

МУЗИКА

*Питання ідеологічної роботи
Про сутність „масової музики“
Проблеми пісенного жанру
Український „Вертеп“
Огляд музичних вистав
Звучать народні інструменти*



ЛИПЕНЬ
СЕРПЕНЬ

1976

НА РІВЕНЬ ВИМОГ СУЧАСНОСТІ

*Ми раді, що дедалі швидше
входить у життя молоде покоління
нашої творчої інтелігенції.*

*(Із Звітної доповіді Л. І. Брежнєва
на XXV з'їзді КПРС).*

На всіх етапах розвитку нашої країни, у всіх ділянках господарського і культурного будівництва на передньому краї завжди були молоді. Про роль радянських юнаків і дівчат, що покликані Комуністичною партією і Радянським урядом у перші ряди борців за комуністичне майбутнє, неодноразово говорив В. І. Ленін у статтях і промовах, зокрема на Третньому з'їзді комсомолу. Це наголошується і в останніх партійних документах, зокрема в матеріалах XXV з'їзду КПРС, де накреслено подальші перспективи розвитку СРСР.

Це об'єктивний діалектичний процес, коли нове покоління, всебічно засвоївши досвід попередників, продовжує розпочату ними справу і доводить її до якісно вищого рівня. І так — в усіх сферах життя нашої країни, в тому числі у такій складній, як музична культура.

Відомо, який могутній вплив справляє музичне мистецтво на свідомість людей. Але відомо й те, що дальший його розвиток немислимий без активної, по-партійному вимогливої, об'єктивної художньої критики. Професія музичного критика вимагає як таланту, так і глибоких комплексних знань, особливо, коли йдеться про молодих фахівців. Маємо на увазі глибоке вивчення музичних дисциплін і основ марксистсько-ленінської філософії, соціології, естетики, психології, суміжних видів мистецтв. Без усього цього критика не може успішно виконувати покладені на неї завдання. Отже, органічне поєднання чіткої марксистсько-ленінської методологічної позиції з високою фаховою та загальноестетичною культурою — запорука того, що з ерудованого збирача фактів критик перетвориться на талановитого дослідника.

Як і кожен радянський митець, музичний критик повинен неухильно керуватися у своїй діяльності методом соціалістичного реалізму. Тоді він зможе правильно й об'єктивно визначити ідейно-художню вартість даного твору, його роль і місце в багатонаціональній радянській музиці і в усьому процесі світової музичної культури.

Соціалістичний реалізм передбачає передусім правдиве, образне відображення життя у всій його широті й різноманітності, поетизацію позитивних засад і викриття усього, що заважає поступальному рухові нашого суспільства. Треба завжди пам'ятати, що ідея, яка лежить в основі твору, має бути прогресивною, тобто він повинен утверджувати історичний оптимізм, який коріниться в глибокій, непорушній вірі в народ, людину-творця. На цьому наголошується і в Звітній доповіді Л. І. Брежнєва XXV з'їздові КПРС: «Головним критерієм оцінки суспільної значимості будь-якого твору... була і залишається його ідейна спрямованість».

За основу своєї роботи кожному музичному критику треба взяти поглиблене студіювання безсмертної спадщини марксистсько-ленінської думки. Необхідно знову й знову вивчати велике духовне багатство, яке полишили основоположники наукового комунізму, черпати в них силу для боротьби з ворожою пропагандою. Це — основоположні засади всього радянського мистецтва, розроблені В. І. Леніном і успішно втілювані кращими радянськими художниками в своїх творах.

Обов'язки критика дуже різноманітні, складні й суспільно важливі. Адже він, суддя і порадник творця, виражає високі потреби і вимоги слухача, глядача, читача, формує суспільну думку про певні явища мистецтва і пристрасно пропагує художню творчість. Він — коментатор і пропагандист, який допомагає сучасникам збагачувати свої естетичні погляди, він — активний учасник процесу комуністичного виховання трудящих і підрастаючого покоління. Тому закономірно, що партія розглядає критиків як своїх вірних

помічників у галузі мистецтва в утвердженні комуністичних ідеалів і надає великого значення їх діяльності. Це неодноразово підкреслювалося в партійних документах, зокрема в Постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику». В ній гранично чітко сформульовано головний зміст професії і роботи критиків: «Поєднувати точність ідейних оцінок, глибину соціального аналізу з естетичною вимогливістю». Партія закликає їх бути принциповими у своїй роботі, непримиренно ставитися до сірості, поверховості, а тим більше — до ідейного та художнього браку.

Радянський критик є повною протилежністю буржуазному критику, любителю сенсацій. Яскравими публіцистичними виступами в пресі, по радіо й телебаченню він повинен активно допомагати творцям, нести в маси передові естетичні погляди. В цьому його громадянська місія. Про це особливо повинен пам'ятати молодий критик, що обрав собі таку складну й відповідальну професію.

За останні роки Спілка композиторів України все більше уваги приділяє вихованню критиків. До організації було прийнято ряд здібних молодих музикантів, які все активніше виступають у періодичній пресі. Серед них Н. Очеретовська, Ю. Щербинін, В. Москаленко, О. Зінкевич, С. Мірошниченко та ін. Почала роботу молодіжна рецензентська група при секретаріаті СКУ, яка складає резерв Спілки композиторів. Головне її нинішнє завдання — якомога ширше висвітлювати театрально-концертне життя столиці. Їх статті регулярно публікуються в газетах «Культура і життя», «Вечірній Київ», журналі «Музика». До речі, наш журнал надає повну можливість друкуватися студентам, аспірантам, взагалі молодим фахівцям також і з інших міст республіки. При Спілці композиторів України та Київській консерваторії працює молодіжний клуб, до якого входять студенти переважно композиторського та історико-теоретичного факультетів. Вони беруть участь у творчих дискусіях, пишуть статті в стінну пресу. Молоді музикознавці виступають по радіо та телебаченню, у філармонічних лекторіях, читають лекції по лінії Музичного товариства УРСР та товариства «Знання».

Отже, в українському музикознавстві відбулися певні позитивні зрушення, які, зокрема, відмічалися в доповіді А. Я. Штогаренка на пленумі правління СКУ, присвяченому творчості молодих (квітень 1976 р.). Однак не можна твердити, що проблема залучення музикознавчої молоді до діяльності у галузі критики вирішена повністю. Їх активність ще помітно відстає від темпів розвитку музичного мистецтва. Навіть побіжний огляд творчого доробку молодих музикознавців і критиків викликає роздуми над причинами, які гальмують розвиток критичної думки в республіці.

Вже говорилося про те, що робота музичного критика повинна ґрунтуватися на марксистсько-ленінських ідейно-естетичних засадах, а також на знанні основних положень і методології суміжних гуманітарних наук. Звісно, при всьому цьому необхідна і глибока фахова підготовка: опанування технології музичного аналізу, вміння виявляти особливості музичної мови того чи іншого композитора, визначати основні риси художнього стилю і віхи еволюції мислення даного митця чи певного напрямку. Суттєвим недоліком є те, що дослідники користуються лише вузько фаховими прийомами й методами, а інколи і наукоподібною, мало зрозумілою навіть для музикантів термінологією. Тому їх праці, зокрема про сучасну музику, часом перетворюються на об'єктивістську інвентаризацію фактів.

Слід завжди пам'ятати, що технологічний аналіз сам по собі має сенс передусім як матеріал для наступних узагальнень. Досліджувати найновіші особливості музичної мови необхідно, але за цим не повинна втрачатися широта горизонтів, зв'язок сьогоденних процесів з історією розвитку усієї культури. Абсолютизація структурного методу аналізу музичних творів (котрий повинен бути лише прикладним), відсутність розгляду інтонаційно-образного смислу музики — чи не найслабша сторона молодішої музичної критики, в тому числі й української.

Захопившись дефініцією нового, дослідники не розглядають музику як художню цілісність. За технологією в їх матеріалах інколи не видно естетичної якості твору, бо аналіз шедевр і посередності, зроблений такими «новітніми» засобами, фактично не відрізняє їх один від одного. Таким чином, не виконується одне з найважливіших завдань музикознавців-критиків — насамперед визначати ідейну та естетичну цінність мистецького твору. Нові музично-теоретичні схеми треба показувати лише в нерозривній єдності з соціальними та загальнокультурними аспектами і обов'язково визначати їх ідейно-художню вартість.

Все більше засвоюючи методи наукового аналізу, наша критика повинна все ж залишатися в сфері мистецтва, а не заглиблюватися в «технологічні тунелі» (Т. Хренников) чи займатися поверховою псевдолітературною описовістю (маємо на увазі, з одного боку, засилия в статтях термінології, без роз'яснення естетичної вартості описаних прийомів, а з іншого — фрази типу «зворушливе виконання», «неповторне звучання» і т. ін.).

Як правило, в центрі уваги молодих музикознавців і критиків перебуває «велика» музика — опери, симфонії тощо і дуже мало робіт присвячується масовій пісні, естрадній музиці, музиці до кінофільмів і драматичних спектаклів, опереті, оркестрам народних і духових інструментів, творам для дітей тощо. Очевидно, одною з причин такої неувagi до демократичних жанрів є занадто «академічна» підготовка музикознавців у спеціальних вузах.

Тимчасом для музичної критики — непочатий край роботи. Адже ці жанри є улюбленими в народі, і їх ідейно-естетична якість безпосередньо впливає на виховання смаків у найширших мас слухачів. Не секрет і те, що на творчості деяких авторів, які працюють у масових жанрах, інколи позначається вплив зарубіжної «поп-музики». Тож критикам слід уважніше прислухатися, чи не забагато в наших естрадних концертах того, що є лише копією західних поп-стереотипів? Це стосується і засобів художньої пропаганди: чи завжди потоки «музичної інформації» сприяють вихованню і розвитку багатогранної людської особистості, а чи, навпаки, спотворюють її смаки? Саме тут особливо хотілося б почути по-партійному пристрасний голос критики, яка всім своїм еством пов'язана з життям. Поки що названі недоліки не завжди дістають об'єктивну і принципову оцінку.

Кілька слів про фахову підготовку критиків у мистецьких вузах. Спробуємо уявити собі, скажімо, піаніста чи скрипача, які б по закінченні консерваторії не оволоділи основами своєї професії. Навряд чи це можливо. А от молодих музикознавців, як правило, випускають із стін навчального закладу, не давши їм повноцінних навичок естетико-публіцистичного аналізу, не навчивши практично використовувати набуті знання в статтях, рецензіях, нарисах, радіопередачах тощо. Молоді музикознавці не мають уявлення не лише про закони журналістики, а й навіть про мовну стилістику, не вміють літературно оформити думку. Внаслідок цього до редакцій від них іноді надходять матеріали зовсім безпорадні. То чи не час на відповідних факультетах і відділах музичних вузів та училищ ввести курс музичної журналістики та практики літературного редагування? Треба також розробити єдині методологічні основи викладання цих дисциплін.

Давно настав час переглянути тематику й жанри дипломних робіт. Так, зовсім не провадяться дослідження, пов'язані з музичною критикою, не вивчається тематика і стиль як сучасної радянської, так і класичної мистецької преси, у якій можна було б багато чого навчитися.

Наші вузи чомусь відмовилися від стажування студентів-музикознавців старших курсів у редакціях газет та журналів, яке було дуже поширеним у тридцяті роки. По-справжньому не розроблена й методика семінарів з критики. До речі, проведення цих семінарів інколи доручається педагогам, котрі самі не мають досвіду у галузі музичної журналістики. Тому вони мало що можуть дати студентам і навряд чи пробудять у них потяг до критичної діяльності. Звісно, не всі студенти-музикознавці стануть справжніми музичними журналістами. Але з вірних ідейно-естетичних позицій і на високому фаховому рівні оцінювати музичні явища сьогодення повинен навчитися кожен випускник.

Принагідно зауважимо і про інше небажане явище. Воно характерне для усієї нашої загальної періодичної преси, від республіканських до міських газет. Інколи тут друкуються матеріали, написані ремісниками від мистецтва, які не мають ні фахової підготовки, ні загальногуманітарної культури. А оскільки завідувачі відділами культури в таких редакціях здебільшого не музиканти, вони не можуть розібратися в цих дилетантських дописах, пропускають у них помилкові судження про твори і виконавців. І в той же час вони не залучають до співробітництва в газетах музикознавчу молодь, не працюють з нею, а саме в цій роботі вона могла б набути необхідного досвіду. Редакції наших газет (окрім хіба що «Культури і життя» та «Вечірнього Києва») не виявляють зацікавленості у систематичному висвітленні музичного життя України і її столиці, хоч досвід в цій галузі є: всі газети 20-х—30-х років мали постійні мистецькі рубрики.

Сьогодні і в столиці, і в обласних центрах республіки працює незрівнянно більше музикантів і музикознавців, здатних кваліфіковано висвітлювати концерти, фестивалі, музично-пропагандистську роботу в містах і селах. Треба залучати ці кадри до співробітництва в місцевій пресі. Практичну допомогу повинні подати секції музикознавства при правліннях обласних організацій, а також керівники і актив обласних відділень Музичного товариства Української РСР.

На те, щоб відбулися помітні зрушення в цій справі, потрібен час, а поки що редакція журналу «Музика» звертає увагу музичної громадськості та працівників наших періодичних видань на роботу з молодими музичними критиками. Це — важлива партійна і загальнодержавна справа.

Власне, доробку згаданої вже рецензентської групи, а також статтям деяких інших молодих фахівців з столиці та окремих міст республіки і присвячено цей номер. Ми не стверджуємо, що всі подані тут матеріали бездоганні. Але переконані, що наша музикознавча молодь вже зараз може братися за важливі теми і висвітлювати їх на достатньому ідейному та професіональному рівні. Ці публікації повинні стати свого роду стимулом і для студентів та аспірантів не лише Київської консерваторії, а й інших музичних закладів республіки, а також для тих, від кого залежить подальша активізація музично-критичної думки на Україні.

4 • ЛИПЕНЬ — СЕРПЕНЬ

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

© Рік заснування 1923
Видавництво „Музичний Україна“

МУЗИКА



Зустріч на братній землі.

ЧУТТЯ ЄДИНОЇ РОДИНИ

Спільністю історичних доль, єдністю по-мислів і прагнень скріплене славне побратимство радянських народів. Це глибоке чуття духовної спорідненості, єдиної родини визначило атмосферу Днів літератури і мистецтва України в Білорусії. Від легендарного Бреста до юного Новополоцька, від оновлених польських сіл до старовинного Гродно звучали в ці дні українське слово, українська пісня.

Дні почалися святковим концертом майстрів мистецтв і художніх колективів України. Серед них український народний хор імені Г. Верьовки, закарпатський народний хор, капела бандуристів УРСР, Державний ансамбль танцю УРСР, хорові капели «Думка» і «Трембіта», Державний симфонічний оркестр УРСР, Київський камерний хор.

У концертах, що проходили в містах і селах Білорусії, виступили народні артисти УРСР Микола Кондратюк, Світлана Коливанова і Теодор Попеску, заслужені артисти УРСР сестри Байко, лауреати міжнародних і всесоюзних конкурсів Людмила Сергієнко, Марія Стефюк, Ольга Басистюк, Іван Пономаренко та інші.

Шанувальники інструментальної музики познайомилися із заслуженими артистами УРСР Миколою Суком (фортепіано), Богодаром Которовичем (скрипка) та Іваном Нализком (баян), лауреатами міжнародних конкурсів Юрієм Корчинським (скрипка), Ярославом Ковальчуком і Володимиром Булаком (баян). Любителі естради зустрілися з народними артистами УРСР Ю. Тимошенком і Ю. Березіним, вокально-інструментальними ансамблями «Кобза», «Водограй», «Червона рута» за участю заслуженої артистки УРСР Софії Ротару, «Ритм» за участю заслуженого артиста УРСР Бориса Жайворонка.

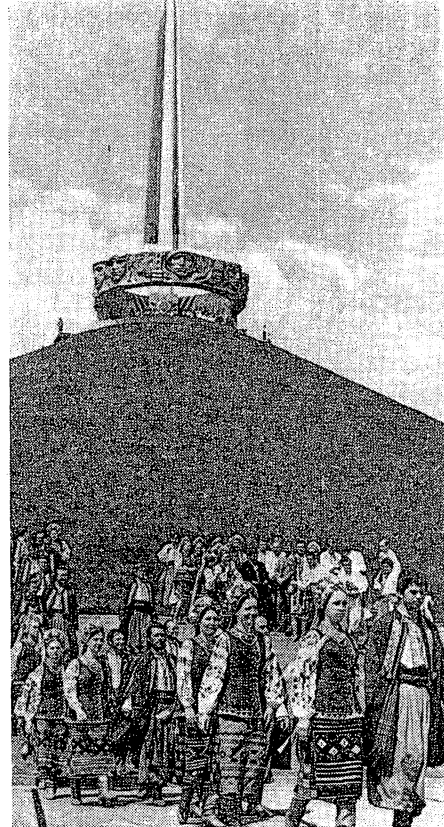
Чотиримільйонну армію учасників художньої самодіяльності республіки представляли заслужені ансамблі танцю УРСР «Ятрань» з Кіровограда, «Дніпро» з Дніпродзержинська та «Юність» із Львова, народний ансамбль танцю «Буревісник» з Харкова, вокально-інструментальні ансамблі «Галичанка» із Львова, «Чайка» із Жданова і «Легінь» з Івано-Франківська. 1150 учасників — ця цифра говорить про велетенський розмах свята дружби братніх народів.

У кращих кінотеатрах, палацах культури міст і сіл Білорусії майстри екрана України показали свої нові художні, хронікально-

документальні, науково-популярні й мультиплікаційні фільми та найкращі стрічки попередніх років. Гостями білоруських композиторів стали митці України.

У Паладі мистецтв Мінська експонувались виставки українського образотворчого і народного декоративного мистецтва, книги і книжкової графіки, фотовиставка «Радянська Україна». Маршрути дружби учасників Днів літератури і мистецтва пролягли на заводи і в колгоспи, на новобудови і в студентські аудиторії. Так, трудівники Бобруйського шинного комбінату зустрічали артистів Закарпатського народного хору, артисти вокально-інструментального ансамблю «Водограй» побували на прядильно-шовковому комбінаті у Гродно, працівники радгоспу «Брестський» зустрічали артистів ансамблю «Світязь» Волинської філармонії.

Дні літератури і мистецтва УРСР у Білорусії стали ще одним внеском у зміцнення дружби між народами.

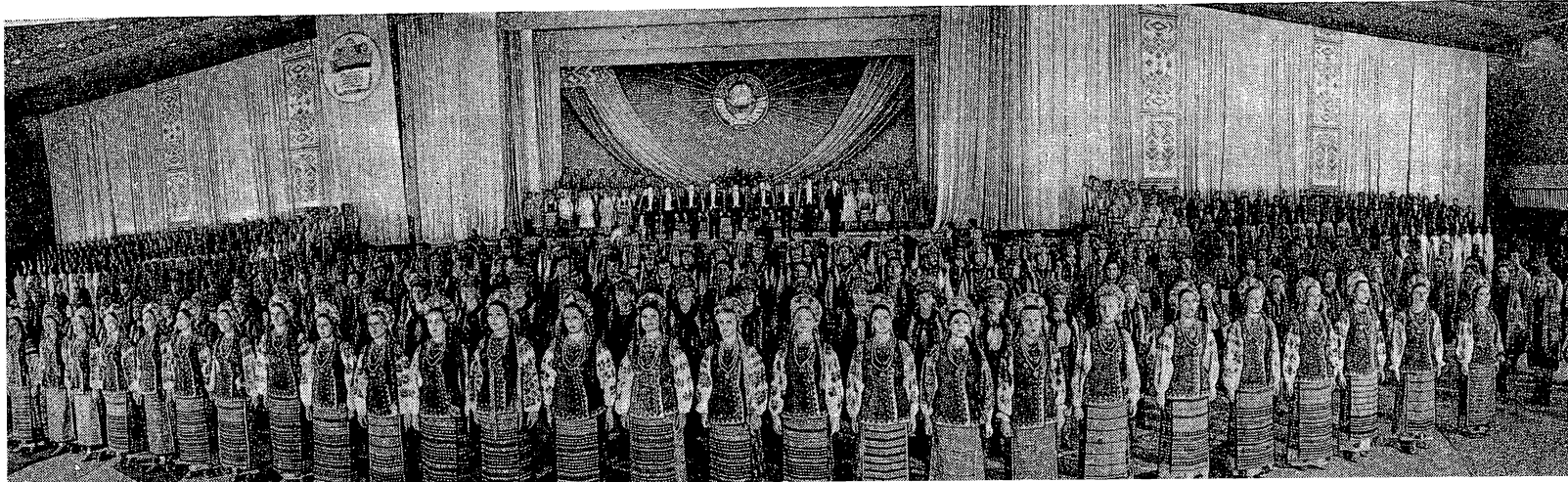


Вшанування пам'яті героїв.

Камерний оркестр у цеху трикотажної фабрики ім. 8 Березня.



Заключний концерт.



ПЛЕНУМ ПРАВЛІННЯ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

27 квітня у Миколаєві відбувся другий пленум правління Музичного товариства Української РСР, який обговорив доповідь голови правління М. К. Кондратюка «Рішення XXV з'їзду КПРС і завдання Музичного товариства УРСР» та прийняв постанову. Розглянуто також організаційне питання: замість вибулих членів правління до його складу обрано головного редактора журналу «Музика» Е. Н. Яворського, голову художньої ради бандуристів при правлінні Товариства А. Ф. Омельченка та директора Харківського міжобласного виробничого комбінату Товариства Героя Соціалістичної Праці А. А. Носальського.

Учасники пленуму поклали букети живих квітів до пам'ятника В. І. Леніну і на могили героїв-десантників, polegали у бою за визволення Миколаєва від фашистських загарбників. Потім розділившись на дві групи, оглянули

суднобудівні заводи — Чорноморський та «Океан». Секретар Миколаївського обкому КП України В. О. Васильєв розповів гостям міста про його революційні, бойові і трудові традиції, розвиток економіки та культури в області.

Увечері учасники пленуму слухали концерт двох самодіяльних колективів — хору обласного відділення Товариства та ОБНТ (керівник В. Кучеровський) і заслуженого оркестру народних інструментів заводу ім. 61 комунара (керівник заслужений артист республіки В. Підпригора). У концерті також виступив камерний оркестр музичного училища.

Нижче друкується скорочений текст доповіді голови правління М. К. Кондратюка та виклад промов учасників пленуму.

РІШЕННЯ XXV З'ЇЗДУ КПРС І ЗАВДАННЯ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

Десята п'ятирічка — п'ятирічка ефективності і якості. Це визначення стосується також діяльності членів творчих спілок і товариств, у тому числі й Музичного товариства Української РСР. Успіх наших планів, як зазначається в документах XXV з'їзду КПРС, буде вирішуватись умілою організаторською роботою, відповідальним ставленням до справи, суворим дотриманням державної і трудової дисципліни, дієвою соціалістичною змаганням за досягнення високих показників у праці.

У затверджених з'їздом «Основних напрямках розвитку народного господарства СРСР на 1976—1980 роки» поставлено завдання: «Забезпечити подальше підвищення ролі соціалістичної культури і мистецтва в ідейно-політичному, моральному й естетичному вихованні радянських людей, формуванні їх духовних запитів». Взяти найактивнішу участь у виконанні цього великого завдання — прямий обов'язок кожного активіста і всіх членів Товариства.

XXV з'їзд Компартії України відзначив, що художня інтелігенція республіки міцно стоїть на позиціях партійності і народності, своє найвище покликання вбачає в служінні народові, соціалістичному суспільству. Вся робота творчих спілок і товариств республіки спрямована на допомогу партії в її постійній роботі по комуністичному вихованню трудящих.

Діяльність Музичного товариства за минулий рік характеризується помітним організаційним зміцненням усіх його ланок. II з'їзд Товариства, якому передували районні, міські та обласні звітно-виборні конференції, продемонстрував згуртованість діячів музичного мистецтва навколо партії, зростання їх громадської активності, готовності виконати поставлені перед ними завдання.

Поліпшилась справа у пропаганді музики та музичних знань серед населення республіки. Широко впроваджуються в життя вже перевірені форми роботи: університети музичної культури, музично-літературні лекторії, цикли музичних вечорів, лекції-концерти, тижні музичних фільмів, тижні музики для дітей та юнацтва, клуби юних любителів музики, дитячі філармонії.

Разом з органами культури, профспілковими і комсомольськими організаціями обласні відділення Товариства беруть участь у проведенні Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих, в організації конкурсів, оглядів та інших заходів. Значна робота була проведена у зв'язку з святкуванням 30-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні 1941—1945 рр.

Обласні, міські та районні відділення щорічно організують пісенні походи до пам'ятників В. І. Леніну в день народження вождя та до обелісків Слави в день Перемоги. 22 квітня в Києві зведений хор під керівництвом голови правління Київської організації Товариства, заслуженого діяча мистецтв УРСР Г. Куляби виступив біля пам'ятника В. І. Леніну. Приємно відзначити, що перед делегатами XXV з'їз-

ду КПРС успішно виступив дитячий духовий оркестр, керований заступником голови правління Черкаського обласного відділення Михайлом Пустовойтовим.

Значну роль у розвитку музичного мистецтва відіграють конкурси, огляди, фестивалі. Частіше відбуваються науково-теоретичні конференції за участю активу Товариства. Лише останнім часом на них обговорено теми: «Музична культура народів СРСР — соціалістична за змістом, національна за формою» (у Львові), «Музика і сучасність» (в Черкасах). Близьким часом відбудуться конференції: у Києві — «Проблеми розвитку хорового співу», в Одесі — до 100-річчя від дня народження К. К. Пігрова.

Як важливий засіб підвищення кваліфікації керівників колективів художньої самодіяльності зарекомендували себе семінари та стажування на базі професійних колективів, а також індивідуальні консультації майстрів мистецтва. Товариство готувало і проводило їх разом з Центральним Будинком народної творчості УРСР та республіканським Будинком художньої самодіяльності профспілок. Регулярно відбуваються подібні семінари в Черкасах, Ровно, Херсоні, Одесі, Сімферополі та інших обласних центрах.

Одню з найвідповідальніших ділянок нашої роботи є музично-естетичне виховання школярів. Дещо вже зроблено. Правління обласних відділень стали активніше допомагати в підвищенні кваліфікації вчителів музики загальноосвітніх шкіл. Запорізьке відділення спільно з інститутом удосконалення кваліфікації вчителів та музично-педагогічним факультетом педінституту періодично випускає методичні розробки. Київське відділення організувало шефську допомогу школам Ленінського району столиці. Студенти музичних вузів залучені до керівництва дитячими хорами та іншими музичними гуртками, подають практичну допомогу у створенні кабінетів і кутків естетичного виховання. Організуються музичні лекторії та лекції-концерти.

Але це лише початок. Попереду неозоре поле діяльності, яка вимагає сил тисяч ентузіастів. Ми ще не залучили багатьох музикантів, які особистою працею на громадських засадах можуть прищеплювати дітям любов до прекрасного, отже, вносити свою частку в справу гармонійного розвитку майбутніх будівників і громадян комуністичного суспільства. Треба застосувати всі форми — допомогу вчителем музики загальноосвітніх шкіл, створення учнівських гуртків, добре продумані лекції-концерти тощо, щоб повсякденно розвивати у дітей благородні почуття, вчити їх сприймати красу праці і мистецтва.

У зростанні колективів художньої самодіяльності й захопленні їх учасників значну роль відіграють творчі відрядження, обмінні концерти та звіти перед земляками. Тільки останнім часом в гостях у нас побували хор хлопчиків Московського хорового училища, хор Бреванського педінституту, хорова капела Музично-хореографічного товариства Грузії.

Наші колективи виїздили за межі республіки. В Ленінграді вже виступали царичанська і мелітопольська хорові капели, у Москві — піонерський ансамбль пісні і танцю «Червона гвоздика» з Дніпропетровська, в Брєвані — дитячий хор Одеського обласного відділення, у Кишиневі — черкаська міська хорова капела, у Брєсті — духовий оркестр та ансамбль народних інструментів Підволочиського Будинку культури Тернопільської області. У Харкові відбулась творча зустріч хорів учителів Московської та Харківської областей.

Керівники окремих художніх колективів виїздили у творчі відрядження до Москви, Ленінграда, Горького, Риги, Талліна, а також в області республіки з метою обміну досвідом роботи. Товариство фінансувало гастрольні подорожі, робитиме це і надалі.

