

МУЗИКА

Братерство народів — братерство культур

Актуальні завдання музикознавства

Молодь музичного театру

Проблеми оперної драматургії

Аналіз композиторської творчості

Про навчання дошкільнят

1

**СІЧЕНЬ
ЛЮТИЙ**

1977



ТРЕТІЙ ТУР ФЕСТИВАЛЮ

ХОРИ, АНСАМБЛІ БАНДУРИСТІВ

Орденоносному Запоріжжю випала честь першим у республіці провести третій тур конкурсів Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих. Звіт хорових колективів вилився в давняке свято, в якому взяли участь 32 народні хори, хорові капели та ансамблі бандуристок — разом 898 аматорів. Ця цифра стверджує, що хоровий спів на Запоріжжі, як і у всій нашій республіці, найбільш поширений, а значить і найулюбленіший жанр самодіяльного мистецтва.

Республіканське журі почуло чудові пісні про Комуністичну партію, про вождя Великої Жовтневої соціалістичної революції і організатора Радянської держави В. І. Леніна, про наших сучасників, їх працю в дружній сім'ї народів-братів, про героїзм у Великій Вітчизняній війні та боротьбу за мир, а також твори класиків. Цей своєрідний літопис нашого буття хори відтворили з глибокою щирістю та ідейно-художньою переконливістю.

У змаганні визначилися лідери, на яких можуть рівнятися ентузіасти не тільки в цьому краї, а й в інших областях республіки. Це самодіяльні народні хорові капели обласного Будинку вчителя (керівник В. Нікулєнко), Мелітопольського міського Палацу культури ім. Т. Г. Шевченка (керівник Л. Шермейстер) та Запорізького Палацу культури будівельників (керівник С. Фріш). Злагоджений акапельний спів — ось у чому мистецька сила цих колективів: спів, який переступив межу аматорства і впевнено ввійшов у сферу професіонального звучання.

В ході підготовки до Всесоюзного фестивалю при Палаці культури ім. Кірова в Запоріжжі народився камерний хор під керівництвом В. Апарина, який полюбив акварельним звучанням, відточеною музичною фразою, глибиною розкриття художнього образу. Емоційно спі-

ває ансамбль бандуристок Мелітопольського Палацу культури ім. Т. Г. Шевченка, який керує талановита бандуристка і співачка З. Хандак.

Серед народних хорів області визначним флагманом є колектив з Палацу культури виробничого об'єднання «Запоріжтрансформатор». Його керівник заслужений діяч мистецтв УРСР П. Процько в результаті величезної праці домігся не тільки яскравого звучання, а й глибокого внутрішнього переключення співаків «на хвилю» виконуваного твору, тобто сягнув справжнього артистизму, який вже не назвеш аматорським.

Більшість народних хорів області ще в пошуках власної манери звучання, яку вони поки що запозичують у вшодобаних собі професіональних колективів. На наш погляд, куди краще діють ті керівники народних хорів, які глибоко вивчають місцеву манеру народного співу і вміло прищеплюють її своїм колективам. Я певен, що саме на цьому шляху їх чекає радість перемоги. За еталон сьогодні на Запоріжжі може правити звукова палітра співаків із «Запоріжтрансформатора», заслуженого народного жіночого хору «Калина» (керівник М. Дутко) та хору Приморського районного Будинку культури під керівництвом І. Солдатова (маємо на увазі виконання творів із супроводом).

Крім шести колективів, які журі представило на присвоєння звання лауреата республіканського конкурсу, сім хорів представлено до нагороди дипломом першого ступеня і десять — дипломом другого ступеня. Високої оцінки заслужили 13 сільських хорів, що безперечно є значним успіхом.

Головною проблемою хорових колективів області залишається опанування вищої форми виконавства — акапельного співу з усіма його складовими елементами. Досягнутий на фестивалі рівень повинен стати фундаментом для подальшого розвитку цього улюбленого народом жанру музичного мистецтва.

●

Чи можна утриматися 10—15 років у самодіяльному мистецтві на колісах здобутих висот? Ні, — відповів III тур конкурсу хорів Києва. У мистецтві не тільки під час оглядів, а й на кожному концерті треба стверджувати досягнутий рівень і на кожній репетиції з усіх сил тягнутися ще вище. Це певною мірою застерігає від несподіванок. Чи існує сучасна манера трактування хороших творів як пряма протилежність застарілій? Так, існує і у щоденній ситуації перемагає старе. Це теж яскраво засвідчив турнір київських хорів.

