фахової літератури, лише 1,1% знайомі з публікаціями в наукових журналах.

Розширення фахового кругозору повинні сприяти й курси підвищення кваліфікації. На них навчалось 30 чоловік опитаних. Що дають педагогам ці курси — проблема для окремого дослідження. Всього 179 педагогів обговорювали уроки співів. Цифра надзвичайно низька, вона свідчить про безініціативність районних і міських відділень народної освіти.

Які ж пропозиції для поліпшення музично-естетичного виховання вносять вчителі співів? Найгостріше ставиться питання про збільшення уроків музики до двох на тиждень, а також про введення їх у старших класах. Слід зауважити, що збільшення уроків повинно поєднуватись із зростанням кваліфікації вчителів. Підвищення інтересу учнів до уроків співів насамперед залежить від самих вчителів музики, від їхнього фахового рівня та праці. Важливим є також ставлення до справи органів народної освіти, дирекції шкіл, педагогічної громадськості.

Цікава пропозиція про єдині програми й підручники, вона варта уваги як передумова єдиної системи виховання.

Гостро стоїть справа інтенсифікації навчання (програмного, проблемного). Слушною є також думка організувати купцові курси елементарної музичної підготовки класоводів, що ведуть співи.

Дослідження показало, наскільки важливими залишаються питання організації на музпедфакультетах такої навчально-виховної діяльності, яка сприяла б самостійній праці, пошуку, дослідницькій діяльності студентів, щоб в свою чергу слугувало б їх творчому зростанню та цілеспрямованому педагогічному мисленню.