Вперше (за рахунок скорочення витрат по нашому лекційно-концертному об'єднанню) ми виділили фонди на пропаганду музики за планами обласних відділень. Ця робота стала проводитись значно краще. У Києві на честь XXV з'їзду КІРС розпочато цикл музичних вечорів для молоді «Скарби музичного мистецтва». Проведено «Зустріч з піснею» за участю лауреата Ленінської премії Героя Соціалістичної Праці народного артиста СРСР В. П. Соловйова-Седого та народного артиста УРСР лауреата премії ім. Т. Г. Шевченка П. Майбороди, вечір «Розповідь про балет» за участю майстрів хореографічного мистецтва Київського і Харківського театрів опери та балету. До кінця року заплановано вечори «В сім'ї єдиній», «Народний оркестр та його інструменти», «Тобі, партіє, наша пісня, наш труд».

Відділення Товариства систематично організують лекційно-концерти. Значних успіхів досягли наші активісти в Одеській, Донецькій, Київській, Запорізькій, Черкаській, Дніпропетровській, Кримській областях, зокрема в Севастополі. Незадовільно організована ця робота в Чернігівській, Вінницькій, Житомирській і Ворошиловградській областях.

Дбаючи про охоплення ще ширшої аудиторії, ми повинні особливу увагу приділяти ідейно-художньому рівню лекцій та їх ілюструванню. Адже це — невід'ємна частина ідеологічної роботи, спрямованої на впровадження в життя рішень XXV з'їзду КІРС. Ефективність її прямо залежить від якості.

Музичне товариство бере активну участь у роботі координаційної ради по культурному обслуговуванню ударних новобудов десятої п'ятирічки і безпосередньо шефствує над трудовими колективами 51 об'єкта. Чимало зробили в цій галузі Київське, Донецьке, Харківське, Черкаське, Кримське, Волинське, Запорізьке, Ровенське, Херсонське та Сумське відділення. Їх досвід слід використовувати й іншим організаціям.

Для надання практичної і методичної допомоги музичним колективам республіки в підвищенні ідейно-художнього рівня їх репертуару та виконавської майстерності при республіканському правлінні Товариства створено художні ради за жанрами. До їх складу входять провідні митці. Уже працюють ради: вокально-хорова, народних інструментів, духових оркестрів, бандуристів. Формуються художні ради інструменталістів, камерної та органної музики, хореографії, музично-естетичного виховання дітей.

При обласних відділеннях цю функцію виконують творчі секції. Відсутня їх діяльність на Закарпатті, в Дніпропетровську, Донецьку, Криму та Києві. В інших областях республіки вона ще не налагоджена. Виникає необхідність ближчим часом провести семінар-нараду керівників творчих секцій обласних відділень за участю членів художніх рад республіканського правління. Робота творчих секцій повинна стати серцевиною всього творчого життя в областях. Залучення до неї фахівців і виховання у них громадянської відповідальності за розвиток музичної культури — справа почесна і першочергова.

Важливе значення в діяльності Товариства має створення матеріальної бази для проведення інтенсивної творчої і виховної роботи. У нас є 6 міжобласних виробничих комбінатів, які об'єднують 17 майстерень. Створюючи необхідні фонди фінансування творчої діяльності, ці підприємства водночас забезпечують професіональними і самодіяльними художні колективи сценічними костюмами і реквізитом, виготовляють і ремонтують музичні інструменти, виробляють струни і смичкову каніфоль, м'який одяг сцен, контейнери для зберігання і транспортування театрального реквізиту.

Необхідно підкреслити, що виробничі завдання 1975 року виконані нашими підприємствами до 19 грудня. За високі



Чоловіча група самодіяльного народного хору Куйбишевського районного Будинку культури Запорізької області після виступу в концерті на Виставці досягнень народного господарства УРСР.

Фото М. Сачка.

показники в роботі і дострокове виконання планових завдань 35 працівників їх нагороджені почесними знаками «Переможець соціалістичного змагання 1975 року». Вперше в історії Товариства указом Президії Верховної Ради СРСР від 23 березня 1976 р. за успішне виконання 9-ї п'ятирічки робітниками наших підприємств відзначені урядовими нагородами: орденом Трудової слави III ступеня — Сенькіна Феодосія Юхимівна, бригадир драпірувального цеху Харківського міжобласного виробничого комбінату, медаллю «За трудову доблесть» — Дорофєєв Віктор Дмитрович, майстер слюсарної дільниці Київського міжобласного комбінату.

Успіхи в творчій роботі і вихованні активу Товариства значною мірою залежать від дальшого організаційного значення всіх його ланок. З цією метою оголошено республіканський огляд роботи первинних організацій. Проведення його покладається на правління обласних відділень. Вони повинні розробити, відповідно до положення про огляд, чітку програму дій по зміцненню первинних організацій і створенню нових. При підведенні підсумків огляду буде оцінюватись і діяльність правлінь відділень.

Одночасно з оглядом проведемо перереєстрацію членів Товариства та обмін старих квитків і нагрудних знаків на нові. Ця справа вимагатиме додаткових зусиль активу, щоб глибоко роз'яснити вимоги нового Статуту Товариства та положення про його первинні організації.

І ще про одне почесне завдання митців, об'єднаних у нашому Товаристві: про підготовку кадрів у музичних навчальних закладах та практичну діяльність їх випускників. Це наша зміна, вона росте, набирає сил і мужніє. Коли настає період життєвої зрілості, мудрий майстер замислюється: в чие серце він може заронити іскру творчості, кому прищепити любов до справи, якій віддав усе своє життя. Ми закликаємо видатних майстрів музичного мистецтва стати наставниками молодих, щоб вони з честю продовжували і розвивали славні традиції радянського музичного мистецтва.

Звертаємо увагу правлінь усіх відділень на підготовку до святкування 60-ї річниці Великої Жовтневої соціалістичної революції, до республіканських свят пісні та музики про працю і дружбу народів Союзу РСР. Відомо, що фінал Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих присвячується цій славній даті. Правління і первинні організації Товариства мають розробити додаткові заходи і взяти найактивнішу участь у їх реалізації.

Ми, музиканти Радянської України, натхненні рішеннями XXV з'їзду КІРС, беремо до серця всі записані в них положення, висновки і завдання як прапор і дороговказ у своєму житті і творчості.

З ВИСТУПІВ УЧАСНИКІВ ПЛЕНУМУ

Відповідальний секретар правління Київського об'єднаного відділення Л. Чередарчук розповіла, як члени правління та його активісти почали виконувати затверджені президією заходи, розроблені після XXV з'їзду КПРС. Великого значення тут надається вихованню культури слухання музики у школярів, робітничої молоді, студентів. При середній загальноосвітній школі № 53 створено хор, який став базою методичної роботи з учителями музики в школах Ленінського району столиці. Велику допомогу керівникам цього колективу надає професор Київської консерваторії М. Берденников.

Музичні лекторії створено в інститутах легкої промисловості та інженерно-будівельному, проектному інституті «Діпроміст», у політехнікумі зв'язку і топографічному технікумі, в багатьох училищах профтехосвіти. Їх відвідують тисячі юнаків і дівчат. Лекційно-концертні бригади відділення виїждять у сільські райони області. Постійне шефство здійснюється над колективами будівників Чорнобильської атомної електростанції та Білоцерківського шинного заводу.

Глибокому вивченню активом Товариства рішень XXV з'їзду КПРС, — заявив відповідальний секретар Черкаського обласного відділення А. Репешко, — сприяли лекції кращих пропагандистів області, а також зустріч з делегатом з'їзду прядильницею шовкового комбінату В. Д. Бабич. На них були присутні керівники районних відділень та первинних організацій. Спільно з комітетами комсомолу наші первинні організації проводять на підприємствах вечори-концерти «Союз праці і мистецтва». Програми їх сприяють вихованню у присутніх почуття гордості за свої трудові і творчі успіхи.

В. Гурмаженко розповів про те, який ефект дає на Полтавщині залучення всіх членів правління обласного, міських і районних відділень до виконання заходів по втіленню в життя рішень вищого форуму партії. «Ми переконалися, — сказав він, — що добре продумані конкретні доручення наші товариші, насамперед викладачі музичних навчальних закладів і керівники самодіяльних колективів, виконують охоче. Кожен член правління обласного відділення шефствує над одним-двома самодіяльними ко-

лективами, які стали первинними організаціями Музичного товариства. Громадську роботу вони справедливо розцінюють як свій особистий внесок у справу ідейно-естетичного виховання трудящих і підростаючого покоління. Сподіваємося, що це допоможе нам ефективно провести огляд роботи первинних організацій, і всі вони працюватимуть як вимагає Статут Товариства».

«Дуже добре, — сказав диригент Київського театру опери та балету І. Гамкало, — що Товариство посилає кращі самодіяльні колективи та окремі активістів у творчі відвідування по Україні й за межі республіки. Це один із засобів обміну місцевими надбаннями братніх народів. Треба такі поїздки використовувати більше, ніж було досі, і для обміну досвідом роботи наших споріднених товариств».

Мені пощастило побувати на виїзному засіданні президії Всеросійського хорового товариства у місті Іванові, почути звіти правління Товариства Башкирської АРСР та Володимирської області, виступи представників кількох областей. Дуже цінне те, що обкоми партії й виконкоми обласних Рад депутатів трудящих в РРФСР періодично заслуховують звіти й інформації місцевих правлінь хорового товариства».

Доктор мистецтвознавства М. Гордійчук: «Радянському мистецтву притаманна висока партійність і народність. На жаль, деякі керівники забувають про другу частину цього визначення. З репертуару багатьох колективів поступово зникає народна пісня — краса і гордість нашої культури. Натомість популяризуються твори, які зовсім не заслуговують цього. Старанням численних вокально-інструментальних ансамблів у музичний побут проникають шлягери найгіршого гатунку. Одним з найдієвіших засобів боротьби проти засмічення концертних програм повинна стати пропаганда поряд з класикою — народної музики, широке і вміле використання її для виховання у слухачів, особливо молоді, доброго художнього смаку і любові до вітчизняної культури».

Стало хорошою традицією відзначати патріотичними і високохудожніми концертами всенародні свята, видатні події в історії нашої країни. Вже зараз треба починати підготовку до святкування 60-річчя Великого Жовтня. Вечірні рекомендації щодо

цього є в документах про фестиваль самодіяльної художньої творчості трудящих. Тут великий простір для виявлення ініціативи».

Ми повинні також гідно відзначати пам'ятні дати тих, хто багато зробив для будівництва радянської музичної культури. На Україні це Степовий, Стеценко, Лятошинський, Косенко, Вериківський, Козичкий. Наступного року минає сторіччя від дня народження Миколи Дмитровича Леонтовича — геніального поета народної пісні, який підніс її на небувалу до того художню височину. Їм'я і твори Леонтовича широко відомі у братніх радянських республіках і в усьому світі. Слід сподіватися, що накреслені президією нашого Товариства плани вшанування пам'яті великого композитора будуть розширені і з честю виконані».

Голова правління Харківського відділення Ю. Кулик сказав: «Коефіцієнт корисної дії семінарів керівників хорів, оркестрів, ансамблів в обласних центрах набагато зростає, якщо заняття на них проводять найавторитетніші фахівці із столиці республіки і, можливо, Союзу. Треба налагодити одержання методичних розробок Ленінградського і Московського інститутів культури. Для поповнення репертуару наших колективів республіканське правління Товариства повинно, на мою думку, мати оперативну інформацію про кращі твори композиторів Білорусії, Вірменії, Грузії, прибалтійських та інших братніх республік і передавати її нам».

Мало уваги ми приділяємо соціології музики. Треба активізувати роботу музикознавців у цій галузі, кращі їх дослідження доводити до практиків».

Занепокоєння фактично безконтрольною діяльністю вокально-інструментальних ансамблів звучало на пленумі неодноразово. Причину серйозних недоліків на цій ділянці промовці вбачають у недостатній фаховій підготовці насамперед керівників ансамблів. Звідси висновок: потрібні дієві заходи для підвищення їх кваліфікації, посилення контролю за репертуаром та рівнем його виконання».

На пленумі також виступили поет В. Юхимович, директор видавництва «Музична Україна» Г. Кулінчак, відповідальний секретар Івано-Франківського обласного відділення М. Штогрин, голова правління Дніпропетровського обласного відділення М. Вербицький.

ГОТУЙМОСЬ ДО ОГЛЯДУ

Музична громадськість Радянської України, як і весь наш народ, ділом відповідає на рішення історичного XXV з'їзду Комуністичної партії Радянського Союзу. Глибокі положення з доповіді Генерального секретаря ЦК КПРС Л. І. Брежнєва про свідоме ставлення особи до громадянського обов'язку, про підвищення ідейно-морального і культурного рівня людей, про роль літератури та мистецтва у вихованні радянських патріотів і інтернаціоналістів стали дороговказом у діяльності творчих спілок і товариств.

Виходячи з цього, президія правління Музичного товариства Української РСР прийняла важливі доповнення до своїх планів на тривалий період. Одним із таких заходів є проведення з 4 вересня 1976 року по 1 вересня 1977 року республіканського огляду роботи первинних організацій Товариства.

У положенні про огляд чітко визначено його мету: активізувати діяльність усіх первинних організацій, зміцнити існуючі і створити нові там, де це передбачено статутом. Творчо й організаційно зміцнити низові осередки Товариства скрізь повинні стати дієвими помічниками партійних організацій у виконанні відповідальних завдань у галузі ідеологічної роботи.

Умови огляду конкретизують методи втілення в життя рішень з'їзду партії: глибоко вивчати ці документи і керуватись ними в усій своїй діяльності; ефективніше використовувати різноманітні форми навчально-виховної роботи з членами первинних організацій; на високому ідейно-художньому рівні пропагувати твори радянських композиторів, вітчизняну і зарубіжну класику, кращі зразки народної творчості та знань про музику; засобами музичного мистецтва посилювати дієвість заходів, які проводяться спільно з іншими організаціями, установами та культурними закладами. В документі підкреслено, що правління відділень Товариства, перевіряючи роботу своїх низових осе-

редків, одночасно повинні подавати їм методичну допомогу, оперативно усувати виявлені недоліки, ознайомлювати бюро та активістів з досвідом передовиків.

Велике значення під час перевірки надаватиметься фактичній участі первинних організацій Товариства у Всесоюзному фестивалі самодіяльної художньої творчості. Будуть враховані оцінки, одержані ними за виступи в конкурсних концертах.

Далі в положенні записано: «Для первинних організацій, які за підсумками огляду будуть визнані переможцями, встановлюються такі нагороди: спеціальні вимпели та дипломи першого, другого і третього ступенів, бібліотечки музичної літератури. Самодіяльні колективи, на базі яких створені первинні організації, нагороджені дипломами першого ступеня, будуть премійовані путівками в гастрольні подорожі до братніх радянських республік, а нагороджені дипломами другого ступеня — путівками в гастрольні подорожі на ударні будови десятиї п'ятирічки в межах України».

Члени правлінь відділень та інші активісти Товариства за ефективну участь у республіканському огляді роботи первинних організацій і допомогу їм будуть нагороджені грамотами правління Музичного товариства Української РСР, книгами та нотними виданнями з дарчими написами авторів, творчими відрядженнями.

Досвід роботи первинних організацій, визнаних переможцями в республіканському огляді, а також досвід керівництва з боку правлінь відділень буде висвітлений у журналі «Музика».

Отже, товариші, готуймося до огляду. Вдумливо перечитаймо документи з'їзду партії, які відкривають перед нами захоплюючі перспективи. Нехай кожен з нас зробить свій внесок у справу дальшого розвитку радянського мистецтва, духовного збагачення трудящих та підростаючого покоління.

ІДЕОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ „МАСОВОЇ МУЗИКИ“

ТРИБУНА МУЗИКОЗНАВЦІВ

З кожним роком у капіталістичному світі приділяється дедалі більша увага як дослідженню духовного життя мас, так і виробленню нових засобів впливу на нього. Передусім це пов'язане з прагненням правлячих кіл зберегти існуючий лад, що неухильно йде по шляху деградації і самознищення, а також з намаганням і надалі тримати «свої» народи у покорі. Тому закономірно, що у писаннях буржуазних ідеологів з'являються нові й нові антинаукові за своєю суттю концепції, пов'язані з «масовим мистецтвом» (зокрема музичним), яке покликане нівелювати й вульгаризувати духовні запити трудящих. Чимало теоретиків твердять, що цей феномен є відповіддю на запити мільйонів споживачів і цілком задовольняє їх духовні потреби. Як доказ вони висувають той факт, що платівки з модними шлягерами, розважальна література тощо розходяться величезними тиражами, а отже — користуються попитом у найширших кіл населення. Та при цьому замовчується те, що величезну роль у поширенні такої продукції відіграють реклама й засоби масової інформації, які контролюються правлячими класами. Отже, «масовий ширвирток» є не уподобанням мас, а тим, що видається за їх уподобання.

Деякі буржуазні вчені намагаються розмежувати сучасний державно-монополістичний капіталізм і «масову культуру», творці якої закликають до нічим не обмеженої особистої свободи, звільнення від будь-яких зобов'язань перед іншими людьми, від елементарних норм моралі тощо. Зокрема американський соціолог Даніель Белл у книзі «Наближення постіндустріального суспільства. Спроба соціального прогнозування», виданій у Нью-Йорку 1973 року, називає її «інородним тілом». Ми ж, спираючись на деякі факти з музичного життя в капіталістичному світі, спробуємо довести, що «антикультура», з її аморальністю і відвертим цинізмом, не лише породжена сучасним експлуаторським суспільством, а й поставлена на сторожі його інтересів.

Для пропаганди буржуазного способу життя засобами «масової музики» широко використовується система «зірок» або «ідолів». (Різниця між ними полягає лише в тому, що перші переважно з'являються перед публікою з екранів кінотеатрів чи телевізорів, а другі, про яких і буде мовитися, — на естраді з мікрофоном у руках). Сутність професії цих артистів, які є рабами грошового мішка, полягає в тому, щоб виховувати рабську свідомість у широких кіл слухачів. Ті, хто потрапляє під їх вплив, зрештою, повністю отождоюються із «своїм ідолом». Вони носять однакову з ним зачіску, намагаються однаково відгукатися, мають однакові погляди на життя. А коли зважити, що погляди «ідола» — це погляди імпресаріо, тобто багатого буржуа, — стане зрозуміло, з якою метою використовується система ідолів і чому вона рекламується всіма засобами масової інформації.

При цьому зусилля експлуаторів від мистецтва передусім спрямовані на розбещення і деморалізацію свідомості молоді. Вміло спекуюючи на устремліннях повзеного покоління до свободи, враховуючи його недостатню освіченість щодо справжніх духовних багатств, вони підсовують йому деїдеологізоване й аполітичне мистецтво. І недарма в різноманітних рекламних повідомленнях особливо акцентується відмова «ідолів» (естрадні співаки Елвіс Преслі, Джонні Холлідей та ін.) від політики, цитуються їх публічні виступи про беззмістовність мистецтва.

Нівелювання особистостей, вульгаризування їх смаків та мистецьких уподобань нерозривно пов'язані з одвічним прагненням буржуазії до наживи. Так, свого часу англійська газета «Таймс» писала: «Нема ніякого сумніву, що успіхи британської легкої музики є серйозною підтримкою для нашої економіки» (див. «Музыкальная жизнь». № 13, 1969 р.). І хоча це мовилось про кінець 60-х років, становище не змінилося і по сьогоднішній день. Адже якнайширше розрекламовані записи на платівках концертів «ідолів», численних естрадних груп типу «біт-біт» та ін. дають, як повідомлялося в тому ж періодичному органі, більше прибутків, ніж

деякі галузі традиційного англійського експорту, котрий не витримує конкуренції з зарубіжними фірмами. Тому все це не можна вважати наслідком приватної ініціативи окремих грошовитих бізнесменів. Продажування низькопробної, аполітичної й антимистецької за своєю суттю музики, а отже — «виховування» її споживачів (ліпше сказати — моральне калічення) є фінансовою та ідеологічною політикою в державному масштабі. На підтвердження того, що ці висновки об'єктивні й не стосуються окремої країни чи якогось минулого періоду в її історії, наведемо заяву одного з босів американської промисловості звукозапису Джея Ласкера, зроблену ним на початку 1975 року в журналі «Верайеті». «Економіка США знала кращі дні, ніж ті, коли пишуться ці рядки. Але в той же час промисловість звукозапису... переживає бум... Якщо взагалі існував коли-небудь бізнес, здатний протистояти депресії, то це торгівля грамплатівками... Коли настають важкі часи, люди прагнуть втікати від дійсності. І найкраще сховище їм пропонують платівки».

От, виявляється, на чому спекулюють буржуазні ділки від мистецтва! Доводячи народ до зубожіння заради збереження системи власного збагачення, вони «шанобливо» підсовують йому мільйонні тиражі платівок з записами нікчемних мелодійок про «райське життя» і «щасливе кохання» — знову ж таки заради ще більшого власного збагачення. Приклади такого одвертого цинізму важко зустріти у всій минулій історії експлуаторського суспільства.

Для переконливішого показу сутності й наслідків індустрії платівок наведемо деякі відомості, опубліковані західноєвропейським Інститутом Алленбаха по вивченню суспільної думки (вони взяті з «Музыкальной жизни», № 22 за 1974 р.). Як свідчить спеціальна анкета, громадяни ФРН приділяють значно більше уваги слуханню музики (44%), ніж читанню художньої літератури (42%). Що ж до молоді, то близько 70% юнаків і дівчат більшу частину вільного часу проводять за слуханням платівок. Ці цифри самі по собі навряд чи можуть викликати занепокоєння. Але не треба забувати, що «бум» грамофонної платівки на Заході пов'язаний передусім з пропагандою комерційної продукції суто розважального, а нерідко — розпусного характеру. Зокрема, наводяться факти, опубліковані в газеті «Ді Вельт» про те, що рекламуються і всіляко поширюються передусім записи абсолютно нікчемних щодо художності зразків комерційної естрадної музики. Серед платівок, що продаються у ФРН, вони становлять 80%. На долю серйозної музики припадає лише 12% (решта 8% — розмовний жанр). Отже, на споживача суне щораз більша лавина таких записів, яким передусє галаслива реклама через кіно, радіо, телебачення тощо. А справжнє мистецтво все більше відтісняється на останнє, майже непомітне місце.

Одним з наслідків навального наступу музичного ширвиртку є те, що концертні зали й театри, де показуються зразки справжнього мистецтва, з кожним роком відвідує все менша кількість аматорів. Причому особливо швидко знижується серед них процент молоді. В періодичній пресі протягом останніх років регулярно з'являються повідомлення про катастрофічне фінансове становище симфонічних оркестрів та оперних театрів у капіталістичному світі. Так, на початку 70-х років мало не припинила свого існування «Метрополітен-опера» (США), котра в пошуках засобів до існування змушена була щораз підвищувати ціни на квитки. Постійно шукають вихід з фінансових утруднень американські симфонічні оркестри. Як говорив видатний диригент Юджин Орманді, Філадельфійському оркестрові доводиться кожен рік «іти з шапкою по колу» (див. «Музыкальная жизнь», № 6, 1971 р.). Не краще становище мистецьких колективів і в інших капіталістичних країнах.

Розгляд аналогічних фактів можна було б продовжити, але це не є нашою метою. Хотілося б лише зазначити, що нинішнє експлуаторське суспільство перетворило на «чужорідне тіло» справжнє мистецтво, покликане пробуджувати в людині високі ідеали й виховувати людські почуття. Замість цього воно нав'язує їй «масове мистецтво» в усіх його видах, яке і є свідченням морального розкладу правлячих класів, «рідним», а не «чужорідним тілом» (як це прагне довести Д. Белл) духовного життя в імперіалістичних країнах.

Відомо, що виконавцям так званої авангардистської музики, котра стала свого роду індустрією і приносить чималі прибутки, видається платня, яку неможливо отримати ні в якому серйозному оркестрі. Проте ці гонорари — ніщо, порівняно зі шкодою для здоров'я і учасників усіляких «експериментальних» оркестрів, і їх слухачів. Так, на початку 1974 ро-

ку у мюнхенському видавництві «Леман» (Західна Німеччина) вийшла книга під назвою «Метамузіка», яку написали не музикознавці, а... лікарі-психіатри Марія-Луїза Фурмайстер та Екарт Везенхутер. Вони проаналізували стан здоров'я двохсот музикантів, що грають у «модних» оркестрах. На відміну від учасників звичайних колективів, котрі презентують «нормальну» музику, в них наявні всі ознаки нервового розладу. Зокрема, виконавці на струнних інструментах (скрипалі, альтисти, віолончелісти) нерідко доходять до стану глибокої душевної депресії. Адже їх змушують робити всілякі ексцентричні ефекти, варварськи поводитися з інструментами тощо. Вирватися з-під «опіки» магнатів-роботодавців вони не можуть, бо залишаються без засобів до існування.

Отже, доля рядових музикантів, як і «зірок» та «ідолів», — однакова: у них забирається найдорожче, що є у людини, — її свобода й індивідуальність, її талант. Вони перетворюються на маніпуляторів, через яких правлячі класи проводять ганебні діяння щодо найширших мас. І все це — заради збереження свого панування, заради підтримки суспільного ладу, котрий уже давно не відповідає потребам людства.

Буржуазні теоретики можуть вигадувати все нові й нові теорії, котрі виправдовують аморальне й антинародне за своєю суттю мистецтво чи безпідставно проголошують його «інородним тілом» у нинішньому капіталістичному світі. Але вони не зможуть «вберегти» народи від справжнього мистецтва, розквіт якого можливий лише при соціалізмі — єдиному реальній протидіючій силі експлуататорському ладові.

Л. ЛАПОКНИШ

У ПІСНІ СВОЇ ПРОБЛЕМИ

*З народного напившись джерела,
Як із Дніпра бере веселка воду,
О рідна пісню, знову ти прийшла
До матері й до батька — до народу.*

(М. Рильський).

Шляхи розвитку радянської пісні, її художня якість завжди були в центрі уваги наших композиторів, поетів, виконавців, мистецтвознавців. І це закономірно, бо розвиток пісенної творчості в багатьох випадках є показником еволюції радянської культури в цілому. Спричиняють це різні фактори, зокрема, надзвичайна мобільність даного мистецького жанру, на відміну від, скажімо, симфонічного або оперного. Велике значення має і ступінь дохідливості пісні: вона невелика за розміром, форма її лаконічна, чітка, художній образ простіший для сприймання широкою аудиторією, бо подається в двох планах, синтетично. Саме в цьому виді мистецтва поезія і музика зливаються в одне художнє ціле, створюючи підвищені можливості для втілення ідеї та образу твору. Якщо у віршах конкретизується певний зміст чи сюжет, то музика дає їх художнє узагальнення, або, як прийнято говорити, емоційний підтекст. Така конкретизація виражальних художніх засобів, закладена в самій природі пісні, без сумніву, сприяє її поширенню серед широкого кола шанувальників.

Гарні здобутки та традиції має й українська радянська пісня. В напруженій роботі над нею склалися такі композиторські індивідуальності як П. Майборода, А. Філіпенко, І. Шамо, А. Кос-Анатольський, О. Білаш, О. Красотов, М. Кармінський, К. Домінчен, Я. Цегляр. Їх творчість надихали краці наші поети — П. Тичина, М. Рильський, А. Малишко, а також Д. Луценко, О. Новицький, Т. Масенко, М. Ткач, М. Сингаївський та інші.

Але, підкреслюючи досягнення в розвитку української радянської пісні, не можна не зважати на те, що останнім часом все менший відсоток складають справді гарні твори, а в деяких різновидах жанру нарізали такі кризисні ситуації, що вдалий твір стає взагалі поодиноким явищем. Тому-то особливо актуальною стала проблема поліпшення ідейно-естетичного та професіонального рівня цього виду музичного мистецтва.

А проблеми виникли на самих магістральних напрямках розвитку радянської пісні, особливо — патріотичної. Якою

вона мусить бути: як масові пісні 20—30-х років чи як проникливі лірико-патріотичні монолози 60—70-х? Відомо, що в пореволюційний період головним жанром була масова пісня. Вона писалася з розрахунком на виконання великими колективами й цілеспрямовано — на музично-художнє оформлення героїчного побуту молоді республіки: мітингів, демонстрацій, червоних субот тощо. В сучасному ж музичному побуті помітний ухил від масового виконавства в бік масового слухання (в концертах філармонії, по радіо, телебаченню). І патріотична тематика пісенного сьогодення зазвучала в лірико-драматичному ключі, в публіцистичній розгорнутій пісні-монолозі. Це, без сумніву, тенденція нашого часу.

Серед найяскравіших пісень такого плану можна назвати «Гарячий сніг» О. Пахмutowої, «Баладу про хліб» М. Фрадкіна, «Пісню про мить» М. Таривердієва (з кінофільму «Сімнадцять миттєвостей весни»), а також «Я жил в такие времена» О. Білаша — М. Рибалка, «Баладу про братерство» та «Стоїть над Волгою курган» І. Шамо на вірші Д. Луценка, його ж «Баладу про міста-герої» на текст В. Куриńskiego. Цей список слід поповнити творами композиторської молоді: «Партійний квиток» І. Карабіца та І. Бараха, «Моя любов, моя земля» цього ж автора на вірші Ю. Рибчинського, «Батьківщина» В. Ільїна — В. Куриńskiego. Наприкінці минулого року на Україні проводився республіканський конкурс на кращу патріотичну пісню, який також приніс успіх молодим авторам. Перемогу здобули пісні «Комсомольці» Л. Дичко — А. Демиденка, «Заспівай мені, поле» І. Карабіца — І. Бердника та «Если б на минуто мы забыли» В. Ільїна — Л. Татаренка.

Тенденція до ліричної інтерпретації героїко-патріотичних образів, яку ми спостерігаємо у вищезазначених творах українських митців, показова для сучасної радянської культури в цілому. Проте успіхи на цій ділянці мистецького фронту не можуть і не повинні затінювати той факт, що з естради поступово сходять масова пісня — активний збуджувач і вихователь колективних емоцій. Однак треба враховувати, що реставрування в наш час масової куплетної пісні, яка була нерозривно пов'язана з соціально-суспільним життям післяреволюційних десятиріч, не відповідало б запитам людини нової історичної доби — доби розгорнутого соціалізму. Можливо, тут треба піти шляхом пошуку нових, адекватних часові, художніх засобів масової пісні, глибше і сміливіше втручатися в сутність жанру, розкриваючи його внутрішні потенціальні можливості, піднімаючи їх на новий ідейно-естетичний рівень. Разом з тим необхідно повертати до активного життя пісні радянської класики. Треба, щоб молодь 70-х років їх знала, щоб і вони якоюсь мірою формували її світогляд, як формували світогляд комсомольців 20-х років. Можливості для цього є. Згадаймо, на якому особливому ентузіазмі пройшла цього-річна Першотравнева маніфестація трудящих Москви на Красній площі. В ефірі замість духових оркестрів, звучали у хорovому виконанні народні революційні пісні та пісні радянських композиторів від 1917 р. і по сьогодні: В. Белого, О. Давиденка, братів Покрасс, В. Захарова, І. Дунаєвського, А. Новикова, В. Соловйова-Седого, М. Фрадкіна...

Чому б і нам не винести в святкові дні на вулиці й площі міст та сіл свою пісенну скарбницю 20—30-х років? Розкрити її і пустити в ефір для широкого життя (бо зараз до неї зазирають лише музикознавці-дослідники та деякі композитори). У нас же є чудові масові пісні М. Коляди, П. Козицького, Л. Ревуцького, М. Вериківського, Г. Вєрьовки, В. Борисова, які в свій час були надзвичайно популярними, а також обробки народних революційних пісень, здійснені такими майстрами-класиками як М. Леонтович, Я. Степовий, К. Степенко. Це справжні перли не лише української, а й всієї радянської пісенної творчості, а ми їх тримаємо у сховищах і забуваємо, що перли без світла тьмянішають, руйнуються. Назріла потреба обов'язково, там, де дозволяють обставини, вводити у музичний побут кращі зразки радянської масової пісні. Без сумніву, їх жива інтонація підкаже нові форми розвитку жанру на сучасному етапі.

Гостро постає проблема політичної пісні, присвяченої міжнародній солідарності трудящих. Поле діяльності в цьому напрямку неосянже — Чилі, Португалія, В'єтнам, Аргентина, країни Африки, Іспанія... Жанр політичної пісні інтенсивно розвивається у світі капіталу, зокрема в ФРН, Франції, США, Португалії; велику роботу в її створенні й поширенні розгорнули в країнах соціалістичної співдружності — НДР, Болгарії, Кубі. Наш радянський фестиваль «Червона гвоздика» (Сочі) і щорічні фестивалі «Oktoberklub» в Берліні стали знаменними явищами в міжнародному єднанні

прогресивних сил світу. Ось тут і виявляється, що українським митцям, чесно кажучи, нема ще чого показати не тільки на таких фестивалях, а й для власної аудиторії. Адже ті перші ластівки, котрі з'явилися в цьому жанрі, слабі як в поетичному, так і в музичному відношеннях і їх не можна вважати справді високохудожніми зразками української радянської політичної пісні. Зараз у цій ланці спостерігається порожнеча, яку необхідно заповнити новими високопрофесійними, доступними для мас творами. Настав час створити окремі ансамблі політичної пісні та відповідні концертні програми.

Значні здобутки наявні в галузі української радянської ліричної пісні. Кращі з цих творів дуже часто відзначалися нашою пресою, тому зупинимось на деяких негативних моментах. Насамперед в тематиці цих пісень простежується певна образна одноманітність. Так, в 60-і роки висвітлення ліричного світосприйняття, емоцій і переживань проходило під «символом» флори, коли квіти та інші рослини набували містичного забарвлення. Зараз же поети й композитори взяли за птахів. Саме по собі зіставлення людини з образами природи має глибокі фольклорні традиції, але коли ним надмірно зловживати, то це, природно, надокучає.

Посилилось в ліричній пісні й оспівування в меланхолійному тоні дрібних, відносно моральної вартості почуттів. Такі твори Д. Кабалецький вдало назвав «своєрідною енциклопедією життєвих неприємностей — невдалого кохання, побачень, що не відбулися, безглузких освідчень та ін.» (ж. «Советская музыка», 1960, № 3, стор. 16). Подібні твори наводнюють концертні програми, звучать в ефірі. Вони належать, як правило, поетам та композиторам, не дуже вимогливим до своєї праці, наївпрофесіоналам або просто аматорам. Правда, буває, що цим грішать і наші визнані майстри, які інколи бажають показати вміння висловлюватися у псевдо-сучасному ліричному ключі. В таких випадках хотілось би нагадати сказані давно, але актуальні й нині слова радянського композитора Р. М. Глієра: «...створюється враження, що людям не терпиться: написав пісню і зразу ж поспішає показувати її, прагне, щоб вона була швидше видана, щоб її відразу ж виконували. Ось для таких композиторів нема і не буває ніяких творчих труднощів. Все їм здається легким — і створити пісню, і слухати, як її потім лають» (г. «Литература и искусство», 26 червня 1943 р.).

Актуальне питання сучасної української пісенної творчості — якість художньої мови. Треба підкреслити, що головною її прикметою завжди було виразне мелодичне мислення. Зараз ліричними мелодіями чарують нас І. Шамо, О. Білаш, А. Кос-Анатольський, а також Л. Дичко, В. Ільїн, І. Карабіц та інші. Вони почали більше використовувати не тільки фольклорні мелодичні джерела, а й особливості народно-ладової драматургії (наприклад, у піснях В. Ільїна), принципи варіантного розгортання уступами (властиві творами І. Карабіца). Ці композиційні прийоми у молодих авторів вдало поєднуються з сучасним інструментальним звучанням, з пошуками нових ритмів, гармоній і форм.

Проте ще недостатньо використовується багатство драматургічних засобів народнопісенної творчості. Найбільше вживаються ті, що лежать, так би мовити, зовні, на поверхні явища: повтори, мелодичні секвенції фраз та мотивів, мелодичні хвилі типу «запитання — відповідь» тощо. Але наш фольклор може розкрити безліч інших художніх засобів, тільки треба наполегливо шукати і вивчати їх. Мало ще ми чуємо мелодій широкого вокального дихання, які б разом з віршем утворювали справді нерозривний художній зміст. Мало виходить з-під пера наших авторів мелодій варіантного розгортання як наскрізного плану, так і тотальної будови (із зсувами в різних ланках мелодичної лінії), не всі вони мають виразне народноладове забарвлення. На жаль, народні лади української пісні ще не стали властивими професійним творам. Лише епізодично використовуються окремі їх елементи (найчастіше — доріська секста, зрідка — натуральні мінорні кадаенси), які нарочито підкреслюються ритмом та гармонією і вважаються автором за достатні для народного колориту.

Кожна доба художнього розвитку обумовлює звертання до фольклору на якісно новому рівні, з новими творчими запитами митця. Нині це особливо помітне в музиці складних жанрів — симфоніях, кантатах, ораторіях, а інколи і в українській радянській пісні, хоча поки що лише в творчості небагатьох молодих авторів (Л. Дичко та І. Карабіца). Вони, до речі, зробили серйозну творчу заявку і в шойно згаданих великих жанрах. Їх творча позиція ніби підкреслює правомірність і влучність слів Р. М. Глієра: «Що важче написати — симфонію чи пісню? Питання це зовсім не таке див-

не, як могло б здатися з першого погляду. І я відповідаю на нього: найважче написати мелодію, все одно — буде вона використана в симфонії чи в пісні. Важко над усе створити тему» (див. там же).

Пошуки свіжих мелодій, виразних мотивів дещо ускладнюються засиллям структурних шаблонів, особливо помітних в ліричних піснях (зокрема, в їх приспівках). Вкладаючись у квадратний період, маючи законсервованій гармонічній кістці, вони обмежують і структуру, і мелодичну виразність твору. Перший такий «шедевр» гармонічно-драматургічного мислення — це восьмитактна послідовність: Д—Т—Д—Т—Д—Т—Д—Т (як у пісні І. Поклада «Твої глаза»). Її «виразність» можна посилити динамікою *ff*, надричним звучанням остинатної поспівки з 2—3 нот (при цьому в словах — обов'язкова трагедія кохання).

Другий структурний шаблон — більш розгорнутий і апробований в доробку не тільки українських, а й багатьох радянських композиторів-піснярів; про нього окремо говорили на Другому пленумі правління СК СРСР, присвяченому пісенній творчості (Київ, 1975 р.). Це гармонічна секвенція в натуральному мінорі: Т—IV—VII н.—III—VI—II, або IV—Д—Т. Вона зустрічається у авторів різних поколінь і різного творчого обдарування. Багато творів з таким шаблоном дістають поширення і тим самим породжують нові проблеми. З одного боку, це його зручність для запам'ятовування (як, зрештою, і більшості секвенцій), що гальмує сприйняття слухачем інших структур. З другого ж, вони є тією готовою канвою, яка спокушає деяких композиторів і, де правду діти, різних дилетантів від музики до власної творчості. Тут же все готове: секвенція в гармонії є, а якщо додати ще й вдалий мотив до секвенції в мелодії, то лишається тільки переписати все, поступово транспонуючи ноти вниз, і нести у видавництво або в який-небудь вокально-інструментальний ансамбль для виконання.

Щоб не впадати в крайній догматизм, підкреслимо, що сама по собі ця послідовність є досить цікавою і барвистою, вона була гарною знахідкою композиторів XVII ст. В наш час її також можна використовувати, але обережно і десь в середині гармонічних структур, а не примітивно і розкрито. Щоправда, композиторам з щедрим мелодичним обдаруванням вдається «перекрити» наспівом емоційну силу звучання шаблону і тим завуалювати його. Але ж ті, що не мають такого таланту і майстерності, посилюючись на більш вдалі зразки, вдаються до використання їх як аргументу для захисту власних прорахунків.

Болючим питанням в українській пісенній творчості стала якість оркестрової партитури пісні. Зараз майже всі твори наших композиторів виконуються на великій концертній естраді з обов'язковим оркестровим супроводом. А от пишуть його чомусь не автори. Навіть ті композитори, яких ми знаємо як добрих оркестрових майстрів, часто вдаються до послуг оркеструвальників, мотивуючи це браком часу або тим, що ті нібито краще знають колективи, з якими працюють вже багато років. Але хто ж може краще втілити задум композитора, ніж він сам? Інколи з'являється відчуття, ніби авторська вимогливість згасла після написання мелодії й клавіру до неї. Згадаймо творчу позицію О. Пахмута-вої, яка вважає оркестровку за дуже цікавий етап роботи над піснею, потрібний, врешті, і для загального творчого зростання композитора.

Оркеструвальники мало використовують звучання камерного складу, струнні тембри, а, навпаки, діють на психіку слухача форсованими акордами електронних інструментів, посиленних духовими й ударними, оркестровим *tutti*. Претензії ж публіки в таких випадках спрямовані не до невідомих їй (а інколи й самим композиторам) оркеструвальників, а до авторів, конкретно зазначених у програмах. Мабуть, тут треба ввести якісь додаткові стимули. Приміром, організовувати концерти композиторів-піснярів, що самі стоять за диригентським пультом, видавати друком партитури для різних поширених у республіці оркестрових складів, окремо зазначаючи оркеструвальників творів та ін., щоб наші піснярі відчували таку ж відповідальність за якість оркестрових партитур, як і за якість тематичного матеріалу.

Підсумовуючи наші зауваження про розвиток сучасної пісенної творчості в республіці зазначимо, що в наш час високої музичної культури, загального потягу мас до пісні і музикування взагалі, українські митці — композитори і поети — повинні бути заспівувачами радянської пісні і як справжні заспівувачі — йти попереду, вести за собою інших, надихати їх дзвінким словом і наспівом.

В. КУЗИК



Виступає Державний симфонічний оркестр СРСР.



Перед мікрофоном Едіта П'еха.



Ось уже вчетверте в столиці України пройшов традиційний Всесоюзний фестиваль мистецтв «Київська весна». Як і попередні, нинішній фестиваль не залишив байдужими прихильників симфонічної і камерної музики, пісні і танцю, художнього слова. Справжньою подією стали концерти Державного академічного симфонічного оркестру Союзу РСР за участю народного артиста СРСР Євгенія Светланова, народного

артиста Естонської РСР Неєме Ярві і заслуженого артиста Російської Федерації Дмитра Китаєнка. Великий успіх у слухачів мав Державний Уральський народний хор (художній керівник заслужений діяч мистецтв РРФСР Володимир Горьких) — лауреат недавнього конкурсу Всеросійського огляду колективів цього жанру. Цікавою була зустріч із чудовим інтерпретатором і пропагандистом російської народної хореографії Красноярьським ансамблем танцю Сибіру, який очолює народний артист РРФСР Михайло Годенко.

Серед учасників фестивалю — і провідні мистецькі колективи нашої республіки: хорова капела УРСР «Думка», Черкаський народний хор, Прикарпатський ансамбль пісні і танцю «Верховина», Київський оркестр народних інструментів, Київський камерний хор, симфонічний оркестр Українського радіо і телебачення та ансамбль пісні і танцю Червонопрапорного Київського військового округу, Державний академічний театр опери та балету УРСР імені Т. Г. Шевченка.

Окрасою фестивалівних концертів стали виступи народного артиста Радянського Союзу Еміля Гігельса, народного артиста Російської Федерації Дмитра Журавльова,

народного артиста Естонської РСР Хендіка Крумма, лауреатів міжнародних і всесоюзних конкурсів Гідона Кремера, Рудольфа Керера, Наталії Гутман.

Фестиваль порадував шанувальників естради: перед ними виступили ленінградський ансамбль «Дружба» за участю заслуженої артистки Російської Федерації Едіти П'ехи, лауреати всесоюзного конкурсу артистів естради Роман Карцев і Віктор Ільченко, вокально-інструментальний ансамбль «Мрія», «Фантазери» Горьківської філармонії, «Краяни» Полтавської філармонії. «Здрастуй, весняний Київ» — так називалася естрадна вистава за участю провідних артистів Москви.

У концертах, що проходили в Палаці культури «Україна», Колонному залі імені Лисенка, Жовтневому Палаці культури, окружному Будинку офіцерів, виступали також українські колективи «Цирк на сцені», митці київських театрів, державної філармонії, Укрконцерту, артисти кіно.

Учасники «Київської весни» — 76 побували в гостях у робітників Дарницького вагоноремонтного заводу, шостої звукової фабрики, у студентів інституту народного господарства, зустрілися з колгоспниками ряду районів Київщини.

Грає Гідон Кремер.



Виступає Еміль Гігельс.



Співає Державний Уральський народний хор.



Дирижує Вадим Гнедаш.



ВИРАЗОВІ МОЖЛИВОСТІ РИТМУ

Характеризуючи окремі ритмічні або мелодичні фігури, ми, по суті справи, окреслюємо їх роль та місце в музичній мові. Але розглядаючи їх ізольовано, неможливо визначити, які виразові значення їм властиві. Скажімо, поліритмічні фігури у поемі В. Косенка та сонаті Б. Бартока мають зовсім відмінні виразові можливості, хоча формально вони однакові. Тому вивчення ритму як носія виразових можливостей необхідне лише в контексті певної художньої цілісності. Вона становить собою неповторну художню форму — носія ідейно-образного змісту і одночасно складається з матеріалу музичної мови, невід'ємним компонентом якого є ритм.

У складі художньої форми можна розрізнити принаймні два способи трактування ритму, які визначають два кола його виразових можливостей. Перший полягає в тому, що ці можливості повністю реалізуються і вичерпуються в межах, визначених викладом ритмічної фігури. Так, виразове значення ритму піснених і танцювальних мініатюр повністю окреслюється їх часовими межами. Натомість другий виявляється у ньому ті виразові властивості, котрі потребують значно більше часу для свого розкриття і можливі лише у масштабніших музичних формах. Окрема ритмічна формула лишається тут недомовленою і незавершеною. Її значення в такому разі виявляється повністю лише після проведення у різних контекстах, а виразові можливості виступають джерелом зростання її масштабів до ритмічної організації цілого твору. Користуючись психологічною термінологією, ритм можна у першому трактуванні назвати сигналом, а в другому — символом.

Виступаючи як сигнал, ритм розкриває свої виразові можливості у двох аспектах: як зображальність та як жанрово-стилістична характерність. Зображальність ритму (передусім у програмній музиці) зумовлюється наслідуванням окремих ознак ритмічності, властивих явищам дійсності — від жестів та ходи людини до шуму дощу і шелесту листя.

Важливе джерело зображальності становить наслідування ритміці мовлення. Це засвідчується тим, що її відтворення в інструментальній музиці відіграє не меншу роль, ніж у вокальній. Так, декламаційною темою в ритмі неквапного монолога починається Фортепіанний концерт І. Карабіца. З кожним новим проведенням вона укорочується, виявляючи саме у ритмічних нюансах зміну попереднього характеру на активність, дійовість, аж поки не обривається раптовою паузою. Така експозиція контрастує до рухливої, моторної розробки, утворюючи, разом з зеркальною репризою, арку навколо неї. Ця ж особливість прикметна і для Скрипкового концерту М. Скорика, в першій частині якого викладається у речитативному ритмі та ж сама тема, яка у фіналі набуває ознак токати. На початку твору вона асоціюється з ліричними роздумами, а у фіналі — з діяльними образами.

Жанрово-стилістична характерність ритму відзначається, порівняно з його зображальними властивостями, більшою узагальненістю. Ритмічні формули виступають тут як «натяки» на тип образів, властивих певному жанру чи стилю. Вони дістають значення стійких прикмет жанрово-стилістичних різновидів музики і зберігають його у контекстах різних творів. Приміром, в епілозі Скрипкової сонати Ю. Іщенка звучать уривки з попередніх частин, а між ними вставляються «сторонні» мотиви з ритмікою сарабанди. Оскільки цьому жанрові завжди був властивий трагізм, характерність його ритму надає відповідного забарвлення й цілому фіналу. Середні розділи «Казкової сюїти» № 2 Л. Дичко обриваються маршами. В їх ритміці загострено такі характерні ознаки як регулярне чергування акцентованих та неакцентованих моментів, що створює враження не звичайного побутового маршу, а фантастичного походу.

Трактування ритму як символу починається тоді, коли з кожним проведенням окремого ритмічного мотиву розкривається лише одна з його виразових можливостей. Нерозкриті можливості зумовлюють необхідність дальшого розвитку мотиву та його зростання до масштабів художньої цілісності. З кожним новим проведенням розкривають-

ся нові його відношення до контексту. Так, у Квартеті Є. Станковича в ролі символу виступає лаконічний мотив з двох шістнадцятотактних чверток. Він проводиться усіма інструментами і щоразу з іншими інтервалами, але з незмінною ритмікою. Кожне його проведення ніби розриває мерехтливую і барвисту тканину супроводу і стає поштовхом до нової хвилі розвитку.

Роль ритму в музичному матеріалі полягає передусім у тому, що він розмежовує і замикає тривалість звучання твору. Це забезпечується періодичним повторенням установлених інтервалів часу. На основі повторності утворюється своєрідна часова перспектива, яка розгортається від початкового такту до обсягу цілого твору. Як же шляхи цього розгортання? Воно відбувається передусім на основі об'єднання мотивів у фрази, фраз у речення, речень у періоди і т.д. Але можливе і безпосереднє об'єднання мотивів у художню цілісність на основі наскрізного пульсу мінімальних тривалостей.

Розглянемо Квартет В. Губаренка, де ритміка організована за першим способом. Струнке, пропорційне збільшення масштабів дозволяє подати цілі розділи як зростання провідного чотиризвучного мотиву. Другий спосіб організації ритміки зустрічаємо у його ж симфонічній поемі «Купало». Тут об'єднуючою основою виступає вже не збільшення масштабів, а динамічний і пружний пульс асиметричних п'ятидольних мотивів.

Як не дивно, відносна автономія ритму забезпечується саме його взаємозв'язками з іншими компонентами музичного матеріалу, які визначають також зростання або зменшення його ролі в даному творі. Згадаймо Другу партиту М. Скорика: розширення ладогармонічного матеріалу до цілої дванадцятитоновної шкали уможливлено нейтралізацією ритму рівнобіжним рухом вісімок. І навпаки, інтенсифікація ритму найяскравіше відбувається в унісонах (коли нейтралізується гармонічний матеріал).

Особливо чітко простежуються взаємозв'язки ритму та гармонії. Їх формування й виявлення можливі лише на певному відтинку часу, достатньому хоча б для того, щоб викласти звукоряд ладу. Пропорції часу, які організують розгортання гармонії, суттєво впливають на її функції. Досить згадати Скрипковий концерт М. Скорика, в якому тритоновна інтерваліка дістала функціональне значення тонального устою, зумовлене її ритмічним положенням. Саме в гармонії містяться ті сили, які «утримують» час для формування та розвитку ритмічних структур.

Щодо цього показові твори Б. Лятошинського. Логіка розвитку ладогармонічного комплексу обумовлює його подання у щораз нових ритмічних метаморфозах. Так, у Другій фортепіанній сонаті з самого початку шестизвучний гармонічний комплекс проводиться у трьох різних ритмічних варіантах. Цим виявляється його внутрішня суперечливість, яка служить потужним стимулом драматургії усього твору. Це ж прикметне і для Першої сонати композитора, де в початковому п'ятизвучному комплексі залишається незмінним лише малюнок голосоведення, а ритміка з кожним його проведенням оновлюється.

Взаємозв'язок ритму з гармонією дозволяє поставити ще одне запитання: як впливає на його формування виконавець, основний матеріал якого — темп та динаміка — не може існувати поза виявленням у ритмі? Завдяки темподинамічним нюансам виконавець впливає на тривалість тонів та розподіл акцентів, а через них — на ритміку цілого твору. Не передбачаючи всіх нюансів виконавського трактування ритму, композитор все ж таки може впливати на нього, створюючи умови для розкриття певних нюансів у процесі виконання. Так, у Третій віолончельній сонаті Є. Станковича численні динамічні контрасти забезпечують широкі можливості впливу виконавця на акцентування, а через нього — на загальну структуру ритму. У його ж Віолончельному концерті численні зміни темпу в партії соліста уможливають варіантність ритміки. Це саме характерне й для фортепіанного циклу «Українські писанки» Л. Дичко, де варіаційність зумовлюється передусім темподинамічними нюансами.

Все зазначене дозволяє вважати ритм матеріалом як композиторської, так і виконавської творчості. Створюючись композитором і відтворюючись виконавцем, він стає носієм виразових можливостей, які розкриваються в конкретних художніх цілісностях. Саме музична мова з її історичними, стильовими, національними та іншими особливостями і визначає виразові можливості ритму.

І. ЮДКІН

„СИМФОНІЧНІ ФРЕСКИ“ Л. ГРАБОВСЬКОГО

З доробку українських композиторів, присвяченого темі Великої Вітчизняної війни, привертають увагу «Симфонічні фрески» Л. Грабовського, написані у 1961 році. Це програмний твір, побудований за принципом оркестрової сюїти. Шість малюнків художника Б. Пророкова («Тривога», «Наліт», «В руїнах», «Мати», «Хіросіма», «Прокляття катам») покладено в основу програми, у втіленні якої філософічність стала однією з визначальних рис.

Фресковість і певна плакатність малюнків обумовили публіцистичність твору, особливості його музичної мови. Звучання сюїти напружене, гостро експресивне. Однак викликане це не лише темою, а й насамперед її сучасним прочитанням, особливостями індивідуального стилю композитора.

Особисті симпатії Грабовського до творчої манери Д. Шостаковича, Б. Лятошинського, П. Хіндемита та деяких інших композиторів ХХ ст. сприяли виробленню своєрідності у власному способі вислову; через активне переосмислення запозичених засобів, синтез їх з новознайденими і народжується його самотутній стиль.

В «Авторській передмові» — драматургічному стрижні циклу — висловлена головна ідея сюїти: утвердження миру в усьому світі, віра в неможливість повторення ядерної катастрофи. Композитор виступає тут як пристрасний обвинувач жорстокостей війни. Твір починається закликком пронизливого, різкого звучання, яке досягається напругою паралельних виразових ліній малими секундами. Далі у мідних духових проходить тема-хорал, що за ритмом та мелодійним рухом нагадує середньовічну сарабанду. Така подібність не випадкова: в сучасній музиці широко використовуються старовинні жанри пасакалії, чакони й сарабанди для втілення епіко-драматичного, а іноді й трагічного змісту.

З темою хоралу зустрічаємось і в шостій п'єсі циклу — «Хіросіма», але тут він звучить, як спогад, уривками, що свідчить про його драматургічну вагомість для всього циклу. Цим, власне, й досягається загальна цілісність архітекτονіки «Фресок». Отже, в початковій закличній темі, хоралі і речитативі, що йде вслід за ним у фаготів, кристалізується ідейно-образна звуко-ритмо-формула виразу (за Б. Асаф'євим), яка й цементує весь твір.

Висхідний тематичний матеріал та його подальший розвиток вплинули на фактуру «Фресок». Так, в «Авторській передмові», «Тривозі» й «Наліті» спостерігаються кілька типів фактурних утворень: лінійний у закличній тезі, хоральний у темі, поліфонічний у «Тривозі» та «Наліті». Причому зрушення у тематизмі відбилися й на фактурних утвореннях: вони поступово ускладнюються, що певною мірою пов'язане з вимогами образної трансформації.

У п'єсах «Тривога», «Наліт» передаються жах, смерть, руйнування світу передусім через динаміку штриха. Нервовий рух утворюється за допомогою імітаційної поліфонії у духових дерев'яних інструментів.

Однак було б помилкою шукати тут якісь певні прийоми класичної поліфонії. Поліфонія зберігається Грабовським тільки як принцип організації звукового матеріалу: це повторність однієї і тієї самої поспівки на різних висотах. Характерна деталь: співвідношення між вступами голосів — великосекундове з рухом вниз, що підкреслює тезу про секундовість як головний принцип інтонаційної сфери у «Фресках» Грабовського. Це значно вплинуло на згущеність фактурного малюнка. У п'єсі «Хіросіма» поєднуються різні типи фактури, внаслідок чого створюється враження катастрофи, атомного вибуху:

Тут бачимо хоральну фактуру у флейт пікколо й тромбонів, тему «Схиліте голови» з Одинадцятої симфонії Д. Шостаковича, яку викладено в унісонній фактурі у партії других скрипок, та мелодичну лінію англійського рійка.

Фактура «Фресок» показує рух форми. Вона наскрізна й має ряд особливостей. Наслідуючи певні ознаки сюїти, вона здається більш вільною. «Авторська передмова» відокремлюється від усіх частин. «Наліт» і «Тривога», «В руїнах» і «Мати» пов'язані бінарним способом. «Хіросіма» ремінісцентно повертає до «Авторської передмови», її відлуння сприймається наче реприза. До речі, між частинами «Мати» й «Хіросіма» нема авторського позначення «атака», що свідчить про певний драматургічний перелом у всьому циклі. «Прокляття катам» сприймається як традиційний фінал крупних оркестрових полотен. Спостерігаються у «Фресках» і певні ознаки сонатності, що вплинули на формування всього циклу. Вони вбачаються саме в контрастному протиставленні впродовж усієї сюїти тем-афоризмів, наявності гострої динаміки, конфлікту. Так, «Авторська передмова» — вступ, основне зерно сонатної експозиції. «Тривога» й «Наліт» — дві теми головної партії з розробкою окремих мотивів вступу. «В руїнах», «Мати» — дві теми побічної партії. «Хіросіма» з характерними для неї секундовими інтонаціями стогону в партії других скрипок у межах сонатної форми сприймається як епізод вторгнення, відчуження. Але відсутність розробки тем у «Фресках» свідчить про застосування Грабовським лише принципу сонатності, а не сонатної форми.