Дрогобич

С. МАСНИЙ

ПОКАЖЧИК

основних матеріалів, надрукованих в журналі у 1975 році

- АНТОНОВ В., ЛИТВИНЕНКО М., ОГОРОДНИКОВ В. Майстри мистецтв — майстрам праці — 6
АРХІМОВИЧ Л. Оперна творчість — 2
АФАНАСЬЄВ Ю. Музика і пластика — суперечлива єдність — 1
БАТТАЛЯ Е. Про виконання творів Верді — 2
ВІЛОГУБКА А., МЕЛЬНИЧЕНКО Н. Музичне виховання дітей — 2
ВОНДАРЕНКО Л. Звершення і перспективи — 1
БОРОВИК М., КАЛАШНИК П. Камерно-інструментальні твори — 2
ГАПОНЕНКО О. Перед другим туром — 5
ГОРДИЙЧУК М. Дві симфонії — 5
ГОРДИЙЧУК М. Невідомі сторінки (про творчість В. М. Лятошинського) — 1
ГОРДИЙЧУК М. Юнацька симфонія М. Лисенка — 3
ГОРДИЙЧУК Я. Фестиваль патріотичної пісні — 6
ГРАВОВСЬКИЙ В., ЦИГИЛИК О. Заочне навчання — 1
ГУРЕНКО Ю. Романи 20-х років — 1
ДАРСОВА Н. З першого туру фестивалю — 4
ДЖЕНКОВ В. Гордість радянської культури (до 80-річчя від дня народження Г. Г. Верьовки) — 6
Дмитро Гнатюк: опера — моя найперша любов (інтерв'ю) — 2
ДОВЖЕНКО В. Музи кликали до Перемоги — 1
До музичної Ленініани — 2
ЄФРЕМОВА Л. В партитурі й на сцені («Катерина Ізмайлова» на київській сцені) — 2
ЄВТУШЕНКО Д. Великий талант (про А. О. Іванова) — 6
ІОВЕНКО З. Нове про В. М. Лятошинського — 1
ЗАВОЛОТНИЙ В. Заслугує більшої уваги — 4
ЗАГАЙКЕВИЧ М. Музика глибоких почуттів (до 70-річчя від дня народження К. Ф. Данькевича) — 6
ЗАГАЙКЕВИЧ М. «Тіль Уленшпінгел» — 5
ЗІНЬКЕВИЧ О. Пошуки і відкриття — 6
ІВАНОВ А. Крим чекає... — 5
ІВАНЧЕНКО В. Поліфонізм Прокоф'єва — 4
ІЛЬЧЕНКО О. Практика у педучилищі — 3
ІЛЬЧЕНКО О. Проблеми фахової підготовки — 1
КАЛАШНИК П. Музика І. Ковача — 4
КАРМІНСЬКИЙ М. Композитор і театр — 4
КЛИН В. Фортепіанна спадщина (про творчість В. М. Лятошинського) — 1
КЛИН В. «Романтична соната» В. Фемеліди (до питання жанрово-стильової еволюції української фортепіанної музики) — 6
КОВРЖИЦЬКИЙ В. Культура співака — 3
КОЗАЧЕНКО В. Мистецтво славить подвиг — 5
КОЗЛОВА Е. Без системи, самопливом — 5
КОЛЕССА М. Спогади про Модеста Менцинського — 6
КОЛОДОЧКА М. Училище — важлива ланка освіти — 3
КОЛОДУВ Ж. У братній Чуваші — 6
КОЛОДУВ Л. Посібник з інструментування — 4
КОНДРАТЮК М. Багатства музики — народів (звітна доповідь на II з'їзді Музично-Хорового Товариства УРСР) — 3
КОРНИЄНКО В. Харків музичний — 4
КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ А. Конкурси: наслідки і завдання — 1
КОСЯКОВ М. Діяльність КОМА — 5
КРАВЧЕНКО Т. Конкурси: наслідки і завдання — 1
КРАСОТОВ О. Музичний побут Одеси — 5
КРИЖАНІВСЬКИЙ В. Для мульткіно — 5
КУЗИК В. У пісенному жанрі — 2
КУКЛІНА Н. Допомогти аматорам — 3
КУРИЛЕНКО О. Розширюючи балетні жанри — 3
КУШАКОВ Є. Увага: в театрі діти — 5
ЛЯЩЕНКО А. Дружба видатних митців — 2
ЛИННИК М. Композитор і драматичний театр — 6
ЛИПЧАНСЬКА В. Психологія творчості — 4
ЛЯТОШИНСЬКИЙ Б. «Страшна помста» — 1
МАКСИМЕНКО В. Оперний сезон в Одесі — 6
МАМЧУР І. Драма і музична драматургія опери («Ярослав Мудрий» Г. Майбороди) — 6
Матеріали II з'їзду Музично-Хорового Товариства УРСР — 3
МАСНИЙ С. Хто і як вчить дітей — 6
МИХАЙЛОВ М. Музика буремних років — 5
МІНЬКІВСЬКА О. Єдність компонентів уроку — 6
МІЩЕНКО О., КОВАЛЬ Л. В ефірі — «Зміна» — 2
МОКРЕНКО А. Співак і радянська опера — 1
НЕБОЛЮБОВА Л. Боротьба ідей в музиці — 3
НЕДАШКІВСЬКИЙ В. Визначний музичний діяч (про Є. В. Богословського) — 1
НЕКРАСОВА Н. Дві прем'єри — 4
НЕКРАСОВА Н. Симфонія-спогад — 2
НОВОСЕЛЬЦЕВА Л. Студія при школі — 2
НОСОВ Л. Федір Мусійович Соболь — 4
ОЛЕКСІЄНКО Т. Завісу піднято — 2
ОМЕЛЬЧЕНКО А. Співець радянського життя (до 100-річчя від дня народження Ф. Д. Кушнерика) — 4
ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. «Із тисяч слів Землі» — 4
ПАСЮТИНСЬКА В. Традиції в сучасному українському балеті — 6
Перший всесоюзний — 3
Пісня і сучасність (II Пленум правління Спілки композиторів СРСР) — 3
ПОЛЬСЬКИЙ І. Експеримент стає реальністю — 4
ПОЛТАРЄВ П. Ансамблі Львова — 5
ПОЛЯН І. З досвіду педагога-концертмейстера — 4
ПРОКОПЕНКО М. Музичний інструмент — витвір мистецький — 4
ПЯСКОВСЬКИЙ І. Симфонічні композиції — 2
РЕШЕТНИКОВ Л. Аналіз бетховенської фуги — 4
РОЖАВСЬКА Ю. Увага: в театрі діти — 5
РУДЕНКО О. Наш славетний земляк (про Г. М. Хоткевича) — 4
РУТКОВСЬКА О. Творчий рапорт у Києві — 6
СЕМЕНЕНКО Н. «Хорові акварелі» Т. Кравцова — 4
Слава подвигу народному (до 30-річчя Перемоги) — 2
Слава творцям Перемоги — 3
СМИРНОВ Ю. Шукати індивідуальне — 4
СТАНІШЕВСЬКИЙ Ю. Щедрість танцювальної палітри (до 70-річчя від дня народження П. П. Вірського) — 1
СТАНІШЕВСЬКИЙ Ю. Шляхами творчих шукачів — 4
СТЕЦЕНКО В. Конкурси: наслідки і завдання — 1
ТАРКОВА І. «Слов'янська симфонія» — 3
ТИШКО Н. Твори Л. Шукайло — 4
ТЕРЕЩЕНКО А. Кантата і ораторія — 2
ТКАЧ О. Ефективність педагогіки — 3
ФІЛАТОВ Ю. «Хорові прелюди» Г. Майбороди — 5
ФІЛІПЕНКО А. Вступне слово на II Пленумі правління Спілки композиторів України — 1
ФІЛЬКЕВИЧ Г. Співдружність муз — 5
ХЛІБНИКОВ М. Навчати дітей співу — 4
ЧАВДАР Є., КОЛОДУВ І. Два місяці з Еліо Батталія — 2
ЧАЙКОВСЬКА М. Конкурси: наслідки і завдання — 1
ЧЕРКАШИНА М. Майстерність і натхнення (про творчість Д. Клебанова) — 1
ЧУВАРОВА Н. Камерний ансамбль у вузі — 3
ШЕВЧЕНКО Н. Необхідні навички — 1
ЮДКІН І. Мистецька творчість жінок — 5
ЮДКІН І. Стандарти «масової культури» — 6
ЮРЧЕНКО Є. Без системи, самопливом — 5
ЮЦЕВИЧ Ю. Позиції з'ясовані — 5
ЯВОРСЬКИЙ Е. У творчій співдружності — 3
ЯКУСТІДІ І. Відповідальність педагога-духовика — 1
ЯЦКІВ О. Євсєвій Мандичевський — 3