Зауважимо, що динаміка й статика — дві категорії, у поєднанні та протиставленні яких полягає визначення індивідуальної манери композитора, його особистих нахилів, зацікавлень. Грабовський не відмовляється від терпестості як принципу побудови гармонічної вертикалі. Зокрема в хоралі «Авторської передмови» організація верхнього ряду бітональних співзвуч — терцева. Далі композитор розвиває гармонічну мову, прикладом чого можуть служити квартові гармонії у п'єсі «Мати». Вони створюють своєрідну тенденцію у звучанні, що характерне переважно для статичних образів. Пригадаймо хорал з «Авторської передмови», частини «В руїнах» і «Мати». Це стани самозаглиблення. Дисонуюча інтерваліка, навпаки, передає загальну динаміку «Фресок», їх внутрішній рух, особливо в частинах «Тривога», «Наліт», «Прокляття катам».

Усі ці ознаки вплинули і на форму. Так, русійною одиницею формоутворення «Фресок» є первісний виклад звуко-ритмо-інтонації. Подальший розвиток не породжує нового матеріалу, чим і досягається загальна статичність форми. Відсутнє і її перцептуальне розгортання, композитор свідомо замінює його на концептуальне, що деякою мірою викликане тематикою та жанром малюнків Пророкова.

Ідейно-художня концепція «Симфонічних фресок» Леоніда Грабовського відповідає принципам реалістичного методу. На новій основі композитор продовжує і розвиває кращі традиції драматичного й картинного програмного симфонізму Чайковського, Мясковського, Шостаковича, Лятошнінського, Онеггера, Хіндеміта та ін. Але якщо зважити на те, що «Фрески» — програмний твір і малюнки Пророкова послідовно викладають різні стани людського буття у співвідношенні об'єктивного та суб'єктивного ставлення до подій війни, то у «Фресках» не все відповідає цьому широкому задумові художника.

Твір вирішено дещо обмеженою кількістю засобів. Окремі п'єси циклу проймає ілюстративність вислову. Іноді композитор захоплюється декоративно-фактурними прийомами (гліссандо арф, валторні), перенасичує тканину фактури, вдається до конвульсивних ритмів.

Так само, як А. Шенберг у «Свідку з Варшави», А. Берг в опері «Воццек», Грабовський користується «емансипованим дисонансом». За його допомогою й досягається гранична напруженість, відчуття світових катаклізмів, що іноді приводить до надмірної екзальтації і до втрати почуттєвої широти. Але все це не заважає сприймати твір як реалістичний, бо в основі він правдиво передає глибинний задум.

Деякі музикознавці говорять про пряму підпорядкованість сюїти малюнкам Пророкова, але погодитися з цим не можна. Думається, що розкриття програмного змісту композиції слід трактувати більш вільно. Музика «Фресок» чітко, ясно й своєрідно висвітлює зміст малюнків, вірно спрямовує асоціації слухача, його думки, почуття. В цьому й полягає «секрет» образного впливу музики «Фресок», яка нікого не залишає байдужим.

Георгій ВІНОГРАДОВ

СВЯТО ДУХОВОЇ МУЗИКИ

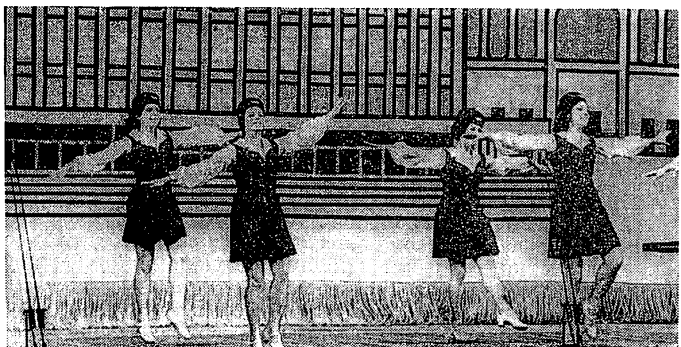


Учасники марш-параду духових оркестрів на Хрещатику.

„БАЛАДА ПРО КИЇВ“—

так назвала свою прем'єру, музичну виставу-концерт, творча група київського Палацу культури «Україна». Постановка народного артиста УРСР Л. Силаєва.

В ній взяли участь кращі творчі колективи і виконавці столиці республіки.



ТЕАТР НЕВИЧЕРПНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ

В якому напрямку розвивається сучасний театр музичної комедії? Які труднощі й успіхи супроводжують його пошуки?

Огляд деяких спектаклів цього сезону харківського, одеського і київського колективів свідчить про плідну співпрацю театрів з радянськими композиторами, про використання кращих творів сучасної драматургії, про творче переосмислення мюзиклу як жанру.

Нові вистави Харківського театру «Хай гітара грає» О. Фельцмана, Одеського — «Одеські лимани» В. Дмитрієва та «Мамо! Тато вирішив одружитися!» В. Ільїна, Київського — «Я люблю тебе» Л. Колодуба присвячені нашим сучасникам.

Спектакль «Хай гітара грає» розповідає про подвиг радянських людей на «Малій землі», про їх мужність і героїзм. Піднесено й емоційно напружено звучить ця вистава в сценічному прочитанні харків'ян (режисери І. Берлянд і Є. Холодов). Композитор О. Фельцман максимально зближує стилістичні риси пісень Великої Вітчизняної війни з сучасним інтонаційним строем. Як емблема вистави проходить вальс-пісня «Хай гітара грає». В ньому — інтимність висловлювання, біль втрати, віра в світлі почуття, які проносить людина крізь суворі роки війни. Запам'ятовується урочиста послівка на початку спектаклю в діалогічній сцені Івана й Олексія і пісня-меморіал про Новоросійськ, яка завершує твір.

Досить міцна драматургія п'єси О. Гальперіної та Ю. Анненкова в поєднанні з розгорнутою музичною драматургією О. Фельцмана дає великі можливості для режисерської та акторської роботи. Основний зміст сконцентровано в монологічних роздумах героїв, у діалогах, насичених дією. Дует Зюки і Влада, морське танго Наташі й Сергія, пісня-танго Серафими — епізоди, позначені самотніми індивідуальними рисами.

Хочеться відзначити одну з кращих акторських робіт у харківському спектаклі — центральний образ Івана у виконанні Є. Холодова, актора високої професіональної культури. Його інтерпретація цієї ролі знаходиться на межі театральної умовності і життєвої правди. На жаль, у виставі нема внутрішньо злагодженого ансамблю, тому гра Є. Холодова, звернена на партнерів, не дістає належної підтримки. Однак при всій розтягненості деяких діалогічних сцен, певний невідшліфований образів спектакль «Хай гітара грає» приваблює вірністю життєвій правді, високим громадянським звучанням. Додамо, що у постановці харків'ян збережена вся багатоплановість музичного змісту. В трактуванні диригента К. Глушенка оркестр звучить барвисто, насичено, допомагає розкрити ідейно-художнього змісту твору.

Спектакль «Одеські лимани» розповідає про життя молодіжної бригади

на будівництві морського порту в Григор'ївці. Тут є всі зовнішні атрибути виробничої тематики: будівельний майданчик з підйомними кранами і блоками, змагання бригад і т. ін. Та, на жаль, виробничий конфлікт і тема будівництва виникають лише «з приводу» любовної інтриги, а сюжет стає необхідним фоном для виконання ліричних і комедійних номерів. Тільки-но виходить на будівельний майданчик герой спектаклю бригадир Сергій (С. Пенюков), з'являється Тоня і... закінчується робота. У виставі багато співають про «перекури», не помічаючи, що сама її дія (від перших акордів гітар) зупинилася на довгий «перекур». Зовнішні дані С. Пенюкова, впевнена манера триматися на сцені не викликають сумніву в позитивності його героя. Однак розвиток образу йде поза основною темою твору, бо п'єса не дає драматургічного матеріалу для всебічного розкриття характеру Сергія. Актору доводиться чіплятися за штучно привнесений драматизм долі Наташі, їх діалогічні сцени виійшли кращими у виставі.

Образ Тоні не має чіткої драматургічної побудови. Цим, певно, можна пояснити намагання артистки С. Пославської обмежити розвиток характеру в межах любовної колізії. Актриса ніби ховається за частівки, танці, і дуже шкода, що великий заряд її енергії витрачається даремно.

Спектакль «Одеські лимани» важко визначити за жанром. Тут чітко намічена типова опереткова лірична пара; образ Тоні — це, власне, ампула субретки, Джордж і Кет — каскадна пара і т. д. У п'єсі відсутня вмотивованість сюжету і поведінки героїв, які виійшли схематичними, стандартними, без активного «життєвого пульсу». Вдалі за музикою й емоційним забарвленням ліричні епізоди (аріозо Наташі, дует Наташі і Сергія, арія Віктора) лише умовно можна пов'язати з сюжетом, тому їх легко перенести в будь-який інший спектакль на молодіжну тему. А риторичні зауваження про кохання, незвичайність (!) двадцятого віку стають «загальним місцем» у виставі.

Музика В. Дмитрієва до п'єси Б. Рапера і В. Константинова — калейдоскопічна, дивертисментна — тільки певною мірою пов'язана з драматичною дією. Виразною образністю відзначається мелодійна пісня про Одесу, героїчна — про безкозирку і характерна біт-формула «Вік двадцятий — дивний вік», що набуває значення лейтмотиву. Можна визнати вдалими й епізоди, пов'язані з образами Наташі й Сергія. Та ряд номерів (дует Кет і Джорджа, Кості) — данина «місцевому колориту», некритичне переосмислення міського побутового «фольклору». Він може бути, звичайно, використаний, але тоді, коли збагачує спектакль свіжими барвами. (В Одеському театрі

музичної комедії досить часто відчувається невиваженість у виборі комедійних реприз, відверте запозичення анекдотів сумнівної якості і т. ін.). Слід відзначити також штучне введення в сюжет американця Джорджа і його дружини Кет.

Сучасна тема не дістала в цьому творі рівнозначного життєвому прототипу рішення.

Постановка мюзиклу завжди ставить перед виконавцями складні завдання, вимагаючи чіткої метро-ритмічної організації дії. Актор зосереджує тут увагу не стільки на суто вокальній стороні партії, скільки на розкритті загального музичного змісту образу, співу в активній дії. На наш погляд, у харківському спектаклі «Жовтий диявол» Г. Гладкова (мюзикл, написаний на основі п'єси О. Толстого «Діло») досягнуто рівноваги вокального виконання і динаміки драматичної дії. Запам'ятовуються акторські роботи К. Райданова, А. Хорольської, В. Спехова, В. Робертова. Гротеск поєднується з буфонадою, поезія ліричних сцен — з активними масовими епізодами.

Особливо хочеться відзначити танці в спектаклі, його пластичний ритм (балетмейстер А. Якубов). Хореографічний малюнок збагачує динаміку сценічної дії. В поєднанні гострого драматичного діалога, яскравої музики, рухомого художнього оформлення й імпульсивного танцю створюється дуже важливий для мюзиклу єдиний драматичний темпоритм.

Ще зовсім недавно здавалося неможливим побачити на афіші театрів музичної комедії п'єси В. Розова, О. Арбузова та інших драматургів, що розвивають чеховську традицію психологічної драми. Тепер ми можемо говорити не тільки про безумовну користь таких спроб, а й про справжні досягнення. Перекласти психологічну драму на мову музики стало можливим завдяки великій професіональній майстерності акторів оперети, відмови від звичних ампул і пов'язаних з ними штамів. Особливого значення набула режисура, що перебуває в постійному пошуку образного вирішення вистав, розробки характерів героїв.

Про спектакль «Мамо! Тато вирішив одружитися!» (Одеський театр музичної комедії) написано багато позитивних рецензій, в яких неодноразово зустрічаємо характеристику: «інтелігент-

Сцена з вистави «Я люблю тебе» Л. Колодуба. Михайло — Г. Горюшко, Василь — Ю. Вурих.



ність». Дійсно, тонка культура почуттів, м'яка усмішка і ледь відчутна іронія, поетичність властиві постановці Е. Митницького, виконавській інтерпретації Л. Сатосової, Г. Грачової та М. Водяного. Характерна для Митницького здатність по-новому розкрити акторську індивідуальність (як і в практиці драматичного театру) виявилась надзвичайно плідною у створенні образної системи цієї вистави.

Поява на сцені Михайла Водяного завжди супроводжується аплодисментами. Велику популярність актор здобув завдяки напруженій роботі над характерними типами героїв. Тут і «місцевий колорит», і блискучі репризи, надзвичайна чарівність і досконала акторська техніка. Але ось на сцені зовсім інший герой — людина, життя якої будується за законами добра, світла, музики (не випадково спектакль супроводжує «Маленька нічна серенада» Моцарта). Скромний викладач музики Гусятников Михайла Водяного дивиться на світ широко розкритими очима, захоплюється ним. Він ніби випромінює світло, в потоці якого перебувають Юлія, Ніна, діти. Полонить гра актора. Проникнення артиста в суть образу змушує глядача подивитися на людей очима його героя.

Цілу гаму психологічних відтінків М. Водяний передає через схвильовану вокальну декламацію («Я згадую минулий серпень»). Він не співає, а наспівно висловлює почуття свого героя. Манера виконання точно відповідає жанрові, конкретності тієї чи іншої драматичної ситуації, логіці розкриття характерів.

У чому ж неповторність і своєрідність образів Гусятникова, Юлії, Ніни у виконанні М. Водяного, Л. Сатосової та Г. Грачової? Розкриваючи різні, інколи ледь помітні риси героїв (сум, теплоту, захопленість Гусятникова Юлією, його безмежну закоханість у Ніну; доброту, людяність і мужність Юлії; сором'язливість і силу почуттів Ніни), актори разом з режисером знаходять точну, щирі тональність сценічної поведінки. М. Водяний, наприклад, вдається до досить сміливого акторського прийому: його Гусятников з однаковим захопленням ставиться і до Юлії, і до Ніни. Та логічної плутанини не виникає, бо актор майстерно показує, що Юлія — прекрасне минуле, збережене свято душі, а Ніна — сьогоднішнє, справжнє, те, що є змістом існування Гусятникова.

Цей спектакль — ансамблевий (у самому широкому розумінні слова). Ансамбль об'єднує різні сюжетно-тематичні й емоційні лінії дії. Тому дуєт Раїси (М. Дьоміна) й Ераста (В. Алоїн) при всій своїй завершеності, самостійності, м'якості почуттів і інтелігентності виконання створює лише ліричний акомпанемент до провідної теми вистави.

Прекрасна драматургія п'єси О. Арбузова створює хорошу основу для мюзиклу, лібретто якого написав Ю. Рибчинський. Тут є і динамічність діалога, і конфліктність сюжету, і різноманітні відтінки психологічних стосунків — все те, що легко наповнити музикою.

Музика молодого київського композитора В. Ільїна приваблює точним

відчуттям форми, розвиненою лейтмотивною драматургією, єдністю виразжальних засобів. У спектаклі кілька музичних тем, які набувають значення лейтмотивів: монолози Юлії, Ніни, пісня Гусятникова. Важливе місце в драматургії вистави належить пісні Юлії «Від Калуги до Бреста», ритмічно примхливій темі дітей «Доброго ранку, тату», а також темі кохання Гусятникова й Ніни.

Характерна рельєфність і образність музичних тем спектаклю. Тема монолога Юлії «Невже я тут знову?» стає провідною в розкритті образу героїні, вона передає ліричне почуття, що охопило Юлію, спогади про дні, які пройшли «в цьому старому милому домі». Тема споріднена з піснею «Від Калуги до Бреста». Так здійснюється інтонаційний взаємозв'язок: спогади про війну нерозривно пов'язані з образом Гусятникова, а значить і з усією теплою атмосферою залишеного колись Юлією дому.

Музична характеристика образу Ніни, як і Юлії, невіддільна від її вокальної мови. Злегка синкопована мелодія розкриває характер нерішучої, сором'язливої героїні. І нарешті пісня Гусятникова «Я згадую минулий серпень» — музична основа його характеристики. Динамічний мелодичний речитатив передає і захват, і порив, і майже дитяче відчуття навколишнього світу.

Як далі розвивається основний музично-тематичний матеріал мюзиклу? Як музична драматургія допомагає розкриттю драматичного першоджерела?

Музика В. Ільїна має в спектаклі важливу функцію організації драматичної дії. Це виявляється і в лейтмотивності портретних характеристик всіх персонажів, у проникненні інтонацій пісні Гусятникова в партію Юлії, монолога Ніни — в партію Гусятникова (як відомих ремінісценцій), у введених моментах музично-драматургічного узагальнення — дуєт Ніни і Гусятникова у фіналі першої дії. Відзначимо й важливе значення повторення «Маленької нічної серенади» Моцарта (прелюдії до другої і третьої картин, стилізація в сценах з дітьми), дуєту Раїси і Ераста, музичної теми дітей і т. ін.

Музика спектаклю «Мамо! Тато вирішив одружитися!» вірна за настроєм колоритній гамі, піднесеності звучання, святковості почуттів. Вона допомагає акторам обрати правильний шлях до лірико-психологічного тексту О. Арбузова і Ю. Рибчинського. (Жаль лише, що до початку вистави поряд з музикою Моцарта звучали досить голосно інструменти, настроювані оркестрантами).

Драматургічно струнка музична побудова спектаклю цілком відповідає його драматичному змістові. І все ж інколи виникає відчуття деякої «другорядності» музики, некритичного перекладу інтонаційного матеріалу концертно-естрадного плану. Важко погодитися з вільно видозміненним використанням пісні «Священна війна», зайвим побутовізмом дуєту Раїси й Ераста. Інколи порушується стилістична єдність музики. Нам здається, що композитору варто ще подумати

над доречністю використання тієї чи іншої музичної лексики.

Показовим щодо цього може бути новий спектакль Київського театру оперети — мюзикл «Я люблю тебе» Л. Колодуба (за п'єсою В. Розова «В день весілля»). Він народився в тісній співдружності лібреттиста Д. Шевцова, композитора Л. Колодуба і акторів театру. Тому так органічно поєднується композиторський задум і його творча реалізація в звучанні оркестру (диригент Б. Дущенко), у вокальному виконанні (Г. Горюшко, Л. Запорожцева, Ю. Бурх, Т. Тимошко), хороших сценах (хормейстер І. Горюшко).

Л. Колодуб створив колоритну музичну основу, на якій розвивається драматична дія, використав характерні інтонаційні частівки і пісенно-танцювальні ритми («весільні турботи», «волзькі страждання», «жіночі пересуди», «російські танці»). На цьому фоні ще рельєфніше звучить трагедія нещасливого кохання.

Інтонації частівки, «волзьких страждань» проникають у вокальну мову героїв, роздвігують музичну тканину всього спектаклю. У змалюванні індивідуальних рис героїв композитор відходить від пісенно-куплетної форми побутової музики. Це особливо помітно на розвитку образів Нюри і Михайла.

Митець вводить у музичну драматургію спектаклю суто оперні прийоми — фінали, розгорнуті ансамблі, аріозо-монолози та ін. В баладі Михайла «Кажуть, перед блокадою» розвиток йде від стриманого оповідання про пережиту блокаду до «сплеску» драматизму в середньому розділі і благої, елегантної патетики в заключному («Люди, російські люди»). Ідучи за драматизацією тексту, форма балади допомагає розкрити багатство почуттів, які охопили героя при згадці про дитинство, роки війни.

Джерела музичної мови мюзиклу «Я люблю тебе» знаходяться в сфері інтонацій російської пісні і романсу. Основна характеристика Нюри — коротка експресивна мелодична поспівка — близька до російської класичної оперної музики, зокрема П. Чайковського. В цій темі є мелодичність і прихована імпульсивна сила, певна недовольність і трагічна приречність. Вона розвивається від простої портретної характеристики до драматичного узагальнення і приводить нас до фіналу: «Що ж тут дивного. Не себе люблю, а його — одного, єдиного... Я люблю тебе! Йди!»

Аріозо Нюри, фінал першої і третьої картини — вершини лірико-психологічної драми.

Підхід композитора до інтерпретації п'єси В. Розова оригінальний. Музика спектаклю «Я люблю тебе» тече широким потоком, захоплюючи і завершені аріозні побудови, і розгорнуті ансамблеві сцени, і прозаїчні фрагменти. Нею обумовлена дія, в цьому знаходимо багато спільного з розгорнутою оперною драматургією. Великі музично-хорові епізоди вирішені як оперні сцени. Це стосується не тільки їх розміру, а й — головне — важливої драматургічної функції, що можна визначити як «узагальнення через жанр».

Трагічно звучить після «волзьких страждань» аріозо Нюри «Що ви лізе-

ДО ВСЕСОЮЗНОГО ФЕСТИВАЛЮ САМОДІЯЛЬНОЇ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ ТРУДЯЩИХ

ТИ — МОЄ НАТХНЕННЯ

Слова І. Бараха
Музика К. Домінчена

Moderato poco rubato

Allegretto

mf

First system of the piano introduction, featuring a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, both in 8/8 time.

Я не знав, що почут-тя да-ле-ке зно-ву ва-бить, як во-да у

Second system of the song, with the vocal melody in the right hand and piano accompaniment in the left hand.

сле-ку. Не га-дав я, що ро-ки че-кан-ня, це за-сму-

Third system of the song, continuing the vocal melody and piano accompaniment.

-че-не ко-хан-ня. Чом же о-бій-шла ти ме-не, до-ле,

Fourth system of the song, continuing the vocal melody and piano accompaniment.

як до-щі жа-гу-че по-ле? Чом же на сві-тан-ні, мо-я ми-

Fifth system of the song, continuing the vocal melody and piano accompaniment.

ла, ти мо-ю лю-бов не о-кро-пи-ла? Призна-юсь, що в дальній да-ли-

Приспів.
Poco sostenuto

Sixth system of the song, concluding with the chorus. The tempo marking changes to 'Poco sostenuto'.

affretando *a tempo*

...ні на-сна- гу ти при-но- си-ла ме-ні, та не прийдуть до
нас казко- ві сні, не по- вер-ну- ти о- се-ні вес-ни.
Та не прийдуть до нас казко- ві сні, не по- вер-ну- ти
о се-ні вес-ни. Мо-же // -ни, вес-ни.

Я не знав, що почуття далеке
Знову вабить, як вода у спеку.
Не гадав я, що роки чекання,—
Це засмучене кохання.
Чом же обійшла ти мене, доле,
Як дощі жагуче поле?
Чом же на світанні, моя мила,
Ти мою любов не окропила?

Приспів:

Признаюсь, що в дальній далині
Наснагу ти приносила мені,
Та не прийдуть до нас казкові сні,
Не повернути осені весні.

Хочу зараз я себе спитати,
Чом зі мною у житті не йшла ти.
Чом до мене в час після розлуки
Не торкались твої руки.
Чом з тобою не ділив обнови,
Не співав я колискові.
Чом живе в мені твоє імення,
Ти — моя печаль, моє натхнення.

Приспів.

СЛАВСЯ, ЗЕМЛЕ РІДНА

По лану
В далину
Трактора я веду.
І гримить
Кожну мить —
Слава луна труду.

Приспів:
Слався, земле рідна,
Колосом пашиста,

Працею звеличена
Тракториста!

Чути знов
Шум дібров,
Співанки солов'я,
Де колись
Бій точивсь,
Нині цвіте земля.

Приспів.

Проростай
Щастям край,
Радуй ти нас добром...
Багатій,
Краю мій,
Думами й зерном!

Приспів.

На ланах
І в серцях
Визріє урожай...
Нам кохать,
Прославлять
Сонячний рідний край!

Приспів.

СЛАВСЯ, ЗЕМЛЕ РІДНА (Пісня тракториста)

Для народного хору

Слова О. Ющенка
Музика А. Філіпенка

Allegretto

mf

По ла-ну в да-ли-ну трак-то-ра я ве-ду.

mf

Приспів

tr

І гримить кожну мить сла-ва лу-на тру-ду. Слався, зем-ле рід-на, ко-ло-сом па-шис-та,

tr

mf

пра-це-ю зве-ли-че-на тракто-рис-та! Слався, зем-ле рід-на, ко-ло-сом па-шис-та,

mf

пра-це-ю зве-ли-че-на тракто-рис-та!

1-3 4

8 8

ТРИ ТРЕМБІТИ

Слова О. Вратарьова
Музика М. Скорика

Moderato

Три трембі-ти на
три бо-ки розкида-ли сум гли-бо-кий, трем-бі-та-ми, трем-бі-та-ми ту-ру-ру-ру-ру-
-ру-ру... А я пі-ду, я пі-ду на чет-вер-ту сто-
-ро-ну, на до-ро-гу не ши-ро-ку, мо-же, ми-лу пе-рейму.
А я пі-ду, я пі-ду на чет-вер-ту сто-
-ро-ну, на до-ро-гу не ши-ро-ку, мо-же, ми-лу пе-рейму. Гей!

Три трембіти на три боки
Розкидали сум глибокий,
Трембітали, трембітали
Туру-ру-ру-ру...
А я піду, я піду
На четверту сторону,
На дорогу нешироку,
Може, милу перейму.

} двічі

Заглядає в річку дичка,
По водичку йде Аничка,
Промінь сонця на обличчі
Грає, виграє.
На четвертій стороні
Стрілась мила не мені,
Трембітарику Аничка
Білі руки подає.

} двічі

Три трембіти на три боки
Розкидають сум глибокий,
Трембітають, трембітають
Туру-ру-ру-ру...
Не сумую на виду,
Світ за очі не піду,
Про свою лелітку барвну
Я співанку заведу.

} двічі

те мені в душу, люди?» Виникає гранично окреслений контраст драматичних і ліричних сцен. Музика відтіняє і поглиблює вузлові моменти сюжету. Основний контраст намічено в протиставленні теми «передвесільних турбот» і музичної характеристики Нюри.

Композитор, використовуючи деякі принципи оперної драматургії, оригінально будує більшість сцен мюзиклу. Так, наприклад, вирішена сцена Клави і Михайла: хоровий вокаліз і пісня «Красуня» (заставка і обрамлення епізоду) — аріозо Клави — проза на музиці — пристрасне аріозо Михайла «Тебе люблю, любив завжди» — проза на музиці — і нарешті кульмінація сцени — дуєт Михайла і Клави в контрапункті з хором «Красуня». Форма гранично ясна і логічна. Таким чином, автор, йдучи від окремих дивертисментних номерів, приходять до об'ємних складних сцен, а також через образну характеристику дійових осіб — до драматургічного вирішення основного конфлікту п'єси.

Узагальненням образом спектаклю стає пісня про Волгу «Красуня», її широка розспівна мелодія допомагає розкриттю драматизму і конфлікту п'єси. Вона звучить у вступі, змальовує обстановку дії, стає символом краси і чистоти російської дівочої душі.

Зосередженість на розкритті характерів, відмова від зовнішніх ефектів притаманна режисурі Д. Шевцова. Однак у постановочній концепції спектаклю «Я люблю тебе» є ряд значних прорахунків. Насамперед це намагання використати опереткові амплуа на матеріалі суто реалістичної п'єси. Так, замість своєрідного, самобутнього, досить складного і важкого характеру Салова перед нами постає оперетковий комік з набором відповідних прийомів

гри. Артист В. Борисенко не знаходить у своєму арсеналі виражальних засобів для правдивого розкриття цього образу. Те саме відбувається і з образом Василя Заболотного у виконанні Ю. Бурих. Його герой скоріше схожий на переодягненого Боні з салонно-вишуканою грацією, ніж на сучасного робочого хлопця.

Образи п'єси В. Розова не можуть бути вирішені однозначно, у творчості драматурга рідко зустрінеш суто позитивних або негативних героїв. Він намагається детально розібратися в причинах тих чи інших вчинків людей, всебічно розкрити всю складність людських характерів. Цього, видно, недооцінили режисер і актриса Т. Тимошенко в роботі над образом Майї Мухіної. Майка вийшла злою, заздрисною і цинічною; скривдженість її любові, розбиті мрії про щастя з Василем, ганьба покинутої нареченої зовсім втрачаються. Цей другий і, можливо, основний план ролі недостатньо розкритий, в результаті велике комедійне обдарування актриси розпорошується на зовнішню деталізацію образу.

Творчими досягненнями київського спектаклю стали дві центральні роботи — Нюра Л. Запорожцевої та Михайло Г. Горюшка. Ці образи ніби ґрунтують виставу, несуть все драматургічне навантаження.

Михайло розповідає Салову про своє дитинство; розповідає тихо, повільно; за кожним словом відчувається напружена робота думки. Починається вокальний монолог. Манера співу в даному випадку різко відмінна від виконання Г. Горюшком вокальних партей у класичному репертуарі. Це ще раз доводить уміння актора поєднати вокал з драматургічним змістом образу. Він розкриває складність натури

свого героя, його моральну чистоту. Цікаві сцени Михайла і Нюри. Ми бачимо, як після розмови з Клавою герої, з одного боку, намагаються виявити свої ніжні почуття до Нюри, зберегти її щасливу посмішку, з другого — перебувають в полоні спогадів про Клаву.

Душа спектаклю, його пульс — образ Нюри. Л. Запорожцева обережно підійшла до розкриття цього характеру. На початку це весела, сповнена радісних турбот дівчина, вся в трепетному чеканні звернення щасливої мрії. З її появою на сцені все змінюється. Та ось набігають хмари і актриса вводить нас в епіцентр внутрішньої боротьби героїні. Показова зміна її стану, після того, як вона дізналася про зустріч Михайла з Клавою. Актриса розкриває спочатку нерозуміння Нюрою того, що сталося, потім самозаспокоєння, далі нервову напруженість, що переходить майже в агресивність. У дівчини заговорив егоїзм кохання. Та поступово Нюра піднімається до вершин людського почуття і моральної величч: вона все готова віддати заради щастя коханого і відпускає Михайла назавжди. Стає світло й сумно від цієї прекрасної перемоги Любові.

Огляд вистав, присвячених XXV з'їзду КПРС ще раз переконливо доводить, що художні можливості театрів музичної комедії невичерпні. Їх активна робота по створенню сучасного репертуару, пошуки нових виражальних засобів дали плідні результати. Сподіваємося, що ці успіхи допоможуть і надалі торувати власний шлях у складному мистецтві легкого жанру.

І. МАМЧУР,
М. МИШАКОВ

ОПЕРА В. ГУБАРЕНКА „КРІЗЬ ПОЛУМ'Я“



Прем'єрою нової опери В. Губаренка «Крізь полум'я» гідно завершив свій творчий сезон Донецький державний театр опери та балету.

Дійсні події громадянської війни — оборона Донбасу, взяття Червоною Армією Ростова — покладені в основу лібретто. Крізь призму людських доль розкривається основний соціально-політичний конфлікт твору.

В історії розвитку героїко-революційного оперного жанру є немало яскравих сторінок, які уславили безсмертний подвиг революційного народу. Важкий шлях донського козацтва у революцію змальовано в операх І. Дзержинського «Тихий Дон» та «Григорій Мелехов», події громадянської війни, боротьба з контрреволюцією — в «Оптимістичній трагедії» О. Холмінова та «Микиті Вершиніні» Д. Кабалецького, у музичних драмах В. Губаренка «Загибель ескадри», «Мамаї». Становлення Радянської влади на селі відтворюють опери «В бурю» Т. Хренникова, «Семен Котко» С. Прокоф'єва, «Віриня» С. Слоніського. «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського присвячується хроніці героїчних буднів революції.

Новий твір В. Губаренка — це не лише нова сторінка «безсмертного епосу революції», а й глибоке психологічне узагальнення, музична фреска, яка змальовує пролетаріат у здійсненні ним великої історичної місії.

Традиція, що склалася в радянській опері, показати в центрі могутню постать «бійця, робітника, месника» обумовлена вірністю художника соціальній та історичній правді. Композитор і лібреттисти — режисер-постановник спектаклю Є. Кушаков і поети Б. Палійчук та П. Сингаївський — створюють яскравий правдивий образ революційного пролетаріату. Герої опери — робітники-більшовики, справжні господарі життя, які вміють масштабно мислити, люди надзвичайної душевної краси, з сильними і глибокими почуттями. Революційна боротьба, що вимагає безприкладної самовідданості, стійкості, хоробрості, витривалості, стає справою усього їхнього життя. Такі в опері Павло — робітник, комуніст-політкаторжанин, Ліза — полум'яний агітатор, захисник пригноблених, Альоша — молодий пролетарій, поет революції. Керує боротьбою робітників Донбасу «товариш з Центру» — мужній більшовик Сергій.

Прообразом героя став видатний організатор, талановитий стратег, відомий партійний і державний діяч, соратник Леніна — Федір Андрійович Сергєєв (Артем).

У сюжетну канву твору введені лише деякі епізоди з його багатогранної діяльності. Задум авторів був ширшим, ніж створення біографії героя. В образі Сергія втілені кращі риси революціонерів-більшовиків, талановитих політичних керівників, безмежно відданих партії, народу, які допомагали масам усвідомити жорстокість гнобителів і власну силу, оволодіти досвід боротьби. Образ Сергія, глибоко і багатопланово розкритий в музиці опери, — творче досягнення композитора.

Захисникам революції, носіям справжнього гуманізму протиставлені образи їх заклятих ворогів: білогвардійців, есерів, анархістів, що уособлюють цинізм і насильство.

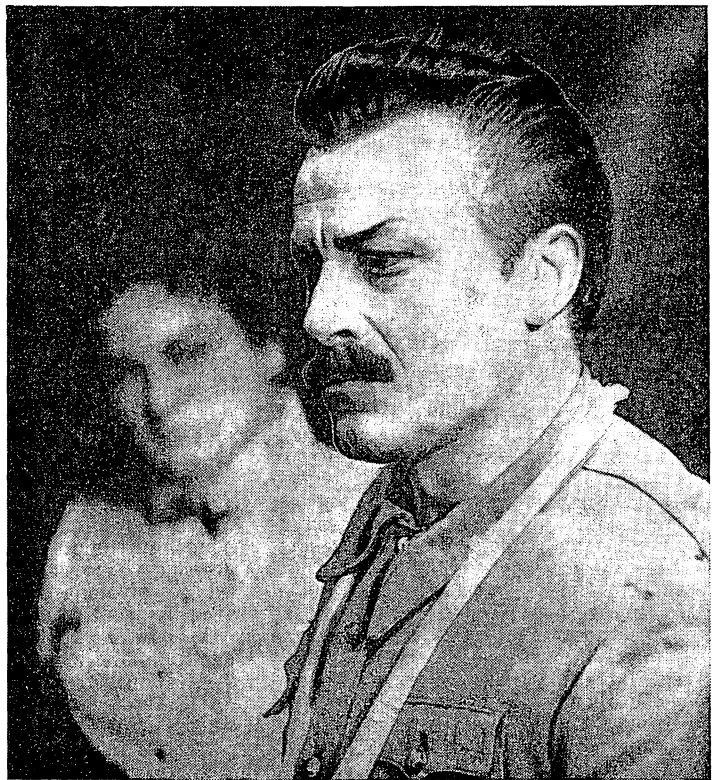
Значимість історичних подій, складність людських дол, гострота і драматизм ситуацій (епізоди, що розповідають про легендарні подвиги Артема) стали вдячним матеріалом для музичної драми. Однак певна подрібненість композиції лібретто, мозаїчність сюжетних ліній, де факт, подія, конкретність побутового змалювання переважають над типовим, узагальненим, ускладнювали формування цілісності музичної драматургії опери.

Композитор пішов шляхом створення масштабних, насичених активною дією масових сцен із складною поліфонічною драматургією, що надає виставі епічної монументальності. Наприклад, у народнопобутовій сцені в шахтарській слободі (перша картина) своєрідно застосовані художньо-драматургічні принципи М. Мусоргського. Використовуючи метод соціальної диференціації маси, композитор створює галерею неповторних образів: бродяг, міщаників, спекулянтів, анархістів, есерів, провокаторів. Їх характеризують лаконічні, але місткі, інтонаційно-виразні репліки. На жаль, вони часом губляться у загальній масі звучання через недостатню розробленість мізансцен.

Яскравим образним пластом у багатоплановій драматургії першої картини є хор жінок — дружин шахтарів, сповнений відчаю, де виразно використані інтонації народних плачів і голодних.

Ідейно-смісловий драматургічний стрижень цієї сцени — «Пісня коногона», що виконується сліпим шарманщиком. Ця справжня народна пісня — образ великої узагальнюючої сили, що розкриває долю робітників у дореволюційній Росії.

Центральне місце у другій картині опери займає масова сцена зустрічі шахтарів-більшовиків з «товаришем із Центру» — Сергієм. Великою рішучістю, героїкою пронизаний хор робітників, що відгукнулися на заклик Сергія «згуртуватися в залізні лави». В його основі волюві, мужні, патетичні інтонації бойових революційних пісень. Сергій і Павло, товариші по підпіллю, які разом були на засланні, заспівають політкаторжанську (оригінальна авторська обробка «пісень каторги і заслання»), її підхоплюють шахтарі. Ніби урочиста клятва звучать слова: «Ми



Сергій — П. Ончул, Ліза — Н. Цуркан.

витримаємо все... і прапор революції червоний піднімо над кожним копром». В заключних картинах характеристика революційного пролетаріату доповнюється живими колоритними побутовими деталями: партизанський загін на привалі співає уїдливі частівки «про буржуя», «про Денікіна» (тонка стилізація фольклорного жанру).

Особлива роль в опері належить поетичному епіграфу-зачину: «Безумству хоробрих співаємо славу» і заключному хорові: «Полеглим — слава, живим — боротьба». Їх драматургічна функція традиційна — смислова арка, обрамлення. Але схвилювано піднесене, пройняте романтичним пафосом звучання цих хорів створює особливий емоційний настрій. Композитор використовує цей художній прийом для відтворення самої атмосфери «незабутньої святкової епохи» (Ю. Яновський), епохи масового героїзму.

Головні дійові особи показані у тісному зв'язку з народом. Хори й хорова епізоди, що відіграють провідну роль у музичній драматургії твору, є також складовим елементом індивідуальних характеристик. Особливо показові в цьому плані музичні образи Павла, Лізи, Альоші, Сергія, подані у розвитку.

Чимало яскравих характерів революційних ватажків створено в радянській опері. Та образ Сергія чи не перший вийшов надзвичайно людським і теплим, позбавленим декларативності й ходульності. Сила, мужність, воля полум'яного борця, талановитого організатора пролетарських мас розкриваються в його арії з другої картини, пронизаної енергійними, рішучими, маршовими і ораторськими інтонаціями. Великою сердечною теплотою зігрів його звернення до маленького хлоп-

чика — сина Павла, «майбутнього господаря країни». Пісня політкаторжан розкриває нам драматичну сторінку біографії мужнього революціонера, світле ліричне аріозо (п'ята картина) сповнене кохання до Лізи і віри в прекрасне майбутнє.

Тема «мрії» — важливий ідейно-смісловий мотив твору. Вона звучить у колісовій Наталі, яка співає синові про мирне, світле життя. Характеристика портрет поета Альоші — пісня-мрія, що настане «...ранок ясний і те, що ми задумали... все здійсниться... для нас і для людей!» Ці теми-образи, співзвучні мажорному романтично піднесеному епіграфу, надають опері оптимістичного, життєстверджуючого характеру.

Музичний образ жінки-революционерки, що присвятила своє життя боротьбі, винятково теплий і сердечний. Пристрасний, схвилюваний тон першої арії Лізи: «Все життя — в боротьбі...», сповнене любові і тривоги за коханого її аріозо з п'ятої картини, що зворушує щирістю й безпосередністю почуттів. Інтонаційний стрій партії Лізи органічно поєднує розспівність російської пісні-романсу і декламаційність радянської героїко-революційної пісні. Цікаві характери вдалося створити виконавцям головних партій. Героїчні риси революціонера-більшовика переконливо розкрив заслужений артист УРСР П. Ончул; високі моральні якості свого героя, чуйність і простоту у стосунках з товаришами по боротьбі підкреслює у своєму трактуванні образу заслужений артист УРСР Г. Калікін, його виконання партії Сергія приваблює теплотою, схвилюваним ліризмом. Запам'ятовуються в партіях Павла Е. Стадніченко і Альоші — заслужений артист УРСР



Жаннет — Р. Колесник.

В. Сорокін. По-різному, але художньо переконливо розкрили характер Лізи заслужена артистка УРСР Н. Романкова і молода співачка Н. Цуркан.

Революційному народу протиставлена в опері ідейна спустошеність, аморальність білого офіцера — цього «цвіту нації», як пишно величає його полковник контррозвідки. Тисячі страчених, розстріляних, повішених — такий безславний шлях білої армії. Проте ні репресії, ні п'яний розгул не в змозі заглушити жах перед неминучою катастрофою. Сповнені пророчої правди слова поручика: «...загинувало все ... проп'ємо по кабаках Росію ... і честь свою, і совість».

У сценах другого акту подано яскраві, афористично стислі і разом з тим вражаючі глибиною психологічної розробки характеристики представників загніваючого світу. Музичний розвиток образів йде в основному в інструментальній сфері, ритм, тембр відіграють тут велику виразальну роль. Композитор з успіхом користується класичним прийомом «узагальнення через жанр», вводячи в музичну тканину твору характерні звороти побутових танцювальних жанрів, мелодії, написані у характері вальса, надзвичайно сентиментального романса.

Гостро сатирично змальований козацький генерал, у якого дві пристрасі: жінки і коні. Його характеризують пародійно переосмислені інтонації галопу, хвацької мазурки. Полковник контррозвідки, чия професія «не вірити нікому», має розгорнуту інструментальну характеристику. При кожній його появі в оркестрі звучить під тривожний дріб барабана різкий, напружений, гостро дисонансний лейтмотив. У драматичних епізодах перебування Сергія в білогвардійсько-

му лігві, куди він проникає під виглядом офіцера генерального штабу, під час його словесного «поєдинка» з полковником лейтмотив нагадує про небезпеку, що нависла над Сергієм.

Музика сцен у ресторані, де веселиться біла армія, сповнена глибокого психологізму. Щемливе танго, романс, виконуваний співачкою, створюють гнітючу атмосферу занепаду, відчаю, що панують в офіцерському середовищі. Картина п'яного розгулу є фоном, на якому напружено розвивається дія: відбувається драматична зустріч Сергія з коханкою полковника — чарівною Жаннет, яка колись допомагала Сергію у революційних справах.

Музика цих сцен, насичена гострим драматизмом, напруженістю, різко дисонансна, контрастує з усією музикою опери, котра відзначається дивовижною ясністю, простотою і наспівністю мелодики.

Глибоке враження справляє складний суперечливий образ Жаннет. Зневірена, спустошена, внутрішньо надломлена, вона не бачить виходу з становища, що склалося. З величезною психологічною достовірністю розкрито її емоційний стан у романсі з гетьмою картини: «Я в чорні дні...». Трагізм образів Верлена посилений виразністю музики.

Драматична розмова з полковником, відмова Жаннет покинути Росію відображають складну боротьбу її почуттів. Духовне відродження розкривається в трагічній сцені з юнкером, якого за наказом полковника мають розстріляти. У вокальну партію Жаннет проникають ніжні, цирі, теплі, задушевні нотки. Боягузство і жорстокість полковника викликають у Жаннет гнів, вона погрожує йому викриттям, але гине від його кулі. Цей яскравий і захоплюючий образ створила народна артистка УРСР Р. Колесник.

Творчим досягненням можна вважати виконання партії полковника заслуженим артистом УРСР М. Момотом. Виразний у партії генерала І. Диков; характерний образ таємного агента контррозвідки створив Ю. Косенко. Артистично виконала роль співачки заслужена артистка УРСР М. Веденєва.

Висока виконавська майстерність і виразна акторська гра солістів театру, які показали дійсно творче ставлення до своєї роботи, зумовили успіх спектаклю. Велика заслуга в цьому і режисера-постановника заслуженого діяча мистецтв УРСР Є. Кушакова, художника заслуженого діяча мистецтв УРСР Б. Купенка, диригента Т. Микитки.

Треба сказати, що режисер виявив багато винахідливості в постановці спектаклю. Дія розгортається динамічно і цілеспрямовано, включаючи ряд гостросюжетних ситуацій, несподіваних «зворотів», що примушують з неослабною увагою стежити за розгортанням подій. Вражає монументальність вирішення фіналу опери: на постаменті пластична група, що утворює ніби скульптурний пам'ятник героям революції. Однак у пошуках сценічного образу вистави режисер дещо захоплюється зовнішньою декоративністю, недостатньо глибоко розкриває внутрішню логіку дії, вчинків персо-

нажів, не використовує величезних виразальних можливостей музики.

Масові хорові народні сцени дещо статичні, в той час як за задумом композитора хор активно дійовий і є головним учасником подій.

Через нерозробленість окремих мізансцен (особливо в першій і четвертій картинах опери) втрачається багато яскравих і важливих за змістом реплік персонажів. Не завжди переконають кульмінаційні моменти картин і актів. Однак в цілому режисеру театру вдалося цілісне й органічне сценічне вирішення спектаклю, яке, безперечно, удосконалилося в подальшій роботі.

В художньому оформленні вистави цікаво поєднуються тонка стилізація і реалістичність. Декорації виразні, ефектні і справляють сильне емоційне враження. Гранично реалістично, часом навіть з певними елементами натуралізму вирішені сцени в шахтарській слободі (перша і друга картини) і початок шостої картини (залізнична станція, зайнята юнкерами). Захоплюють витончені, зроблені з великим художнім смаком інтер'єри в картинах другого акту.

Безсумнівною удача режисера й художника — виразні деталі декорації, що в символічно узагальненій формі розкривають драматичний зміст подій, створюють відповідний емоційний настрій. Зображення грозового неба, по якому плывуть важкі хмари, передає напружену атмосферу, що панує в шахтарській слободі, — пожежі на шахтах, провокації, звірства білих козаків.

Різким дисонансом до того, що відбувається у другому акті, «звучить» декорація, котра відображає освітлені спалахами пожеж шибениці, — шлях білої армії.

Диригент Т. Микитка впевнено веде оркестр, вільно справляється із складною партитурою твору. Добре звучить хор (хормейстер Л. Стрельцова), хоч в деяких епізодах хотілося б більшої ансамблевої злагодженості й чистоти інтонування.

П'ята опера В. Губаренка «Крізь полум'я» засвідчила, що композитор залишився вірним обраній героїко-революційній темі (за винятком моноопери «Ніжність»), відтворюючи найбільш важливі події з історії нашої країни. Незважаючи на деяку фрагментарність літературного першоджерела, В. Губаренко зумів об'єднати засобами музичної драматургії в єдине ціле це величне епічне полотно.

Нова цікава робота театру, яку колектив присвятив XXV з'їздові КПРС, залишила сильне враження і була тепло прийнята донецьким глядачем. Звернення до складних масштабних оперних творів радянських композиторів стало традицією колективу, який віддає всі сили, художню майстерність і талант справі пропаганди вітчизняного мистецтва. Успіх, що випав на долю авторів спектаклю і його виконавців, — свідчення високої ідейної значимості обраної теми, дійсно відповідального підходу до вирішення важливих завдань мистецтва. Хочеться вірити, що оперу чекає щаслива сценічна доля.

Харків

Н. НЕКРАСОВА

МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО „ВЕРТЕПУ“

Серед складних і багатограних явищ українського мистецтва ляльковий театр «Вертеп» посідає особливе місце. Цей оригінальний музично-драматичний вид мистецтва вражає художньою довершеністю, глибоким демократизмом, мудрою філософською спрямованістю. Він є синтетичним пам'ятником старовинної культури, у якому сконцентрувалися найприкметніші особливості театру, живопису, архітектури, хореографії, драматургії, поезії. Одне з провідних місць у «Вертепі» посідає музика. Вона невіддільна від усього драматичного дійства і виконує важливу драматургічну функцію.

Виникнення «Вертепу» (кінець XVI — початок XVII ст.) і його найбільше поширення (XVII—XVIII ст.) проходило у складній історичній обстановці. На той час відбувалась нещадна боротьба нашого народу з іноземними загарбниками, яка, проте, не могла зупинити розвитку національної демократичної культури. В цей період на Україні розгорнулася діяльність видатних філософів-полемістів Вишневського, Прокоповича, Сковороди, знаменитих архітекторів Зарудного, Старцева, Мічуріна, Растреллі, Шеделя. Бурхливо розвивається живопис, література (поезія, проза і драматургія), виникають братські школи, утворюється знаменита Києво-Могилянська Академія. Величезний внесок у скарбницю української та світової музики зробили тогочасні професійні композитори (Бортнянський, Березовський, Ведель), з'явилися перші музично-теоретичні праці, зокрема Дилецького.

Національна культура розвивалася у двох напрямках: перший — народне мистецтво, другий — професійне, причому становлення їх відбувалось у тісному зв'язку і взаємопроникненні. Так, особливістю тогочасного професійного мистецтва було те, що часто під його релігійною оболонкою приховувався цілком «земний» зміст, заснований на реальних життєвих колізіях, і важливу роль у цьому відіграв саме вплив фольклору.

Одним з прикладів того, як органічно поєднуються народні і професійні традиції, є український «Вертеп». (Це слово старослов'янською мовою означало «печера», у якій нібито народився Христос. Тому вертепні вистави проходили під час різдвяних свят). Відомо, що виконавцями у ньому були семінаристи, школярі, а головне — «мандрівні дяки», завдяки яким ляльковий театр набув значного поширення серед народу.

Існувало багато варіантів «Вертепу», але нам відомі лише батуринський, сокиринський, славутинський, хорольський, межигірський. Вони мають певні етнографічні ознаки (незначні відмінності в сюжеті, персонажах). У найповнішому вигляді зберігся так званий «Вертеп» пана Галагана, поміщика з Сокиринців (нині Срібнянський район Чернігівської області), чи сокиринський «Вертеп». Він вважається класичним зразком української вертепної драми, тому наш матеріал ґрунтуватиметься на його аналізі.

У Київському музеї театру, кіно і музики зберігаються ляльки й «скриня» сокиринського «Вертепу», а також літературний текст і ноти, записані рукою Г. Галагана. Все це становить величезну художню та історичну цінність. Є в музеї і декілька фільмів — екранізацій кращих варіантів «Вертепу». Вони вражають життєвою правдою, глибоким філософським змістом і гострою соціальною спрямованістю.

Текст вертепної драми містить як літературну, так і музичну частину, котрі чергуються протягом розгортання дії. «Скриня» нагадує макет двоповерхового будиночка заввишки 1,5—2 метри. Вона має два яруси-поверхи, в яких пробиті отвори. По них знизу одна людина «водить» ляльки і промовляє за кожну дійову особу. Біля «скрині» розміщувався чотириголосий хор — «музичний коментатор» подій. У другій частині його замінював народний інструментальний ансамбль «троїсті музики».

Вертепна драма привертала і привертає увагу багатьох спеціалістів — зарубіжних і вітчизняних, а також тих, що працювали у дожовтневий період. Опубліковані з цього питання роботи є дослідженнями про походження «Вертепу», його літературні першоджерела, його зв'язки з фольклором, живописом, театром, етнографічними публікаціями знайде-

них варіантів даного художнього явища, спогадами очевидців. Серед дослідників вирізняються І. Франко, О. Пчілка, О. Білецький та ін. На жаль, в інформаційно-бібліографічній літературі не вдалося виявити спеціальних музико-знавчих робіт, за винятком розділу в підручнику «Історія української дожовтневої музики» під редакцією О. Шреєр-Ткаченко («Музична Україна», К., 1969 р.). Слід згадати і роботу Т. Ліванової «Русская музыкальная культура XVII—XVIII веков» (Музгиз, М., 1952), яка безпосередньо не стосується нашої теми, але надзвичайно цікава щодо висвітлення розвитку канта в Росії та на Україні, котрий посідав значне місце у музиці «Вертепу» (у двох діях звучить десять кантів). Отже, вивчення даного художнього явища не можна вважати закінченим. Зокрема, чимало нез'ясованих питань пов'язано з музикою, її роллю в драматургічному дійстві, її зв'язками з театром, живописом, архітектурою минулих часів.

Ця стаття є спробою виявити у «Вертепі» одну з найважливіших тенденцій українського мистецтва XVII—XVIII століть — взаємоближення народних і професійних традицій. Адже вона проявляється на всіх рівнях драми: у змісті, драматургії, лінгвістичних та структурних особливостях поетичного тексту тощо. Прикметне це і для музичної частини, зокрема вертепних кантів. Вони розвинулися в епоху, коли із силлабічної системи віршування (з її багатоскладовими строфами, нерівноскладовістю, константними наголосами, парною римою) виникла силлабо-тонічна, що стала новим, вищим ступенем віршування. Її особливості (скорочення багатоскладових строф, епізодичне застосування ямба, хорея, поступова заміна парної рими на перехресну) і позначились на формуванні вертепних кантів. Крім того, у творах цього жанру наявна тенденція музики і поетичного тексту до єдності у розкритті змісту, що, в свою чергу, відіграло велику роль у формоутворенні (привнесення у кант рис пісенності). Якщо пісенність у структурі поетичного тексту залежить від ступеня його тонізації, то в музиці вона виявляється в періодичності, заокругленості й довершеності фраз.

В одних випадках музика докорінно впливає на текст, використаний у кантах. Це позначається на чергуванні складів, розспівуванні чи доспівуванні їх. Коли ж більш довершеним є текст, музика підпорядковується йому. Цей процес наявний у всіх десяти кантах «Вертепу».

Взаємопроникнення професійних і народних традицій спостерігається і в загальному літературному тексті вертепної драми. Зокрема, це характерне для релігійного змісту першої частини, у яку природно вписується народнообрядова сцена колядування двох пастухів, а також їх діалог за сценою, що має суто побутовий зміст:

«Грицьку!» «А що, Прицьку?»
«Вставай хуленько,
Та виберем ягня,
Та підем ген-ген на гору,
Може ще й поспієм в пору».

У двох частинах «Вертепу» активно взаємодіють два на перший погляд полярні жанрові начала — релігійне і світське. Це досягається чіткою формою komponування матеріалу, дотриманням певних законів театрального дійства. Так, О. Білецький подає цінні відомості про теорію шкільної драми, яка вивчалася в братських школах та Києво-Могилянській Академії. Він, зокрема, писав, що драма поділялася на акти (до п'яти) і сцени. Дії передували пролог, у котрому в загальних рисах викладався зміст п'єси і який закінчувався зверненням паламаря до глядачів з проханням уваги і поблажливості. «Внутрішня композиція драми розпадається на чотири логічних частини: 1) протазис, де до глядача доводиться загальний зміст п'єси...; 2) епітазис — розвиток попередньої частини...; 3) катастазис — головна частина дії, де інтрига досягає... найвищого розвитку; 4) катастрофа — закінчення, що приводить до розв'язки, відповідної жанрові п'єси» (див. «Старинный театр...», М., 1929, стор. 60—62).

Аналіз першої частини «Вертепу», яка писалася лише на біблійний сюжет, доводить, що вона будується за законами

згаданої теорії. Тут також є пролог, де паламар промовляє до глядачів, експозиція-протазис, зав'язка-епітазис, кульмінація-катастазис, розв'язка-катастрофа. Друга частина — своєрідна народна комедія з усіма її закономірностями: відбір типових сцен-замальовок з повсякденного життя селян, яскраві побутові персонажі-характери (не лише українців, а й представників інших національностей), парність побудови кожної сцени, суто народна мова з дотепними жартами й анекдотами.

Органічний зв'язок народного і професіонального притаманний також музиці «Вертепу». Тут можна виявити два основні жанри: в першій дії — кант (як професіональна традиція), у другій — народна пісня і танець. Вони цементують і логічно поєднують усі сцени. Жанри кантів різноманітні. Це урочисті піснеспіви, лірична оповідь, драматичне остинато, колядка, танець, скоромовки тощо. Іноді трапляються канти, де узагальнюються принципи двох жанрів. (Цей прийом властивий саме народній музиці з її традиціями щодо контрастного зіставлення пісні й танцю). Жанри, що застосовуються у другій частині, — в основному інструментальні. Це віночок з народних, переважно українських танців (гопаків, козачків) і танців інших народів (краков'як, камаринська, єврейський), які були в тогочасному побуті. Винятком становлять два вокальних номери — «Ой під вишнею» та пісня Козака.

На танці інших народів, які переважно підпорядковані характеру гопаків і козачків, сильно вплинула українська пісенно-танцювальна стихія. Крім того, не всі народи, представлені у «Вертепі», характеризуються своїми національними танцями. Приміром, циган, мадяр танцюють під звуки українського козачка. Це свідчить, що деякі національності чи були мало поширені, чи повністю асимілювалися серед населення тодішньої України. Музику другої частини, як і першої, не слід вважати допоміжним фактором. Вона — важливий засіб характеристики персонажів. Якщо джерела кантів першої частини беруть початок в українському пісенно-танцювальному фольклорі, то друга частина — це безпосереднє звучання народних танців, котрі імпровізаційно розвиваються під час вистави.