МУЗИЧНІ ТВОРИ:

- АНДРІЄВСЬКА Н. Моя земля — 5
ВІЛАШ О. В таку добу жив на землі — 1
ГАЙДАМАКА П. Україно моя — 4
ДОМІНЧЕН К. Радянська Батьківщина — 1
ЖЕРБІН М. Не забути мені — 2
КОВАЧ І. Харкове мій — 4
КОЛОДУВ Ж. Мої бажання — 6
КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ А. Верізка — 3
ЛЕВІТОВА Л. Карнавальна — 6
М'ЯСКОВ К. Весняний полон — 3
ОРЛОВ Я. Терноватська полька — 1
РОЖАВСЬКА Ю. Лісова царівна — 5
СТЕПАНЕНКО М. Чарівниця — 3
ТІЦ М. Прелюдія — 4
ШАМО І. Валада про герої-міста — 2
ШУТЕНКО Т. Віла лілея — 5

ВИДАННЯ „МУЗИЧНОЇ УКРАЇНИ“

на честь XXV З'їзду КПРС

ІНТЕРНАЦІОНАЛ.

НАШ ЛЕНІН. ЗБІРНИК ПІСЕНЬ, ВІРШІВ ТА
ОПОВІДАнь ДЛЯ ДІТЕЙ.

ПІСНІ ПРО ЛЕНІНА. ЗБІРНИК ПІСЕНЬ.

СПІВАЄМ, ПАРТІЄ, ТОБІ! ЗБІРНИК ПІ-
СЕНЬ.

ПАРТІЯ — НАШ РУЛЬОВИЙ. ЗБІРНИК ПІ-
СЕНЬ.