Оригінально відбувається злиття народного і професіонального в інтонаційних джерелах музики «Вертепу». Всі десять кантів є сплавом інтонаційних зворотів української народної пісні (сільської та міської) і церковного піснеспіву. В них наявна орієнтація на своєрідну слухову настройку, що зберігає ознаки як старовинного ладового мислення, так і більш нового, заснованого на функціональній мажорно-мінорній системі. Канти першої частини поєднують принципи гармонічної логіки з народним багатоголоссям, де голоси ведуться переважно паралельними терціями чи розходяться в квінту, октаву, сходяться в унісон. Як правило, канти «Вертепу» викладені в чотирьох голосах, що є близьким до церковного співу (в тогочасному міському побутовому музикуванні був поширений триголосий виклад). Тому деякі популярні серед світського населення канти, потрапивши у «Вертеп», стали чотириголосими.

Музика у «Вертепі» виконує важливу драматургічну функцію. Вона звучить у переломні, конфліктні моменти драми, передвіщає появу героїв, розкриває зміст, коментує дію і композиційно її завершує. Характеризуються персонажі через жанр канта (перша частина) чи танцю-пісні (друга частина) причому враховуються їх індивідуальні особливості. Так, поява пастушків супроводжується кантом-колядкою, Волхвів — «благівісним» кантом, Ірода — «механістичним» кантом, Запорожця — епічно-широкими гопакми і піснею-думою.

Важливою особливістю вертепних кантів є їх поспівково-інтонаційний і варіаційний розвиток. В основі кожного — певна поспівка-тема, котра варіантно розвивається. На її видозмінах ґрунтуються нові теми-поспівки й нові канти. Інтенсивне переінтонування основної поспівки і її варіантів зумовлює різноманітність їх жанрового переосмислення: розспівування в традиціях міської та сільської пісенності чи тогочасної церковно-професіональної музики.

Для всіх десяти кантів «Вертепу» провідною лейтпоспівкою є мелодико-гармонічне ядро другого канта «Ангели, снижайтеся». Воно піддається безперервному варіантному розвитку. Набуваючи різних образних трансформацій, початкова мелодико-гармонічна формула протягом звучання кантів міцно закріплюється. З неї виникають ще дві, з тональними центрами соль мажор і сі-бемоль мажор, які також виконують важливу драматургічну роль. Всі вони мають різне смислове й емоціональне навантаження — від радісного прославлення до драматизму. Основні тональності

кантів першої частини — соль мінор, сі-бемоль мажор, фа мажор. Вони виникли із зародка провідної лейтпоспівки і потім поширилися на всі канти (друкуємо найхарактерніші з них):

Andante
Ан-ге-ли сни-жай-те-ся, ко-зем-лі сбли-жай-те-ся...

Основна поспівка
Moderato
мо-ва ра-дість ста-ла-я, ка-не бу-ва-ла.

Варіант основної поспівки
Andante
Днесь і-род-гря-нет во-сво-я стра-ни...

Allegretto
Ой під виш-не-ю, під че-реш-не-ю
сто-яв ста-рмй з мо-ло-до-ю, на-че з я, го-до-ю.

Подані приклади підтверджують, що музика першої частини «Вертепу» має риси осмисленої композиторської техніки. В ній чітко відбиваються прийоми, вироблені тогочасною практикою. Крім того, наявність у кантах певної системи поспівок (прийом, типовий для партесного співу) свідчить, що автори цього виду мистецтва — учні братських шкіл, колегіумів та Києво-Могилянської Академії.

Великий досвід невідомих майстрів відчувається і в драматургії побудови п'єс, практичному використанні законів шкільної драми.

Професіональне музичне мислення вплинуло також на народну пісню й колядку, які у «Вертепі» розвивалися за логікою варіантно-поспівкового проростання («Нова радість стала» і «Ой під вишнею»). Щодо цього пригадуються поради М. Дилецького (викладені в «Граматиці музикальній») підпорядковувати народну пісню професіональним законам композиторської техніки. Безумовно, автори «Вертепу» були знайомі з тогочасною теорією і творчо застосовували її на практиці. Все це дозволяє твердити, що «Вертеп» розвинувся в професіональному середовищі, хоч дуже швидко став одним з улюблених у народі видів мистецтва.

«Вертеп» не слід вважати лише художнім пам'ятником далекого минулого, бо протягом століть він розвивався й еволюціонував. Так, перша його частина у XIX ст. перетворилася в народну драму соціально-викривального змісту, де в сатиричному плані показувалося самодержавство і панство. Друга частина теж почала жити самостійним життям. Лялькові п'єси перетворилися в сценічні композиції з живими дійовими особами.

З «Вертепу» розвинулися й нові жанри українського та російського мистецтва. Його персонажі оживають в українських музично-драматичних п'єсах («Наталка Полтавка», «Москаль-чарівник» І. Котляревського та ін.), опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Образи вертепної драми своєрідно переосмислювалися у творчості М. Гоголя, чимало з сюжетів якого лягли в основу опер М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, М. Мусоргського, М. Лисенка. «Вертеп» — перлина української демократичної художньої культури, яка хвилює нас і сьогодні.

М. КОПИЦЯ

ВПЛИВ МОДИ НА МУЗИЧНИЙ ПОБУТ І СМАКИ МОЛОДІ

У минулому, коли не були ще так розповсюджені радіо, грампластинки, телебачення, значне місце в побуті посідало домашнє музикування. Для нього композитори спеціально писали різні музичні твори, робили полегшені транскрипції популярних опер, симфоній, квартетів, тріо, дуетів. Існувала так звана салонна музика і оркестри, котрі її виконували. На цій основі народилися і виріс романс, у жанрі якого творили видатні музиканти — Аляб'єв, Варламов, Гурільов, Глінка, Даргомижський, Чайковський та інші.

Сьогодні завдяки зрослим технічним засобам музичної інформації дедалі стрімкішим і ширшим стає «звукотік», з якого ми черпаємо серйозну і легку музику. Вона звучить всюди: у парках, на танцювальних майданчиках, у клубах, кінотеатрах, ресторанах, кафе, вдома.

Одним із факторів впливу на музичний побут молоді є мода. На перший погляд вона може здатися реверансом у бік чисто зовнішнього, поверхового наслідування чого-небудь чи кого-небудь, насправді ж являє певний тип спілкування.

Радянський вчений Б. Паригін у праці «Соціальна психологія як наука» (Л. 1967) дає чітке визначення цьому явищу. Він пише: «Мода є... специфічна і досить динамічна форма стандартизованої масової поведінки, яка виникла переважно стихійно, під впливом домінуючих у суспільстві настроїв і смаків, захоплень, що швидко змінюються» (стор. 156).

Мода у музичному мистецтві на конкретному етапі розвитку суспільства диктує певний тип спілкування не лише в побуті, а й у морально-інтелектуальній сфері. Деякі юнаки й дівчата, намагаючись не відстати від моди, наслідують своїх улюблених співаків у манері поведінки, одязі, зачісці, переймають виконавський стиль. Адже в юності особливо загострюється наполегливість пошуку ідеалів, зразків для наслідування з метою утвердження особистості. Модні пісенські, записані всепоглинаючим магнітофоном, — це «звукорова дорога» покоління. Отже, ідейно-художнім змістом естрадної пісні певною мірою будуть визначатися і принципи стосунків, спілкування молодих людей.

Важко виміряти вплив музики на духовний світ особи. Прослуховування грамплатівок, магнітофонних записів, обговорення почутого дедалі частіше стають приводом для контактів у середовищі ровесників. Саме через мистецтво ідеологічні вороги соціалізму намагаються впливати на нашу молодь, пропагуючи буржуазну мораль, погляди і смаки. У піснях, завезених з-за кордону, є філософія і пустота, високе почуття і вульгарність, краса і несмак. Безперечно, масовий музичний побут нашої молоді включає в першу чергу радянську легку музику, однак не можна недооцінювати і впливу західної поп-музики, про що говорилося на V з'їзді Спілки композиторів СРСР.

Молодь не завжди може осмислити всі ідеологічні суперечності, що відбиваються в музиці Заходу, в більшості випадків орієнтується лише на тенденцію розважальності, що часто помножена на низьку якість. «Адже від того, чим повсякденно духовно живиться слухач, що складає його звичну музичну атмосферу, до чого привчене з дитинства його вухо, певною мірою залежить художній рівень аудиторії, її смаки, захоплення, інтереси», — пише професор О. Свешников (Музыка вокруг нас. — «Советская культура» від 2 лютого 1973 р.). Однак у старших класах, коли активно формується світогляд юнацтва, цілеспрямоване музично-естетичне виховання практично припиняється.

Конкретні соціологічні дослідження музичного смаку й інтересів старших підлітків (Л. Гарбер, В. Цукерман, З. Белоусова, Л. Кузнецова, Т. Плєсінна та ін.) показали, що у більшості опитуваних різко виражена орієнтація на естрадну музику.

Характерною рисою музичного побуту молоді на сучасному етапі стало також гітарне музикування — одна з форм молодіжного дозвілля. Саме через нього до музики прилучається дедалі більше молоді. В. Цукерман у книзі «Му-

зика і слухач» наводить цікавий приклад: «Коли запитали школярів, на яких інструментах вони хотіли б вчитися, 90% назвали гітару» (М., 1972, стор. 155).

Колись Клавдія Шульженко задумованим голосом проспівала: «Возьми гітару...» Минули роки, і «подруга семиструнна» заговорила раптом новим, електронним голосом, до того ж не в гордій самотності при місячному сяйві, а в яскравому світлі прожекторів. Гідним компаньоном електрогітари став електроорган. Щоб уявити повну оснащення сучасної вокально-інструментальної групи, треба до двох-трьох гітар і органа додати всі ударні, які при мікрофонному підсиленні звучать насичено, яскраво. З'єднавши чарівні й благородні звуки органа і гітар з колючими і досить різкими звуками барабанів, ожививши їх людським багатоголоссям і підсиливши сучасною радіоапаратурою, ми одержали нову організацію звуків і свіже іскристе поєднання тембрів. Можливо, цим теж можна пояснити широке розповсюдження і популярність серед молоді вокально-інструментальних груп, що грають у стилі біг-біту.

Явище це загалом позитивне. Але головним недоліком в роботі переважної більшості молодіжних вокально-інструментальних ансамблів (ВІА) є те, що учасники недостатньо володіють виконавською культурою. Одна з причин цього — брак професійних керівників та відсутність спеціального репертуару. «Як в будь-яких явищах мистецтва, що стали предметом моди, в репертуарі та виконавській манері таких ансамблів химерно поєднуються прояви поганого смаку, низького професійного рівня виконавців, сліпого наслідування тимчасових кумирів і справді творчі знахідки, твори, що відзначаються образною змістовністю та високим художнім рівнем», — пише Ю. Малишев у книзі «Це — музика!» («Музична Україна», К., 1974, стор. 278).

Цікава деталь: на одному з фестивалів молодіжних ансамблів за кордоном виступило близько 200 колективів. Про репертуар можна судити вже з їх назв: «Грізні ангели», «Каторжани», «Викрадачі дітей», «Вбивці», «Кровососи» та ін. Зрозуміло, що ансамбль «Кровососи» не буде виконувати, наприклад, «Пусть всегда будет солнце» або «Де ж ти, мамо». А знаменитий ансамбль «Ролінг-Стоунз» у своїй програмі має твори: «Нічний грабіжник», «Балада про підвал», «Симфонія для диявола». У той же час передова молоддь капіталістичних країн мистецтвом пісні бореться за економічні і політичні права трудящих, за мир і рівність. У всьому світі відомі імена виконавців політичної і народної пісні Джоан Баез, Піта Сігера, Діна Ріда, Боба Ділана, Пола Саймона та ін.

Минуло понад десять років з того часу, як у нашій країні широко зазвучали численні вокально-інструментальні ансамблі. Учасники їх, як правило, починають грати на гітарах у старших класах загальноосвітньої школи. Ці групи найчастіше створюються стихійно, поза школою, а місцем їх репетицій у кращому випадку стають клуби при ЖЕКах.

Вокально-інструментальні ансамблі — одна з форм активного спілкування широких мас з музичним мистецтвом. Утверджуючись на естраді і в побуті, цей жанр має величезний вплив на всю музику, побічно формуючи смаки багатомільйонної слухачької аудиторії.

Спектр музичних захоплень з кожним роком стає дедалі різноманітнішим і значнішим. З ростом загальної культури наша молодь вимогливіше ставиться до вокально-інструментальної творчості, критичніше сприймає наслідування і малохудожні підробки.

В репертуарі вокально-інструментальних груп дедалі більше місце посідає фольклорний матеріал, зменшується процент беззмислових творів. Художнє освоєння народної і класичної спадщини у вокально-інструментальному жанрі є тим містком, котрий з'єднує минуле з сьогодишнім і майбутнім.

Користуючись результатами наукових спостережень і анкетного опитування учасників та керівників ряду ВІА, ми намагалися виділити деякі тенденції, що вимальовувались в структурі біг-біту на сучасному етапі його розвитку.

Слід відзначити в першу чергу ускладнення музичної мови. Біт-композиція, ламаючи звичайний куплетний принцип 8- і 16-тактової побудови естрадної пісні, подається часто як складна музична форма: інструментальна інтерлюдія, яскраві імпрізаційні частини твору, вокальна поліфонія, що максимально зливається з інструментальною фактурою (наприклад, «Танцювальний час на сонці» Д. Тухманова або «Перепілочка» у виконанні ансамблю «Пісняри»).

Новим у виражальних можливостях біт-музики стала естрадно-пісенна «рок-опера», в якій органічно поєднуються сучасна естрадно-джазова сфера з елементами оперно-симфонічних жанрів. Однією з перших композицій такої форми у нас вважається «Орфей і Еврідіка» О. Журбіна та Ю. Димитріна, поставлена у 1975 році оперною студією Ленінградської консерваторії разом з ансамблем «Співаючі гітари».

Біт-музика — це не лише розважальний жанр і данина моді, а й широке поле для експериментів і пошуків композиторів. Отже, мода могла б стати досить корисною в справі ідейно-естетичного виховання нашої молоді, предметом дискусій і наукових досліджень.

Активне спілкування з високохудожніми музичними творами сприяє зростанню художньої майстерності учасників вокально-інструментальних ансамблів, розбуджує в них інтерес до культури народів світу.

Пропагандистами кращих зразків обробок народної музики є наші професійні колективи «Пісняри», «Аріель», «Ореро», «Червона рута» та інші, які своїм мистецтвом виховують молодих музикантів, підвищують критерії вимогливості багатомільйонної армії любителів до легкої музики.

Святкування нашою країною 30-річчя Перемоги над фашистською Німеччиною, підготовка до Першого всесоюзного фестивалю художньої самодіяльності значною мірою визначили творчий напрям молодіжних ансамблів і солістів. Так, на Україні успішно пройшли чотири республіканські фестивалі комсомольської політичної пісні, на яких прозвучало багато цікавих нових творів. Хотілося б, щоб вони були якомога швидше опубліковані в збірниках, що допомогло б молодіжним ансамблям поповнити свій репертуар.

Радісне і яскраве мистецтво прикрашає наше життя, формує побут. Підтримати і спрямувати художній розвиток аматорів — завдання всіх творчих організацій і закладів культури.

Вінниця

Б. БРИЛІН

НА КОНКУРСІ-ОГЛЯДІ

Нещодавно в Трускавці було проведено Перший республіканський огляд-конкурс ресторанних музичних ансамблів Києва, Львова та Одеси (адже поки що лише в цих містах організовано і успішно діють Об'єднання музичних ансамблів, що керують величезним загоном музикантів, які грають у ресторанах, кафе, вар'єте та ін.). Йому передували обласні конкурси, лауреати яких і здобули право бути учасниками цього відповідального змагання.

Одесу представляли три вокально-інструментальні колективи: «Метроном» (ресторан морвокзалу, керівник М. Слущкий), «Гармонія» (таверна «Нептун», керівник М. Осипенко) та «Сучасник» (ресторан «Чорне море», керівник В. Остапенко).

Ансамблі — учасники огляду були дуже різні і за кількісним складом, і за репертуарною спрямованістю та виконавським рівнем. Однак у виступах двох провідних колективів — «Екрана» зі Львова і «Хрещатика» з Києва можна було помітити багато спільного. Обом властиве трохи перебільшене, форсоване звучання мідної групи, мала гнучкість акомпанементу. Приємно відзначити, що виконання пісні Д. Тухманова «Джоконда» робить честь першому колективу, а труба, який легко володіє високою теситурою, помітно прикрасив виступ другого.

Тепло сприйняли слухачі трускавецький ансамбль «Меридіани дружби». Проте молодечий запал, захопленість й природність їхнього виконання не могли приховати професійної незрілості.

Не менше завзятого притаманне і київському ансамблю «Дніпро», до складу якого введені сопілка і цимбали. Щодо його програми, яка складалася виключно з українських на-

родних творів, я не маю ніяких претензій, а от щодо манери виконання, поведінки на сцені, костюмів, то, на мою думку, вони залишають бажати кращого. Повна протилежність попередньому — «Дружба» (київський ресторан «Лейпциг»). Граючи м'яко і професійно, його музиканти репрезентували, очевидно, столичну школу імпрізаційного джазу — щоправда, в основному на іноземному матеріалі.

Одеський ансамбль «Гармонія», вдало виступивши на обласному конкурсі (1-е місце), у Трускавці помітно розгубився. Учасники хвилювалися, до того ж розладналася технічна апаратура. Очевидно, цей молодий колектив ще не готовий до таких відповідальних змагань.

«Сучасник» (Одеса), на мою думку, виступив вдало, добре зіграв багато нових творів, написаних на основі народних пісень братніх республік.

«Метроном» (Одеса) полонить слухачів високим рівнем виконання різних за стилем творів — тюркського танцю, вірменської та української народних пісень, «Зозулі» Дакена та ін. Все прозвучало впевнено, яскраво.

Програма колективу «Три плюс три» зі Львова (піаніст, ударник, гітара-бас і три вокалісти; керівник — викладач Львівської консерваторії В. Полянський) відзначалась цілісністю, стрункістю, високим смаком у всіх компонентах — від побудови номерів («Героїчний комсомол», новела-опера «Подорож у казку «Попелюшка») до одягу учасників. Йому одноголосно було присуджено перше місце. Другу премію здобув інструментальний ансамбль з Києва «Дружба» (керівник В. Андиполовський), третю — вокально-інструментальний колектив «Метроном».

Хочу зауважити, що «Дружбі» слід більше уваги звернути на репертуар: з семи виконуваних на конкурсі творів лише два — радянських авторів. Я не за перенасичення програми ресторанних ансамблів ідейно значними номерами, але вважаю, що, представляючи своє мистецтво на республіканському конкурсі, не можна посылатися на «специфіку» місця роботи.

Тут слід віддати належне керівникам Одеського ОМА, які вимагають від своїх музичних колективів громадянської тематики у їхніх програмах, обов'язкового виконання творів різних народів нашої Батьківщини. Це ми почули і на концертах конкурсу, де прозвучали башкирські, татарські та інші фантазії.

Всіх учасників змагань журі нагородило дипломами Міністерства культури УРСР. Відзначено також ряд кращих солістів-інструменталістів.

Що ж продемонстрував цей огляд? По-перше, зрослу професійну майстерність колективів, цікавий репертуар. По-друге, музиканти обмінялися своїми досягненнями, познайомилися з досвідом роботи інших ансамблів республіки. Конкурс виявився корисним і для керівників ОМА, які повинні повсякчас піклуватися про самобутність творчого обличчя кожного колективу. Сподіваємось, що Перший республіканський огляд-конкурс музичних ансамблів допоможе так спрямувати роботу, щоб кожен ансамбль став високопрофесійним, самобутнім, здатним своїм мистецтвом виховувати широкі маси трудящих.

Одеса

О. КРАСOTOB

Грають музиканти з Одеси.



НОВЕ ПРО КОНЦЕРТНУ СОПІЛКУ

В історії розвитку народного інструментарію відомо багато цікавих спроб удосконалити сопілку (згадаймо хоча б «флейтравер» Григорія Сковороди). Підсумком усіх попередніх шукань на сьогодні є концертна хроматична сопілка конструкції Дмитра Деменчука, виробництво якої налагоджено в майстернях Музичного товариства УРСР (у селищі Мельниці-Подільській). Як всякий цінний винахід, вона приховує потенціальні можливості, які без достатнього науково-методичного висвітлення залишаються явищем в собі і не дають поштовху подальшому розвитку сопілкарства.

Практика розкрила навіть не передбачувані конструктором художньо-технічні можливості інструмента, однак вони ще не розкриті в методичній літературі. Дотепер немає елементарного: системи запису апікатур (не кажучи вже про детальний опис приготування і не приготування апікатур), вказівок на шляхи досягнення динамічної гнучкості, розробки основ дихання, культури звуку тощо. Розглянемо деякі з цих моментів.

Найдоцільніше апікатуру записувати літерами та цифрами. Літера л означає «затулити всі отвори пальцями лівої руки», п — «затулити всі отвори пальцями правої руки» (рис. 1, 2).



Рис.1

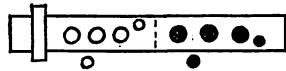


Рис.2

Якщо затулюємо не всі отвори, то позначаємо апікатуру цифрами. В апікатурних формулах пальці лівої та правої рук розмежовуємо знаком +, коми між цифрами не ставимо. Ось як це виглядає в нотах (див. приклад 1). Тобто, щоб взяти *мі*, треба затулити відповідні отвори всіма пальцями лівої руки та великим і вказівним пальцями правої (рис. 3). Щоб взяти *соль-діз*, треба залишити відкритим тільки один отвір під третім (середнім) пальцем лівої руки, а всі інші затулити (рис. 4).



Рис.3



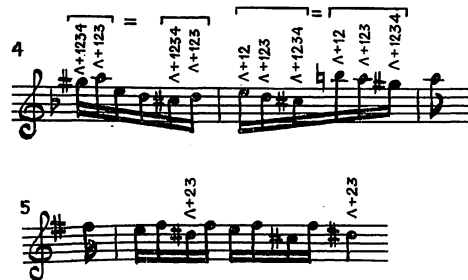
Рис.4

Деякі основні апікатури викликають нарікання сопілкарів. Справді, поза апікатурним контекстом заграли ноту *соль* чи *ля-бемоль* не становить ніяких труднощів, та якісно поєднати їх у більш-менш швидких темпах, не кажучи вже про тремоловання, майже неможливо. Пропонуємо додаткові апікатури, показані на нотних прикладах 2 і 3. Першу трель робимо великим пальцем лівої руки (інші пальці залишаються на місці), другу — рухом мізинця правої.



Другий варіант трелі дістаємо, застосувавши квінтове передудання. Тобто, якщо апікатурно взяти *до* другої октави, а вдувати повітря із силою, потрібною для одержання *соль* другої октави, то, виходячи з природи натурального звукоряду, відгукнеться квінта (нота *соль* другої октави). Ноту *ля-бемоль* беремо на апікатурі *ре-бемоль* і т. д. Прийом квінтового передудання слід застосовувати для виконання як поодиноких нот, так і цілих пасажів. Якщо в художньому творі є два однакові мелодичні звороти на відстані чистої квінти, то краще грати їх однаковими апікатурними ланцюжками, що безумовно прискорить їх вивчення завдяки однотипності рухів (приклад 4).

На окрему увагу сопілкаря заслуговують рухи великих пальців обох рук. У сопілкарів-початківців часто виникає питання: як легше відкривати нижні отвори? В кожному конкретному випадку слід керуватися потним текстом, який підкаже найдоцільніший варіант рухів великого пальця.



В прикладі 5 (уризок із сопілкової п'єси В. Цайтца «Дударик») ноту *ре-діз* зручніше брати способом підгинання, перекочування пальця (див. рис. 5). Беручи ноту *мі-бемоль* в наступному прикладі, краще застосовувати спосіб пересування пальця. Там і залишаємо його протягом усього такту (див. рис. 6). На рис. 7 зображено ще один спосіб відкривання нижніх отворів. У практиці він застосовується чи не найчастіше. Саме так візьмемо *сі-бемоль* у прикладі 6.

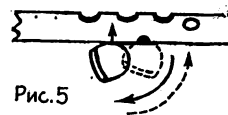


Рис.5

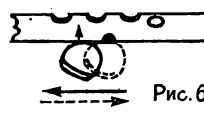
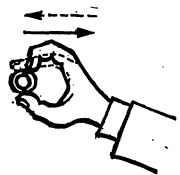


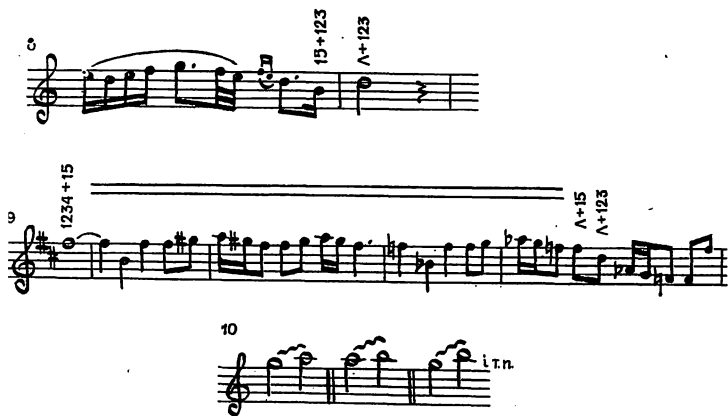
Рис.6



Та все ж, якщо є можливість, слід основні апікатури нот *мі-бемоль*, *сі-бемоль* (на яких стійкість інструмента часто порушується) замінювати на додаткові апікатури, не пов'язані з відкриванням нижніх отворів. Наведений уривок з робойного концерту Д. Чімарози (приклад 7) значно легше зіграти, якщо *мі-бемоль* усі чотири рази брати не основною апікатурою (л + 23), а додатковою (л + 134). На добре вистроєній сопілці *мі-бемоль* другої октави можна зіграти ще двома способами: л + 135 та 1234 + 1234.



Досконалості гри сприяє приготуваність апікатур та економія рухів. Ноту *сі* в прикладі 8 (уризок із народної сопілкової п'єси «Журба вівчаря») можна взяти основною апікатурою (л + пр), але тоді, беручи *ре*, нам доведеться закрити чотири отвори лівою рукою та одночасно відкрити ще два отвори правою. Це порушує стійкість інструмента, часто призводить до нечіткого переходу з одного звука на



інший. У пропонованому варіанті поєднання цих нот аплікатура ноти *ре* наперед готується ще на ноті *сі*, тому *ре* беремо лише рухом трьох пальців.

Аплікатури треба добирати так, щоб вони постійно забезпечували опору сопілці та одночасно сприяли вільним рухам пальців. У наведеному уривку з гобойного концерту Фрідеса Гідаша сопілка постійно спирається на перший та п'ятий пальці правої руки (див. приклад 9).

Тепер дещо про малознані технічні прийоми. Хроматична сопілка дозволяє гліссандувати. Гліссандо виконуємо ковзанням пальця в напрямку долоні (приклад 10, рис. 8).

У певних межах аплікатурними змінами можна урізноманітнювати динаміку. Наприклад, те саме *соль* першої октави можемо зіграти на *mezzo piano* і на *mezzo forte*. Основна аплікатура (123 + 1) дає *соль* в динаміці *mezzo piano*. Застосувавши дещо змінений варіант основної аплікатури (123 + 1234) та відповідно збільшивши силу дуття, одержимо *соль* в динаміці *mezzo forte*. Ще гнучкішою динаміки досягаємо при неповному закритті отворів. Якщо, наприклад, аплікатурно взяти *ля-бемоль* першої октави, зменшити силу дуття і, контролюючи слухом, ледь прикрити отвір під третім пальцем лівої руки, то одержимо також *соль* першої октави, але в динаміці *pianissimo*.

Недокривання отворів з метою хроматизації — прийом, широко вживаний у грі на народних діатонічних інструментах, але в грі на хроматичній сопілці використовуємо його лише для передачі окремих колористичних ефектів.

Чудове темброве забарвлення та простота в опануванні, ясність, логічність основних аплікатур і різноманітність застосовуваних прийомів ставлять концертну хроматичну сопілку значно вище від однотипних свисткових інструментів, наприклад, німецької блокфлейти чи угорської сопілки «фуруйя».

«Сопілка... інструмент найбільше передиспонований до звукообразності та самостійного віртуозного мистецтва», — так писав про звичайну діатонічну сопілку С. П. Людкевич. Ця висока оцінка тим більше стосується нової концертної хроматичної сопілки, адже її художньо-технічні можливості по суті невичерпні.

Львів

Р. ДВЕРІЙ



У МИТЦІВ АЗЕРБАЙДЖАНУ

У травні 1976 року в Баку відбувся пленум під девізом «Завдання Спілки композиторів Азербайджану у світлі рішень XXV з'їзду КПРС». Його концерти і театральні спектаклі повністю розкрили дві важливі риси усіх видів творчості композиторів республіки: опора на фольклор та жанрова різноманітність.

Близькість до фольклору властива «Оді партії» для соліста з оркестром Х. Мірза-заде (слова Б. Вагабзаде), «Урочистій увертюрі» М. Кулієва, яка заснована на колоритних фанфарних і танцювальних темах. В «Поемі», присвяченій Великій Вітчизняній війні, композитор Т. Бакіханов спирається переважно на пісенні, національно забарвлені інтонації.

В день відкриття пленуму прозвучала драматичного характеру кантата «Двадцять шість» А. Алі-заде (слова Ф. Годжа). Тоді ж була виконана і його «Сільська сюїта», в якій відображено сучасне колгоспне життя, передано особливості музикування народних співців-ашугів. Треба відзначити також «Алжирську сюїту» Р. Гаджієва, сповнену оригінальних тем, багатих на ритмічні і темброві барви.

На відміну від концертного жанру, який був широко представлений (твори для флейти, фортепіано, народного інструмента тару) в концертах прозвучала лише одна симфонія, А. Мелікова, написана для камерного оркестру. В ній переконливо поєднано традиції азербайджанської народної музики з сучасними композиційними засобами.

Найбільшу увагу привернув Третій концерт для тару Г. Ханмамедова, тісно пов'язаний з народною музикою. Так, у другій, повільній частині використовуються міський фольклор, інструментальний танцювальний тесніф (його ритмічна основа близька до танго), а в третій — сучасні радянські пісенні теми.

Дещо звуково репрезентувалася різноманітність композиторських почерків у камерному жанрі, де композитори теж не відходять від народних джерел. Навіть у серійній фортепіанній сонаті О. Фельзера наявна типова для азербайджанської музики динамічність, ритмічна та фактурна насиченість. Окрім названого твору прозвучали «Книга»

прелюдій для фортепіано М. Кулієва, романси О. Нікольської, написані в традиціях російської музики.

Співучий полімелодизм притаманий сонаті для двох скрипок Б. Ермолаєва, струнному квартету Д. Дадашева. Різноманітність штрихів та ритмів наявна у цих творах завдяки великому впливу національних традицій. Ще глибше сягає фольклорних джерел Н. Мамедов у фортепіанному тріо.

Відбувся також концерт студентів консерваторії ім. У. Гаджібекова. Він порадував як досить великою кількістю виконаних композицій, так і високим рівнем професіоналізму, а інколи й справжньою майстерністю. Головною ознакою їх доробку є те, що, незалежно від школи і особистих уподобань, молодь не відступає від здобутків минулого. Дивує лише те, що не прозвучало жодного вокального твору.

Окремо демонструвалися два типи сучасної азербайджанської пісні: більш традиційний (масовий) та естрадний, з найсучаснішими характерними ознаками. Інтерес викликали передусім ті, що ґрунтуються на народно-пісенних джерелах, зокрема твори Н. Мамедова та Ш. Ахундовой. Остання яскраво розкрила ладові та структурні можливості мугаму. Дві музичні комедії («Сусідський хлопець» Р. Мустафаєва та «Нова наречена» Дж. Джангірова) також засвідчили міцний зв'язок з національними традиціями.

Єдиною національною оперою, що виконувалася в рамках пленуму, була «Скеля нареченої» Ш. Ахундовой. Це велими цікавий твір, який, виходячи з суто народних джерел, є на диво сучасним, справді драматичним, хвилюючим. Автор зуміла виділити найприкметніші риси східної музики і органічно поєднати їх з особливостями драматургії сучасної європейської опери. Цей твір варто було б поставити і в інших республіках, запросивши необхідних для цього трьох народних виконавців-імпровізаторів.

Що ж до рівня виконавства, то він у республіці досить високий. Це засвідчили учасники пленуму, зокрема диригент Р. Мелік-Асланов, співаки Ш. Алекперова, Ф. Керімова, І. Кулієва, І. Рзаєв, Дж. Алієв, М. Бабаєв, О. Агаєв, тарист Ф. Бадалбейлі та ін.

С. ПАВЛИШИН

УДОСКОНАЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ РОБОТИ

Величезна інформація, яку одержують діти поза стінами школи, накладає на нас, педагогів, особливу відповідальність. Своїм вихованцям ми повинні не тільки передати певний обсяг знань, а й прищепити їм любов до майбутньої професії, дати відчуття, що праця вчителя — це постійний пошук, удосконалення. Розуміння цього повинно прийти не лише через уроки, лекції, всю систему наочної агітації, а й передусім завдяки особистому прикладу кожного з нас.

Понад третина всіх молодих спеціалістів — випускників педучилищ щорічно вливається в колективи шкіл і дошкільних закладів. І тут перед нами постає дуже складне завдання: як правильно відібрати майбутніх учнів, за якими критеріями підходити до цього? Чи тільки за тим, що юнак чи дівчина добре чує, краще грає твір і напише музичний диктант? Звичайно, для майбутнього вчителя музики цього недостатньо. Хотілося, щоб наші п'ятнадцятирічні абітурієнти розуміли складність і красу своєї майбутньої праці, щоб у них знання поєднувалися із свідомим ставленням до обраного фаху. А поки що вступників ми оцінюємо за такими критеріями: голос, слух, володіння інструментом.

Особливо непокоїть нас проблема кадрів для сільських шкіл. За останні роки контингент учнів із сільської місцевості у Дніпропетровському педучилищі значно збільшився. Зараз 60 відсотків їх — сільська молодь. Перед набором ми попередньо вивчаємо стан справ на місцях, забезпеченість кадрами, разом з облВНО розсилаємо листи про підготовчу роботу серед майбутніх абітурієнтів. Кожен з них має можливість ознайомитися з умовами прийому, з училищем, його базою, гуртожитком. Потім ми організуємо виїзди в райони, колгоспи і радгоспи, в школи і дошкільні заклади, де представники училища зустрічаються з молоддю. Розповідаємо про наше училище і слухачам курсів по перепідготовці вчителів і працівників дошкільних закладів в області та районі, щороку разом з працівниками обласного комітету по радіомовленню готуємо про нього передачу. Однак у районах сільської місцевості, на жаль, авторитет нашої професії ще не високий, особливо серед батьків. У цьому немала провина районних відділів народної освіти, які недостатньо ведуть профорієнтаційну роботу в школах.

Починаючи з 1972 року педагогічні училища свою роботу здійснюють за удосконаленими навчальними планами з ряду спеціальних дисциплін. Ми маємо зараз всі програми. Проте із загальноосвітніх предметів вони розроблені без урахування специфіки музичних відділень педучилищ, де діти повинні освоїти курс середньої школи, а також відвідувати заняття в хоровому класі, вивчати диригування, спеціалізований музично-теоретичні дисципліни, музичну літературу, ритміку, постановку голосу, методику музичного виховання (в тому числі в дошкільних закладах, у школі), хорознавство. Додайте до цього психологію та педагогіку — і відчуєте, яке велике навантаження у наших вихованців.

Звичайно, найрадикальнішим заходом, який вирішує цю складну проблему, було б навчання на базі десяти класів. Ефективність такого нововведення відчувалась би одразу: по-перше, в училище приходили б юнаки й дівчата з ґрунтовною загальноосвітньою підготовкою, чий світогляд, ставлення до справи, розуміння вибраного ними шляху більш зрілі і свідомі. По-друге, відсутність у навчальному плані цілого ряду дисциплін вивільнила б час на вивчення спеціальних предметів. З'явилася б можливість приділяти значно більше уваги педпрактиці, вихованню у наших учнів любові до мистецтва. Заняття з марксистсько-ленінської естетики значно збагатили б духовний світ майбутнього педагога. І, нарешті, ми змогли б уникнути значного перенавантаження, яке припадає на дитячий організм. А поки що в практичній роботі відчуваємо вади навчального плану. Наприклад, такий важливий предмет як хорознавство вивчається тільки в шостому семестрі, а практика починається в п'ятому. Учні приходять в дитячі садки, не маючи теоретичної й методичної підготовки для роботи з дитячими колективами. Педагогіка, з якої складаються державний екзамени, вивчається в 3—5-у семестрах. І ніде не враховано повторення цього важливого предмета. Аналогічний стан і



Хор «Ластівки» Одеського Палацу піонерів. Іде репетицію.

з методикою музичного виховання в дитячому садку та школі: ці предмети винесені на державний екзамени у восьмому семестрі, а заняття з методики закінчуються у п'ятому семестрі.

Згідно навчального плану державний екзамени з диригування проводяться у червні, учні ж третього курсу, які обов'язково беруть участь у хорі, за планом закінчують заняття в травні. З 1 червня вони повинні бути в піонерських таборах для проходження практики. Тут і починаються всілякі домовляння з адміністрацією таборів, щоб наших студентів привезли на екзамени (про репетиції вже не може бути й мови). Отже, Міністерству освіти потрібно переглянути строки державних екзаменів і практики.

До речі — про літню практику на третьому курсі. Наші вихованці виїжджають у табори як вожаті, де навчальним планом не передбачається проходження потрібних методичних і практичних занять. Отже, вони їдуть працювати не підготовленими. І чотири тижні в таборі — час занадто короткий, щоб набути певних навичок для майбутньої роботи з школярами. Зараз перед від'їздом у табори відведено чотири дні на проведення інструктажу з педпрактики в піонертaborі, та цього зовсім недостатньо. Бажано дати учням педучилища більш широкую можливість для ознайомлення з піонерською атрибутикою, піснями.

Три роки тому ми створили комісії, які зайнялися вивченням навантаженості наших учнів протягом дня. Домашні завдання систематизувалися за кількістю, складністю, обсягом. Проаналізували завдання із загальноосвітніх дисциплін. Результат нас вразив: по-перше, викладачі окремих спеціальностей турбувалися тільки про свій предмет, не бачили в учневі майбутнього фахівця, не знали, що він являє собою як професіонал. По-друге, загальна кількість домашніх завдань була така велика, що на виконання їх не вистачило б і доби. З цими результатами ми ознайомили педагогічний колектив і перейшли до практичного здійснення міжпредметних зв'язків на уроках. Викладачам необхідно було переглянути роботу в класі. Це привело до підвищення відповідальності вчителя за якість знань його учнів, за об'єктивну оцінку їх, до вироблення уміння вибирати з усього арсеналу засобів навчання і застосувати найбільш ефективні для успішного засвоєння навчальних дисциплін. Така робота на уроках вивільнила значну кількість часу для самопідготовки і самовдосконалення учнів.

Головна проблема, яка стоїть перед викладачами, — поліпшення підготовки фахівців із середньою спеціальною освітою — вимагає удосконалення системи наукової організації навчально-виховного процесу. Основними елементами цієї системи є забезпечення постійного контролю за засвоєнням навчального матеріалу, вивчення і аналіз результатів успішності, чітка організація всіх видів їх самостійної роботи. З усіх предметів загальноосвітнього циклу у нас проводиться тематичний облік знань, а з предметів фахових — щомісячна атестація учнів. Ці оцінки виставляються в курсовий журнал і таким чином ми маємо можливість завжди стежити за успішністю курсу.

Отже, кінцевим результатом роботи педагогічного колективу є підвищення підготовки спеціалістів, яке полягає в удосконаленні навчально-методичної роботи, використанні технічних засобів навчання, науково обґрунтованому плануванні навчальної роботи, розумному використанні бюджету часу учнів і викладачів, правильному і доцільному розподілу педагогічних кадрів і підвищенні їх кваліфікації.

Дніпропетровськ

І. ЯКОВЛЄВА

ТЕХНІЧНЕ ОСНАЩЕННЯ НАВЧАННЯ

Технічні засоби навчання (ТЗН) сьогодні перестали бути справою окремих ентузіастів, а ввійшли в навчальний і виховний процес; відкриваються все нові й нові можливості розумного їх застосування, що визначено деякою мірою змістом навчання і специфікою кожного предмета.

У Луцькому педучилищі виробилися певні традиції, певна практика використання ТЗН на уроках загальноосвітніх і музичних дисциплін, у позакласній роботі. Постійно функціонує кабінет техзасобів навчання (зав. кабінетом О. І. Романюк), обладнаний необхідною апаратурою з пунктом дистанційного управління. У чотирьох класах, де навчаються групи музичного відділу, є якісні стереофонічні програвачі й магнітофони. Решту необхідної на урок апаратури викладачі заздалегідь беруть у кабінеті техзасобів. Ми придбали комплекти магнітофонних записів, тобто фонохрестоматію, по курсу зарубіжної музичної літератури, замовили комплект «Музика народів СРСР».

Застосування ТЗН особливо відчутне при викладанні музично-теоретичних дисциплін: елементарної теорії музики, гармонії, сольфеджіо, музичної літератури, дошкільної і шкільної методики музичного виховання тощо.

Готуючись до приймальних іспитів, викладачі заздалегідь записують на плівку уривки творів, теми головних і побічних партій, лейтмотиви тощо. Потім кожному абітурієнтові, який відповів на два перші запитання, пропонується прослухати і назвати три-чотири записаних на плівку уривки, теми.

Останнім часом на уроках музичної літератури популярною стала демонстрація навчальних кінофільмів (як правило, це життєвий і творчий шлях композитора). Однак методика використання навчальної кіноплівки ще тільки формується. Щоб досягти належного ефекту, викладачі використовують і цілісний фільм, і фрагментарний, і окремі кінофрагменти. Проте кінострічки на уроках музичної літератури використовуються рідко, бо їх, на жаль, ще надзвичайно мало. Так, якщо фільмотека Волинського обласного інституту удосконалення кваліфікації вчителів нараховує 85 навчальних фільмів з географії, 48 — з історії, 71 — з фізики, то з музики у нас їх всього три («Композитор Чайковський», «Опера «Садко» М. А. Римського-Корсакова», «Композитор Глінка»). Дещо багатша в цьому відношенні база Волинського обласного кінопрокату, де є понад 30 музичних фільмів. Але тут виникають свої труднощі, бо більшість з них широкоплівочні, а в училищі нема відповідної апаратури для демонстрації.

Серед технічних засобів особливу популярність у нас здобула електронно-графічна машина «Ера»; вона економить час, що затрачався раніше на переписування нот. Тепер викладач диригування готує одразу три примірники нот запланованого твору (один собі, другий концертмейстеру і третій учневі), а викладач основного чи додаткового інструмента — два примірники. Однак на музичному відділі нашого училища майже нема наочних посібників з усіх теоретичних дисциплін, музичної літератури, не кажучи вже про спеціальний чи додатковий інструменти.

Техніка на уроці повинна виступати у комплексі з традиційним унаочненням — підручником, таблицями, схемами і словом педагога. Час розробити комплекс наочних посібників для педагогічних училищ, строго систематизований за профілями, предметами, спеціальностями. На нашу думку, з елементарної теорії музики потрібні схеми, діаграми, технічні засоби, кінофільми, особливо таблиці. Їх необхідно складати за темами і окремими розділами (наприклад, для теми «Нотація» — таблиці із старовинною нотацією: невмова, крюкова, табулатурна, цифрова; портрет Гвідо з Арєцци з короткою схемою-поясненням, що відображає його реформу нотного письма, і обов'язково — приклад старовинного нотного запису). Перерахування всіх можливих варіантів і кількості таблиць зайняло б чимало часу. Важливо об'єднати зусилля педагогічної громадськості, Міністерства освіти для здійснення цієї важливої справи.

Кращим наочним посібником є підручник, тому хочеться вірити, що врешті-решт будуть створені підручники спе-

ціально для педагогічних училищ з усіх дисциплін українською мовою. Бо те, що маємо сьогодні, значною мірою застаріло. Наприклад, підручники і посібники з елементарної теорії музики не включають історії й теорії музики, нотної графіки, музичної психології і педагогіки, методики і т. д. Часто матеріал викладений примітивно, неповно, не науково освітлює музично-теоретичні поняття.

З гармонії бажані плакати-схеми з'єднань акордів різних ступенів і функцій. Дуже корисна була б фонохрестоматія з гармонічного аналізу на всі гармонічні засоби. Для аналізу музичних форм необхідна фонохрестоматія за окремими темами і формами. Відомо, що в кінці кожного розділу в підручниках подається список прикладів з музичної літератури. Але, як правило, використати запропоновані приклади неможливо через відсутність потрібних нот. Отже, фонохрестоматію з такими прикладами слід створити.

З музичної літератури відсутні фономонографії про окремих композиторів і їхню творчість. Ті, що бувають в магазинах (наприклад, про Дунаєвського, Свиридова, Прокоф'єва та інших), не пов'язані з навчальними програмами.

Бажано, щоб записувалися як показові готові лекції кращих педагогів з того чи іншого предмета. Адже для виконавців такі грамзаписи видаються, наприклад, «Пори року» П. Чайковського — виконання і педагогічні коментарі доцента музично-педагогічного інституту ім. Гнесіних В. Ю. Тюлічєєва. У поясненні до цих записів сказано: «Озвучені педагогічні коментарі або так звані озвучені посібники — новий тип навчальних посібників, що з'явилися з розвитком техніки звукозапису і широким розповсюдженням музичної освіти». Вони створюються в музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних, Московській, Горьковській, Одеській та інших консерваторіях, за змістом нагадують відкриті уроки, а в деяких випадках є записом таких уроків. Чому ж подібних озвучених посібників не випустити і з інших профілів музичної педагогіки?

На уроках музичної літератури й аналізу музичних форм згодилися б записи літературно-музичних композицій, наприклад, такі як балети П. І. Чайковського, наявні в продажу.

Для сольфеджіо потрібні записи музичних диктантів. Учні звикли записувати диктант після того, як педагог програв його на фортепіано. Коли їм доводиться відтворювати мелодію з інших інструментів або людського голосу, вони губляться, бо не підготовані до таких занять. Тому педагогові необхідно мати записані й систематизовані диктанти з різних інструментів (з сильною і слабкою атакою звуку, з темпованим і нетемпованим строем, а також з людського голосу).

І, нарешті, хотілося б бачити передачі українського телебачення з музичного виховання учнів, як це робить Центральне телебачення для московських школярів. Тому ми, педагоги, з великим задоволенням прочитали постанову колегії Міністерства освіти УРСР та ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про заходи по дальшому вдосконаленню керівництва середніми спеціальними навчальними закладами та поліпшенню підготовки спеціалістів з середньою спеціальною освітою». Зокрема, наголошується на тому, що потрібно вдосконалити зміст навчальних програм, видання підручників і навчальних посібників на 1974—1980 роки.

З нашого досвіду застосування ТЗН хотілося б порадити таке: педагогам треба стежити, щоб комплексне використання ТЗН не стало самоціллю. Слід пам'ятати, що це — не бездумна прикраса уроку, а сильна зброя в руках вчителя, і користуватися нею треба вміло й точно, знаючи, що ніякий комплекс найдосконаліших екранно-звукових записів не зможе прикрити методичну безпорадність вчителя, погоню за зовнішнім ефектом.

Не забуваймо, що творець уроку — вчитель, і ТЗН лише допомагає йому, якщо, звичайно, це людина творчого пошуку, здібний педагог.

Луцьк

М. ТОЛОЧКО

МІЖВУЗІВСЬКА НАУКОВА КОНФЕРЕНЦІЯ

«Народні музичні інструменти СРСР» — під такою назвою в Київській державній консерваторії пройшла міжвузівська конференція студентського наукового товариства. Її велика програма (близько 30 доповідей та два тригодинні концерти), в якій були представлені народні інструменти братніх союзних республік, викликала інтерес не лише студентів. На конференції та її концертах були присутні знавці інструментального фольклору доктор мистецтвознавства А. І. Гуменюк, кандидат мистецтвознавства А. Ф. Омельченко, в. о. професора Алма-Атинської консерваторії Б. Ш. Сарібаяв, викладачі музичних навчальних закладів, а також практики. Це забезпечило високий науково-теоретичний рівень конференції.

В доповідях та в концертних виступах були представлені крім українських інструментів російські, білоруські, якутські, казахські, киргизькі, вірменські, грузинські, молдавські та литовські. Два дні у переповненому Малому залі консерваторії демонструвалось виконавство на них. Захоплює різноманітність виражальних засобів, технічних прийомів, тембрової палітри, національний колорит, глибокий образно-емоційний зміст народної музики.

Концерт гостей відкрив в. о. професора Алма-Атинської консерваторії кандидат мистецтвознавства Б. Ш. Сарібаяв. На казахських духових інструментах сибизгі, ускіріку та созсирнаї він виконав кілька мелодій, які полонили слухачів. Студент 5 курсу цієї консерваторії К. Аджимураєв зачарував аудиторію звучанням смичкового казахського інструмента кобиза-пріми. Третьюкурсник А. Жаймов продемонстрував не лише величезні віртуозні можливості найпопулярнішого в Середній Азії інструмента домбри, а й виявив неабиякий хист народного виконавця-імпровізатора.

Мабуть, найбільший успіх у слухачів викликала майстерність лауреата премії ім. Ленінського комсомолу, випускника Киргизького інституту мистецтв Султана Мамідова. Він виконав кілька віртуозних імпровізацій на килкобизі. Студент 5 курсу Єреванської консерваторії Г. А. Саркісян познайомив слухачів з вірменськими духовими інструментами дудуком і зурною.

Потім звучала російська домра. Студентка 2 курсу Ленінградської консерваторії І. Моригіна виконала концерт Б. Кравченка для цього інструмента. На закінчення першого відділу майстерну гру на ній та кавалі продемонстрували студенти Кишинівської консерваторії О. Кирилов та С. Мар'ян. Їм акомпанував на акордеоні К. Ротару.

У другому відділі блискуче виступив оркестр литовських народних інструментів, у складі якого чудові канклес та група духових (керівник колективу — в. о. доцента, заслужений діяч культури Литовської РСР В. Леймонтас).

Студенти Київської консерваторії з честю витримали змагання зі своїми товаришами з братніх республік. Усі солісти, ансамблі та великий оркестр під керівництвом в. о. доцентів М. Т. Білоконєва та М. В. Шелеста продемонстрували високий професіональний рівень і глибоке розуміння змісту творів. Серед тих, що зарекомендували себе яскравими артистами, — лауреат міжнародного конкурсу «Кубок світу» В. Зубицький, який натхненно виконав на баяні власний твір «Карпатська сюїта». Віртуозністю й темпераментом вирізняється гра цимбаліста Б. Агратіні, домристкі Л. Матвійчук, баяніста С. Грінченка. Глибоко продумані, змістовні були виступи гітариста Б. Оборіна та бандуристкі О. Петренко. Добре володіння голосом і високопрофесіональний супровід виявила бандуристка С. Лісняк.

Особливий успіх випав на долю тріо баяністів (Г. Офенгенден, І. Ячменьов, В. Самітов) та секстету (Л. Матвійчук, Н. Карасенко, Є. Чернокондратенко, В. Чернокондратенко, С. Грінченко та Т. Семенова). Присутні оцінили також емоціональний виступ А. Дубини, який у супроводі оркестру виконав капрічіо А. Рєпнікова. Цікаво, що диригували оркестром самі студенти — Н. Тиріна, В. Штундюк та А. Дубина.

Надзвичайно тепло прийняли слухачі бандуристок С. Лісняк, Л. Шипь та Р. Півень. Їх натхненне виконання чарує своєю невимушеністю, співучістю, правдивістю почуттів.

Конференція стала радісною подією в музичному житті Києва, перетворилась на свято дружби студентів братніх республік. Вона продемонструвала зростаючий інтерес до народних інструментів і ще раз засвідчила, що масового слухача вже не задовольняє надмірна кількість розважальної музики, і він радо приймає талановите виконання народних пісень та інструментальних п'єс.

Значення конференції не можна перебільшити. Результати обговорення виступів були практично дуже корисними для музикантів усіх спеціальностей. Конференція вчить нас дбайливому ставленню до традицій музичної культури народів СРСР — невичерпного джерела творчого натхнення і насаги для композиторів та виконавців. Запорукою тому є безмежна темброва палітра, що її несуть в собі народні інструменти, нескінченна гама виражальних засобів кожного інструмента, коли він потрапляє до рук майстра-виконавця.

Конференція поставила з усією гостротою споконвічну і в той же час актуальну зараз проблему діалектичної єдності традицій і новаторства в процесі реконструкції народного інструментарію. Учасники прийшли до висновку: по-перше, реконструкція необхідна у зв'язку з розвитком суспільства; по-друге, удосконалення можна вважати вдалим лише в тому разі, коли воно зберігає неповторність, красу тембрових і виражальних барв, притаманних першоджерелам; по-третє, удосконалені інструменти необхідно повертати в народ, пропагувати їх через самодіяльність, щоб цей процес ставав дедалі могутнішим засобом музично-естетичного виховання радянських людей — будівників комунізму. Такий висновок конференції має велике значення для орієнтації випускників музичних навчальних закладів на необхідність їх активної роботи не лише як педагогів та професіоналів-виконавців, а й як вихователів трудящих мас, зокрема в самодіяльних колективах.

Спостерігаючи бурхливий розвиток народноінструментального мистецтва в братніх республіках, приходиш до висновку про необхідність термінового розв'язання низки питань у галузі реконструкції та пропаганди українських народних інструментів. Зокрема, настав час уважніше підійти до вивчення, удосконалення та впровадження в музичну практику національних духових інструментів, які поки що в жодному музичному навчальному закладі республіки не вивчаються. Суттєві зрушення є в реконструкції кобзи. Справа стоїть за технологією та якістю її виготовлення. А от щодо вдосконалення бандури — тут є над чим подумати і науковцям, і конструкторам, і працівникам місцевої промисловості. Найновіший тип київсько-харківської бандури видатного майстра І. Скляра вже 10 років не знаходить оцінки ні в промисловості, ні в навчальних закладах.

М. ДАВИДОВ,

зав. кафедрою Київської консерваторії

НОВИЙ КОЛЕКТИВ

В Одеській обласній філармонії нещодавно створено оркестр народних інструментів. До його складу ввійшли сорок виконавців — вихованців Одеської консерваторії та музичного училища. Керує ним доцент консерваторії ім. А. Нежданової В. В. Касьянов. Слухачі, що зібралися на прем'єру колективу, почули Варіації на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» В. Власова, Фантазію на теми двох українських пісень О. Калінкіна, «Російську фантазію» М. Бодашкіна, «Триптих» В. Власова. Прозвучали також арії з опер «В бурю» Т. Хренникова, «Зорі тут тихі» К. Молчанова, Концерт для флейти з оркестром В. Бояшова.

Успіхові оркестру сприяло чудове виконання народних артистів УРСР Галини Поливанової, Миколи Огреніча, лауреата Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінка Анатолія Дуди, флейтиста заслуженого артиста УРСР Станіслава Закорського, балалаечника Геннадія Шипова, які брали участь у концерті.

Оркестр народних інструментів активно включився в роботу: знайомить із своєю програмою одеситів і гостей міста-героя, сільських трудивників.

І. ЗИМКО

ЗВІТ ЛЬВІВСЬКИХ АНСАМБЛІВ

У Великому залі Київської консерваторії відбувся концерт львівського студентського оркестру народних інструментів. Перед його початком завідувачий кафедрою народних інструментів А. В. Онуфрієнко розповів про розвиток професійного мистецтва на Львівщині.

За роки Радянської влади у Львові дістали вищу освіту понад 2500 музикантів з 32 спеціальностей. З перших днів діяльності класу народних інструментів (1946) між київськими та львівськими музикантами встановилися тісні зв'язки. Клас очолює випускник Київської консерваторії, нині професор Г. М. Козаков. Велику допомогу в становленні кафедри подав також А. М. Котляревський (Київ). Композитори В. П. Задерацький, Р. А. Сімович, І. І. Вимер та інші зробили значний внесок у створення репертуару для «народників».

Та оркестр грає не тільки твори, написані спеціально для його складу, а й перекладення зразків світової класики. Концерт розпочався увертюрою Бетховена «Прометей». Безперечним творчим досягненням колективу можна вважати виконання вступу до опери З. Паліашвілі «Даїсі» і танців з балету К. Каравая «Стежка грому». Східний колорит мелодії з «Даїсі», що починається ніби здалека, звучить як заспів народної пісні, вдало підкреслений тембром солюючого баяна. Динамічні хвилі та кульмінації розраховані у диригента О. О. Геринювича з максимальною точністю. Особливо запам'ятався фінал — поступове віддалення мелодії, завмираючі звуки, що ніби звучали не в оркестрі, а в уяві слухача. Пригаданий музиці Каравая стриманість, ніжність і водночас палкий порив, трепетність передані оркестром бездоганно.