ПІСНІ-ЛИСТІВКИ

Ковач І. К. ПАРТІЙЦІ.

Філіпенко А. Д. ХВАЛА НАРОДУ-
ПЕРЕМОЖЦЮ.

Холмінов О. М. ПІСНЯ ПРО ЛЕНІНА.

В НОМЕРІ:

В. АНТОНОВ, В. ОГОРОДНИКОВ, М. ЛИТВИНЕНКО.

Майстри мистецтв — майстрам праці . . .	2 стор. обкл.
Посланці Естонії на Україні	2
«Кримські зорі»	4
Я. ГОРДІЙЧУК. Фестиваль патріотичної пісні	5
Ж. КОЛОДУБ. У братній Чувашії	6
І. ЮДКІН. Стандарти «масової культури»	7
О. ЗІНЬКЕВИЧ. Пошуки і відкриття	9
В. КЛИН. «Романтична соната» В. Фемеліді	11
І. МАМЧУР. Драма і музична драматургія опери	12
В. ПАСЮТИНСЬКА. Традиції в сучасному українському балеті	14
У Будинку композиторів	
В. МАКСИМЕНКО. Оперний сезон в Одесі	19
Зустрічі з узбецьким мистецтвом	20
М. ЛИННИК. Композитор і драматичний театр	22
О. РУТКОВСЬКА. Творчий рапорт у Києві	23
В. ДЖЕНКОВ. Гордість радянської культури	24
М. ЗАГАЙКЕВИЧ. Музика глибоких почуттів	25
Наш календар	
Д. СВТУШЕНКО. Великий талант	26
Орбіти української музики	28
М. КОЛЕССА. Спогади про Модеста Менцинського	29
Хроніка	30
О. МІНЬКІВСЬКА. Єдність компонентів уроку	31
С. МАСНИЙ. Хто і як вчить дітей	
Показчик основних матеріалів, надрукованих у жур- налі у 1975 році	3 стор. обкл.

МУЗИЧНІ ТВОРИ:

МОЇ БАЖАННЯ. Слова С. Азматової
Музика Ж. Колодуб

КАРНАВАЛЬНА. Слова Л. Рєви
Музика Л. Левігової

Головний редактор Е. Н. ЯВОРСЬКИЙ.

Редакційна колегія: М. М. ГОРДІЙЧУК, В. В. ЗАДЕРАЦЬ-
КНИЙ, А. Й. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ,
М. М. КРЕЧКО, Ю. В. МАЛИШЕВ, М. М. СКОРИК, В. Д. ТИ-
МОФЄВ, А. Д. ФІЛІПЕНКО, М. Р. ЧЕРКАШИНА,
Т. Т. ШПІРНИЙ,
О. О. СТЕЛЬМАШЕНКО (відповідальний секретар).

Художньо-технічний редактор С. І. МУШТЕНКО.

Фотокореспондент І. Б. ПЕТРОВ.

Журнал «Музика» (на українському мові).
Орган Міністерства культури УРСР, Союзу композиторів України і Му-
зикального общества УРСР.
Журнал оснований в 1923 році. Видається «Музична Україна», Київ-4,
Пушкінська, 32. Виходить раз в два місяця.
Адрес редакції: 252601 Київ—601 ГСП, Январського восстання, 21, корпус 20
Телефони: головний редактор —97-43-01, відділи—97-64-59.
Адреса редакції: 252601 Київ—601 ГСП, Січневого повстання, 21, корпус 20
Телефони: головний редактор —97-43-01, відділи—97-64-59.
Рукописи не повертаються.
БФ 33782. Підписано до друку 24/ХІ 1975 р. Формат паперу 60×90¹/₂.
Фіз. друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 8,46. Тираж 18 735.
Зам. 699. Ціна 50 коп.
Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання
«Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР. Київ, вул. Воровського, 24.
Физ. печ. лист. 4. Услов.-печ. лист. 4. Уч.-изд. л. 6,5. Тираж 18 735.
Зак. 699. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського про-
изводственного объединения «Политграфкнига» Госкомиздата УССР,
Київ, Воровського, 24.