Поряд з цими яскравими творами Концерт-поема А. Рєшнікова прозвучав менш цікаво. Написаний для баяна і симфонічного оркестру, в перекладенні він дещо втрачає. Проте виконавці знайшли цікаві тембро-динамічні ефекти. У грі соліста, лауреата міжнародного конкурсу баяністів і акордеоістів у Клінгенталі (НДР) Я. Ковальчука приваблюють абсолютно вільне володіння інструментом і темпераментність.

У другому відділі прозвучали твори українських радянських композиторів, переважно львівських. А. В. Онуфрієнко вдало використав у Варіаціях характерні інтонації місцевого фольклору і особливості тембрів народних інструментів, що робить цей цикл подібним до невеликого концерту для оркестру. В Скерцо-фантазії Н. Пласюка підкреслено специфічність тембру сопілки, показано її віртуозні можливості (соліст Р. Дверій).

До широкої палітри інструментальних тембрів музиканти приєднали ще один — жіночий голос. Солістка Львівського театру опери та балету Анна Дашак артистично й емоційно проспівала «Тополину землю» В. Філіпенка і романс С. Людкевича «Розпука». Великою удачею оркестру і солістки стало виконання написаного для голосу з фортепіано твору Л. Дичко «Енгармонійне» на слова П. Тичини, цікаве перекладення його зробив декан факультету Л. Л. Дражницький. Звернення до музики Л. Дичко збагатило всіх учасників колективу й довело майже необмежені можливості ансамблю, який складається тільки з традиційних народних інструментів.

Крім цього оркестру перед музичною громадськістю Києва виступили ще

три художніх колективи Львівської консерваторії. Ансамбль бандуристок (11 дівчат), яким керує В. Герасименко, виконав п'ять пісень та перекладення чотирьох творів: «У полях» Р. Глієра, Прелюдії ре мінор Баха — Кабальєвського, менуета із Симфонії мібемоль мінор Моцарта і Скерцо І. Вимера. Студентка Л. Яницька цілком професійно проспівала думу Ф. Глушка «Невольник» (за однойменною поемою Т. Г. Шевченка), а студент О. Баран зіграв Елегію О. Незовибатька та Варіації Глінки на тему Моцарта.

Цікавий за складом ансамбль народних інструментів (керівник проф. Г. М. Козаков) дав можливість присутнім почути Українську сюїту З. Дашака, Легку увертюру і Гумореску О. Тактакішвілі, Три коломийки М. Колесси, Сюїту М. Скорика з музики до драми Лесі Українки «Камінний господар».

У виконанні оркестру українських народних інструментів (керівник М. Корчинський) прозвучали різні за формою і складністю твори — від Української симфонії невідомого автора, композиції «Гуцульські весільні наспіви» до пісень радянських композиторів. Пісні виконував чоловічий вокальний квартет у супроводі оркестру.

Звіт колективів обговорено на спільному засіданні кафедр народних інструментів обох консерваторій. Києян відзначали високий рівень підготовки «народників» у Львові та активне залучення студентів до концертної діяльності. Було висловлено претензії до наших композиторів, які дуже мало пишуть оригінальних творів для оркестрів і ансамблів народних інструментів, тому керівники їх змушені часто вдаватися до перекладень.

Л. ЧЕРКАШИНА,
студентка Київської консерваторії

ПОСІБНИК З СОЛЬФЕДЖІО

У видавництві «Музична Україна» вийшов новий посібник — «Хорові розспівки» Є. Р. Євпака, талановитого музиканта і педагога-теоретика. Це збірник вправ — невеликих хорових п'єс а капела з яскравою художньою виразністю, які можуть бути використані на уроках сольфеджіо для розвитку почуття ансамблю, гармонічного і внутрішнього слуху, навичок вільного співу з нот при засвоєнні нових елементів музичної мови тощо. Кожна з п'єс містить певне творче і методичне завдання.

Головна методична мета праці — подолання ладо-гармонічних труднощів (це підкреслюється у передмові), пов'язаних із слуховим засвоєнням та вихованням навичок інтонування хроматичних акордів, модуляції через акорди мажоро-мінору й енгармонізм так званих еліптичних послідовностей, складних ладових комплексів тощо. Гармонічний матеріал розміщено за принципом поступового ускладнення.

Автор використує широке коло сучасних ладо-гармонічних засобів. Це різноманітні акорди нетерцової будови (квартові, квінтові, трихордові співзвуччя, акорди, ускладнені секундовими нашаруваннями), паралельний рух інтервалів, тривзвуків, кварт-септакордів, різні види ладових утворень — від діатоніки до складних ладових комплексів. Ладовий синтез — відмінна ознака сучасної музики — притаманний і ладовій будові «Розспівок»: діатонічні звороти народних ладів (пентатоніки, натурального мінору, фригійського, дорійського ладів) органічно поєднуються з хроматизмами, складними гармонічними комплексами, що на-

дає звучанню своєрідності, свіжості. Характерно, що Є. Євпак вдається до гармонічного варіювання як засобу виразності і розвитку музичного матеріалу. В цьому можна бачити і певний методичний прийом: таке варіювання, залишаючи незмінним мелодію, ритм, дозволяє зосередити увагу саме на сприйнятті гармонії та її виразності, а порівняння звучання різних гармонічних зворотів при незмінній мелодії допомагає слуховому диференціюванню гармонічного забарвлення. Тому широке застосування гармонічного варіювання слід вважати доцільним з методичного погляду.

Доцільне також широке звертання в п'єсах до повторності: це і репризність, і варіювання різних елементів, імітаційність, різноманітні види остinato тощо. Повторність (точна або видозмінена) допомагає легко зафіксувати в пам'яті звучання того чи іншого елемента, їх послідовності. Гармонія в п'єсах тісно пов'язана з іншими елементами музичної мови — мелодією, ритмом, фактурою, динамікою, тембром, причому весь комплекс засобів спрямований на створення певного музичного образу, характеру, настрою, що особливо цінне. І хоча в центрі уваги — гармонія (на що орієнтує методичне зауваження автора), виразове і формотворче значення інших елементів також дуже велике. Більше того, саме важлива роль кожного з них у створенні музичної форми «працює», так би мовити, на головне методичне завдання. Справді, і яскрава виразність мелодики, і конкретні жанрові ознаки ритму, і різноманітні динамічні прийоми і ясна логіка

розвитку музичної думки, і лаконізм та стрункість побудови — тобто все те, що допомагає легко запам'ятати, охопити музичне ціле єдиним актом уваги і вловити найменші деталі цілого — сприяє усвідомленню гармонічного змісту в кожному прикладі.

Різноманітність виразальних засобів і прийомів у «Розспівках» становить цікавий матеріал для роботи педагога. На особливу увагу заслуговують фактурні прийоми. Фактура в п'єсах різноманітна: акордова, поліфонічна (гетерофонія, імітаційність, підголосковість), гомофонна (соло з супроводом). Важливою рисою є органічне поєднання горизонтального і вертикального компонентів: вертикаль, акорд «контролює» мелодичний рух інтонаційно виразних, рельєфних голосів, що мають самостійну лінію розвитку. Загалом фактура легка, прозора, але при цьому звучання ансамблю не втрачає об'ємності насиченості, повноти. Це свідчить про добре знання автором хорового тембру, про тонке відчуття хорової специфіки.

«Розспівки» досить добрий матеріал не лише для співу з листа. Їх можна використати для тембрових диктантів (одна група співає, інші записують), для роботи над внутрішнім слухом (запам'ятовування з наступним виконанням по пам'яті ансамблем), для співу одного голосу з виконанням інших на фортепіано тощо.

Отже, маємо оригінальний посібник з сольфеджіо, цікавий і цінний з методичного погляду. Безсумнівною перевагою цієї роботи є висока художність музичного матеріалу, яскрава емоційність п'єс, тонкий смак, жива інтонація, яка приваблює і викликає жвавий інтерес у виконавців.

Т. БОНДАРЕНКО

„ЯК ЗВУЧАННЯ 16-СТРУННОГО ІНСТРУМЕНТА“

ОРБИТИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Напередодні свого двадцятип'ятирічного ювілею заслужений колектив республіки квартет ім. М. Лисенка повернувся з гастролей в Югославію. Наш кореспондент зустрівся з заслуженим артистом УРСР Борисом Дмитровичем Скворцовим і попросив розповісти про цю поїздку.

Б. Скворцов: З югославськими слухачами ми зустрічаємося вдруге. Цього разу з концертами виступали в Загребі, Задарі, Осієку, Винковцях, Рієці. До програми ввійшли 10-й квартет Л. Бетховена, Ноктюрн із 2-го квартету О. Бородіна, 3-й квартет Д. Шостаковича, Квартет В. Трайковича, Ноктюрн і Престо Є. Станковича. Особливо запам'ятався виступ у Винковцях. Тут чотири рази на рік відбуваються концерти камерної музики. У залі з чудовою акустикою виступають відомі музиканти багатьох країн світу. І, звичайно, було приємно, що публіка так тепло приймала нас, українських музикантів.

Кор.: У вашій програмі — твір Властимира Трайковича. Очевидно, творчі контакти з югославськими митцями у колективу встановилися ще минулого разу?

Б. Скворцов: Поки що ми виконували тільки один квартет. Надалі в концертах звучатиме музика Адалберта Марковича, Мирослава Мілетича, Івка Камінського, старовинні твори — Стефана Христича, Петера Коньовича. Між іншим, з кожної закордонної поїздки ми привозимо нові ноти — твори тих композиторів, з якими доводилося зустрічатися, слухати їх музику. У свою чергу намагаємось познайомити зарубіжного слухача з музикою українських радянських митців — Б. Лятошинського, А. Філіпенка, М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, Ю. Іщенко.

Кор.: Останнім часом серед авторів музики для камерних ансамблів, зокрема для квартетів, — чимало молодих. Чим ви це пояснюєте?

Б. Скворцов: Такий жанр камерної музики як квартет дуже складний, він вимагає від композитора серйозної професійної підготовки, глибокого знання можливостей кожного інструмента, майстерного володіння всіма прийомами композиторської техніки. Ось молодь і намагається випробувати свої сили.

Зріс інтерес до камерної музики і в слухачької аудиторії. Це було помітно і під час югославських гастролей.

Кор.: Нашу розмову, Борисе Дмитровичу, мені б хотілося закінчити ознайомленням читачів «Орбіт української музики» з уривком рецензії, відміщеної в газеті «Нові листи» (м. Рієка).

«Слухачам, які нещодавно були присутні на концертах радянського квартету імені Лисенка, без сумніву, надовго запам'ятався цей вечір. Квартет поповнив своєю музичною ерудицією і прекрасною скрипковою школою. Кожний зокрема член ансамблю є чудовим солістом. Але цього було б недостатньо для досягнення таких значних результатів у галузі камерного виконавства, якби квартет водночас не репрезенту-

вав собою єдине ціле і в інтерпретаційській манері, і в витонченому звучанні та виразності. Шляхом методичного цілеспрямованого пошуку єдиного звучання виконавці наближаються до того ідеалу, який можна порівняти зі звучанням 16-струнного інструмента.

Друге, не менш важливе, достоїнство цього ансамблю полягає в тому, що кожний виконавець зберігає свою індивідуальність».

Преса особливо відзначає надзвичайно цікаву інтерпретацію творів Шостаковича (як відомо, український ансамбль виконує всі його квартети): ...«Володіючи мистецтвом виняткового проникнення в суть кожної музичної фрази, київські музиканти полонили слухачів зіграністю та інтонаційною точністю, досконалою ритмічною і динамічною артикуляцією, а в результаті — гранично чітким втіленням композиторського задуму».

Розмову вела О. МЕЛЬНИК

АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ М. ЖЕРБІНА

З ініціативи Всесоюзного бюро пропаганди Спілки композиторів СРСР у Москві в Жовтневому залі Будинку спілок відбувся авторський вечір українського композитора М. М. Жербіна і лєнінградського митця Д. О. Толстого.

У концерті прозвучали камерні інструментальні і вокальні твори, виконані артистами Москви, Ленінграда і Києва.

В авторському відділенні М. Жербіна були репрезентовані твори різних жанрів. Так, Ліричну поему для струнного квартету (розгорнутий лірико-драматичний опус) чудово виконав молодіжний квартет Всесоюзного бюро пропаганди (1-а скрипка — Л. Бруштейн, 2-а скрипка — А. Костін, альт — Г. Садовник, віолончель — О. Смотрич). Вокальні твори громадянської тематики («Вітчизні, партії — любов» на слова В. Сосюри, «Плач полонянки» на слова Л. Рєви), а також романси на слова Лєси Українки і М. Лермонтова проникливо виконала лауреат Всесоюзного конкурсу вокалістів, заслужена артистка Української РСР Лариса Остапенко. Артист Київської оперної студії Михайло Раков проспівав два романси з нового циклу композитора на слова О. Блока, романс «Мері» на текст О. Пушкіна і пісню «Земле моя» на вірші І. Бердника.

Дипломант конкурсу вокалістів Елла Акритова крім романсів і нової пісні «Світ мой, Родина моя» на текст Л. Рєви виконала також другу частину Концерту для голосу з оркестром. Маючи прекрасне високе сопрано, Е. Акритова показала себе хорошим майстром камерної вокальної музики. У концерті взяла участь молода співачка Київської філармонії Людмила Пільдиш, познайомивши слухачів з романсами на вірші М. Упеніка, В. Сосюри, О. Пушкіна. Партію фортепіано блискуче провела заслужена артистка республіки Елеонора Пірадова.

У вечорі взяв участь композитор М. М. Жербін.

Москва

К. СОЙМАНОВ



У Запоріжжі, Херсоні, Євпаторії, Сімферополі, Одесі, Чернівцях, Житомирі успішно пройшли гастролі естрадних артистів з Німецької Демократичної Республіки, зокрема молодого співака, лауреата багатьох музичних фестивалів у НДР і Болгарії Ханса-Юргена Байєра, Брігіти Концель, вокального дуєту Марита і Райнер Пікаво виступив і вокально-інструментальний ансамбль «Вогняні» під керівництвом Іохіма Брайтца.

На фото: Ханс-Юрген Байєр.

У столиці Молдавії з великим успіхом пройшли концерти оркестру штабу Червонопрапорного Одеського військового округу. Програма творчих звітів почалася «Святою увертюрою» А. Штогаренка. Далі звучали твори П. Чайковського, О. Бородіна, К. Молчанова, А. Філіпенка, І. Шамо, Р. Шедрина, А. Новикова.

Оркестрові ішнадцять років. Він — активний пропагандист радянської музики, частий і бажаний гість не лише у військових частинах, а й у заводських клубах, колгоспних будинках культури. Цей колектив — постійний учасник музичних фестивалів «Дунайська весна», який проводить Одеська філармонія в придунайських районах області. Військові музиканти виступали у багатьох містах України. Нещодавно вони повернулися з поїздки по Кримській області.

У творчих звітах взяли участь москвичі — диригент заслужений артист РРФСР С. Райхштейн, солістка Великого театру СРСР Г. Борисова, а також солісти Молдавського театру опери та балету — народна артистка МРСР Т. Альошина, І. Кваснюк, солісти Одеського академічного театру опери та балету — народна артистка СРСР Н. Ткаченко, лауреат міжнародного і всесоюзних конкурсів А. Бойко, А. Капустін.

НОВІ ЗАПИСИ

C10 — 06645 — 6. Б. Лятошинський. Квартет № 2 для двох скрипок, альту і віолончелі, тв. 4, вик. квартет ім. М. В. Лисенка; Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, тв. 7, вик. О. Горохов, М. Смолян, І. Царевич.

C10 — 06615 — 16. Л. Рєвучкий. Фортепіанна музика. Соната сі мінор, тв. 1; Пісня, тв. 17, № 1; Гумореска, тв. 17, № 2 та ін. Вик. М. Крушельницька.

C10 — 06623 — 4. А. Кос-Анатольський. Концерт для арфи з оркестром. Вик. Н. Ізмайлова, симф. орк. Львівської філармонії, дир. І. Паін. М. Колесса. Українська сюїта. Вик. симф. орк. Львівської філармонії, дир. автор.

C60 — 06699 — 700. Вок-інстр. ансамбль «Візерунки шляхів». Худ. кер. В. Ярликов, муз. кер. Т. Петриненко. М. Блантер — Пісня про Щорса. І. Шамо — Камінь сонця. К. Мясков — Я люблю твої тихі затишки. Кубинська нар. пісня «Гуахіра», укр. нар. пісні «Коло млина наліна», «Марійка» та ін.

C62 — 06621 — 2. Вок-інстр. ансамбль «Калина». Худ. кер. О. Зуєв. М. Скорик — Три трембіти. О. Білаш — Ровесники. О. Зуєв — А ми удвоє.

ДАРУНКИ „ЩЕДРИКА“

Дітям, які співвають у хорі Жовтневого Палацу культури Києва, поталанило: його художній керівник Іраїда Миколаївна Сабліна за п'ять років зробила майже неможливе. Про це красномовно свідчить програма зв'язного концерту, що відбувся у травні: «Щедрик» виконує твори Баха, Перголезі, Рамо, Лотті, Шуберта, Мислівечка, складні обробки народних пісень — українських та російських, болгарських, угорських, негритянських спіричуелс, твори радянських авторів (деякі написані спеціально для «Щедрика»). Не дивно, що звітний концерт викликав схвальні відгуки слухачів і шире захоплення фахівців — керівників дитячих хорів, композиторів, музикознавців.

Для розуміння природності, невимушеності, притаманної виконавській манері «Щедрика», досить хоч раз побути на його звичайній репетиції. Впадає в око творчий клімат всієї підготовчо-педагогічної роботи, мета якої — свідоме засвоєння дітьми всіх виконавських складників: звукоутворення, інтонації, дикції, нюансування, завдяки чому досягається ансамблева гнучкість і витончена музикальність. І все це — без фізичного і психічного перенапруження, з великою повагою до особливостей дитячого віку.

Свобода як результат ретельної попередньої праці, розкутість, що межує з імпровізаційністю, і одночасно — не порушена логіка побудови кожної музичної фрази і цілого твору, логіка, яка переростає у майже скульптурне втілення кожного музичного образу — такий творчий почерк диригента. Якщо зважити ще й на бездоганний смак, то побачимо, що успіх колективу — не диво, а закономірний наслідок працьовитості й педагогічного таланту І. М. Сабліної.

Порівняно недавно «Щедрик» став хоровою студією — новою ефективною формою музично-естетичного виховання. У складі студії три хори: підготовчий, кандидатський (керівник Н. Орлова) та основний — концертний. Підготовка кадрів для нього провадиться й на базі хорових гуртків загальноосвітніх шкіл. Юним співакам викладають музично-теоретичні предмети, а також гру на фортепіано. Для незмінного концертмейстера хору О. А. Терещенко праця з дітьми стала лабораторією справжньої майстерності.

Незважаючи на ще «дитячий» вік «Щедрика» (сього 5 років), його вже знають не лише в Києві та деяких районах області. Він виступав також у Черкасах, Тбілісі, Єревані, Одесі, Вільнюсі, Зеленограді, Москві, щедро даруючи маленьким і дорослим слухачам красу високого мистецтва. Та чи не найвищою оцінкою праці педагогів цього колективу є прагнення керівників інших дитячих хорів столиці познайомитися з його робочими буднями, запозичити досвід.

І. ПАВЛОВСЬКИЙ

КОРОТКО

На запрошення Ровенської обласної філармонії до нашого міста приїздив народний артист РРФСР, лауреат Державної премії СРСР професор Московської консерваторії Микола Петрович Раков і взяв участь у концерті з його творів. Камерний оркестр, солісти філармонії та симфонічний оркестр музичного училища разом з автором підготували цікаву програму. В першому відділі прозвучали камерні твори — Концертна фантазія і Марш. Грали старшокурсники О. Валько (кларнет) і квартет ксилофоністів — І. Найда, Г. Абілевич, П. Ковальчук та Л. Редько. Артисти філармонії А. Бортник та В. Сидорчук емоційно і нахненно виконали П'ять п'єс для двох скрипок.

У другому відділі симфонічний оркестр виконав Ліричні наспіви, а камерний оркестр — Маленьку симфонію. На високому творчому рівні прозвучали Фортепіанний концерт № 1 та Фортепіанний концерт № 2. З камерним оркестром їх зіграли молоді піаністи І. Німа та Л. Ярошек. Закінчилася програма Героїчним маршем. Диригував автор.

Перед початком концерту лектор-музикознавець Н. Скидан розповіла слухачам про життєвий і творчий шлях композитора.

Ровно

С. МЕЛЬНИЧУК

85 років тому, 11.4.1891 р., в селі Сонцівка (нині Красне Донецької області) народився С. Прокоф'єв. Вже стало доброю традицією кожного квітня проводити на батьківщині видатного композитора концерти, творчі зустрічі, наукові конференції, присвячені його музиці.

Цього року сюди завітали симфонічний оркестр Донецької обласної філармонії (головний диригент заслужений артист УРСР П. Кравченко) та хор студентів Донецького музично-педагогічного інституту (художній керівник кандидат мистецтвознавства доцент П. Горохов, хормейстер В. Попов). Вони виконали кантату «Олександр Невський».

Аналогічний концерт відбувся також у Донецькій філармонії. В ньому крім згаданих колективів взяли участь лауреат міжнародних конкурсів піаністів В. Бунін (Москва) та співачка Р. Васильєва. На цьому вечорі прозвучала Перша («Класична») симфонія, сповнена оптимістичних, життєрадісних настроїв. Виконувався і Третій концерт для фортепіано з оркестром. В. Бунін майстерно передав концепцію цього справді новаторського твору, що є одним з найскладніших у світовій фортепіанній літературі.

Особливу увагу привернула кантата «Олександр Невський» — одна з кращих героїко-патрістичних композицій у радянській музиці. Слід відзначити достатню фахову підготовку студентів музично-педагогічного інституту, які репрезентували хорову партію і були достойними партнерами професійного оркестру. П. Кравченко, що диригував цим концертом, виявив бажання і надалі проводити разом із студентським колективом роботу над вокально-симфонічними творами.

Донецьк

І. НАЛЬОТОВА

У великому залі філармонії Закарпатське обласне відділення Музичного товариства УРСР влаштувало звітний концерт кращих своїх творчих колективів.

«Пісня про партію» С. Мартона на слова К. Дрока у виконанні самодіяльної народної хорової капели вчителів Ужгорода стала не тільки вдалим початком, а й прекрасною емблемою всього концерту. Добре звучать також «Батьківщина» С. Тулікова (заспівувачі Ю. Лєсьо, О. Мазюкевич), українська народна пісня «Косив косар сіно» в обробці для змішаного хору без супроводу С. Мартона, «Слався» — фінальний хор з опери М. Глінки «Іван Сусанін».

Порадував слухачів струнний квартет у складі П. Готвіни (перша скрипка), А. Пяткі (друга скрипка), М. Антоновського (альт), Й. Базила (віолончель). Серенада В.-А. Моцарта (чотири частини), Гумореска А. Дворжака, Танець сучасного грузинського композитора С. Цинцадзе... Названі партитури, виконані на належному рівні, свідчать про перспективність молодого камерного колективу. В супроводі оркестру народних інструментів Ельвіра Зіброва проникливо виконала російську пісню «Не корите мене, не браните». З двома значними п'єсами (Органний концерт Й.-С. Баха — А. Вівальді, Прелюдія № 14 Д. Шостаковича) виступив квартет баяністів. Цей здібний колектив справді на очах глядачів творчо зростає, являючи собою приклад, гідний наслідування.

Честь завершити програму дісталася ансамблевій пісні і танцю «Радуванка». Його хорова група блискуче виконала українську народну пісню «Земле моя» в обробці А. Кушніренка (заспівувач А. Григорович) та «Думу про партію» А. Філіпенка.

Г. СТАДНИК

Ужгород

Музична громадськість Запоріжжя відзначила 50-річчя від дня народження композитора Олега Носика, автора творів для симфонічного оркестру, для скрипки з оркестром, для скрипки, віолончелі та фортепіано, вокально-симфонічної кантати «Наша весна» на слова Максима Рильського, численних романсів та пісень. У музичному училищі, де працює Олег Іванович, відбувся великий концерт. Були виконані хорові й інструментальні твори, солоспіви та вокальні ансамблі ювіляра.

Авторський вечір О. І. Носика провело й правління Донецької міжобласної організації Спілки композиторів України.

Є. ЗАГОРСЬКА

Вдруге за останні роки кияни знайомилися з виконавською майстерністю відомої чехословацької клавесиністки Зузани Ружичкової. Виконувалися твори Баха, Шкарлатті, Мартіну, Бартока.



Як старого знайомого зустрічали любители музики столиці України славетного румунського співака Ніколае Херля. На цей раз він виступив з сольним концертом. Звучали народні пісні, романси, оперні арії. Наші гості продемонстрував відмінну вокальну форму, високий професіоналізм.



На гастролях у нашій країні вперше побував один з кращих органістів сучасності Жан-Жак Грюневальд. У Києві крім концертної програми французький музикант імпровізував на теми, задані слухачами.



МУЗИКА



В НОМЕРІ:

На рівень вимог сучасності	2 стор. обкл.
Чуття єдиної родини	2
Пленум правління Музичного товариства УРСР	3
З виступів учасників пленуму	5
Готуймось до огляду	
Л. ЛАПОКНИШ. Ідеологічна сутність «масової музики»	6
В. КУЗИК. У пісні свої проблеми	7
«Київська весна» — 76	9
І. ЮДКІН. Виразові можливості ритму	10
Г. ВІНОГРАДОВ. «Симфонічні фрески» Л. Грабовського	11
І. МАМЧУР, М. МИШАКОВ. Театр невичерпних можливостей	13
Н. НЕКРАСОВА. Опера В. Губаренка «Крізь полум'я»	19
М. КОПИЦЯ. Музика українського «Вергепу»	22
В. БРИЛІН. Вплив моди на музичний побут і смаки молоді	24
О. КРАСОТОВ. На конкурсі-огляді	25
Р. ДВЕРІЙ. Нове про концертну сопілку	26
С. ПАВЛИШИН. У митців Азербайджану	27
І. ЯКОВЛЕВА. Удосконалення педагогічної роботи	28
М. ТОЛОЧКО. Технічне оснащення навчання	29
М. ДАВИДОВ. Міжвузівська наукова конференція	30
І. ЗИМКО. Новий колектив	
Л. ЧЕРКАШИНА. Звіт львівських ансамблів	31
Т. БОНДАРЕНКО. Посібник з сольфеджіо	
О. МЕЛЬНИК. «Як звучання 16-струнного інструмента»	32
К. СОЙМАНОВ. Авторський концерт М. Жербіна	
Нові записи	
І. ПАВЛОВСЬКИЙ. Дарунки «Щедрика»	3 стор. обкл.
Хроніка	
Коротко	

МУЗИЧНІ ТВОРИ:

ТИ — МОЄ НАТХНЕННЯ. Слова І. Бараха.
Музика К. Домінчена.
СЛАВСЯ, РІДНА ЗЕМЛЕ. Слова О. Юценка.
Музика А. Філіпенка.
ТРИ ТРЕМБІТИ. Слова О. Вратарьова.
Музика М. Скорика.

Головний редактор Е. Н. ЯВОРСЬКИЙ.

Редакційна колегія:

М. М. ГОРДІЙЧУК, В. В. ЗАДЕРАЦЬКИЙ, А. Й. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ, М. М. КРЕЧКО, Ю. В. МАЛИШЕВ, М. М. СКОРИК, В. Д. ТИМОФЕЄВ, А. Д. ФІЛІПЕНКО, М. Р. ЧЕРКАШИНА, Т. Т. ШПІРНИЙ, О. О. СТЕЛМАШЕНКО (відповідальний секретар).

Художньо-технічний редактор Є. І. МУШТЕНКО.

Журнал «Музыка» (на українском языке). Орган Министерства культуры УССР, Союза композиторов Украины и Музыкального общества УССР. Журнал основан в 1923 году. Издательство «Музична Україна», Киев-4, Пушкинская, 32. Выходит раз в два месяца. Адрес редакции: 252601 Киев—601 ГСП Январского восстания, 21, корпус 20. Телефоны: главный редактор — 97-43-01, отделы — 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 34898. Підписано до друку 22/VII 1976 р. Формат паперу 60×90. Фіз.-друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 6,6. Тираж 18 735. Зам. 1211. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР. Київ, вул. Воронського, 24. Фіз. печ. лист. 4. Услов.-печ. лист. 4. Уч.-изд. л. 6,6. Тираж 18 735. Зак. 1211. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Госкомиздата УССР, Киев, Воронского, 24.