Оцінюючи виступи цих колективів, журі керувалося тим високим критерієм, який установила сама наша дійсність: ідейною спрямованістю репертуару в тісній єдності з художньою вираз-

ністю. Саме цей критерій допоміг авторитетному журі зробити кілька конкретних висновків. Ось деякі з них.

Кращі результатів досягли ті колективи, які прийшли до відповідального конкурсу з програмою, не повторюваною іншими. Багатьом керівникам треба швидше й радикальніше вириватися з вузьких рамок всім відомого і перезаспіваного репертуару. Не тільки інших не варто повторювати, а — по змозі — і самих себе. Репертуарні пошуки й першовідкриття завжди щиро віддаються. Тим більше, що для столичних аматорів як вітчизняна, так і світова класика, на превеликий жаль, залишається майже цілюною.

Сьогодні київські хори можна умовно поділити на три категорії. Перша — ті, які ні технічно, ні емоційно ще не спроможні розкрити художній образ виконуваного твору. Вони випадково потрапили на III тур. Таких, на щастя, було мало. Друга — ті, які технічно підготовані посилено, але їх хорові навички не поставлені на службу музиці. Проникнення в суть художнього образу залишається поза їхньою свідомістю. Цих на конкурс допущено більше сподіваної міри. Третя категорія — колективи, які систематично провадять вдумливу музично-виховну роботу, домагаються природної вокалізації, фіксують всі елементи хорової виразності й розумно застосовують їх для розкриття ідейно-художнього змісту твору. Цих виступило на конкурсі менше бажаного, але вони зробили багатообіцяючу заявку, взяли «високу ноту» і задали професіональний тон змаганню столичних колективів.

На думку журі, слід вжити продуманих заходів, щоб припинити тупцювання на місці деяких навіть провідних хорів Києва. Це мистецтво колективне, але вирішальну роль, як відомо, в ньому відіграє хормейстер. Конкурс показав, що багатьом хормейстерам необхідна більш ділова допомога з боку адміністрації закладів, у яких вони працюють. Значно менше трапилося б явних зривів на III турі в Києві, коли б така допомога була повсякденною і конкретною. Деякі хормейстери вже не можуть забезпечити подальшого зростання своїх колективів, і з цього теж необхідно зробити точні висновки.

Сьогоднішній рівень і співаків, і слухачів настільки виріс духовно, що їхньому вчителю — хормейстеру необхідно щодня працювати над собою. Ніякий «старий багаж» диригента не врятує становища. Давно минули ті часи, коли хоровий спів задовольняв за таким примітивним рецептом: трохи мотивчику, трохи слова, трохи піано, трохи підставних співаків і більше шуму, — хай, мовляв, люди чують, що ми — голосисті. Ні! Сьогодні це вже не проходить, а якщо й задовольняє, то лише людей з найнижчими смаками. Настав час інтелек-

МУЗИКА

1 (187) • СІЧЕНЬ—ЛЮТИЙ

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

Рік заснування 1923



Видавництво „Музична Україна“



Журн. „Музика“, 1977, № 1, 1-32



Відкриття III туру фестивалю в Запоріжжі.
Парад учасників.

туальної, глибоко мотивованої праці хормейстера, його вдумливого звукопису художніми образами, асоціативного, афористичного, багатопланового трактування творів.

Ми раді, що такі хормейстери в Києві є і що очолювані ними колективи почали задавати тон хоровій самодіяльності столиці республіки. Це самодіяльна народна хорова капела політехнічного інституту, де молодий керівник Г. Горбатенко міцно зв'язала в один вузол всі елементи хорової майстерності. Капела хвилює своїм мистецтвом, радує репертуарними пошуками, збуджує інтерес музикантів інтерпретацією деяких творів.

Керівник народного хору тресту «Київміськбуд-4» заслужений діяч мистецтв УРСР В. Новиков показав кілька зразків професійного хорового співу. Керівник самодіяльної хорової капели Жовтневого Палацу культури В. Дженков у кращих з виконуваних творів домігся професійного звучання. В. Лисенко досяг ідеального слухового ансамблю капели Будинку культури ім. Батюка. Заслужений артист УРСР В. Мальцев з капелою Академії наук УРСР намітив явні виконавські контури, притаманні камерному хорові.

Філігранну роботу з хором фізико-математичного факультету педінституту ім. Горького проводить досвідчений майстер М. Красс, якому, однак, треба краще продумати репертуар та звукову палітру колективу. Хор народної пісні Палацу культури заводу «Більшовик» під керівництвом Б. Антківа показав зрілість інтерпретації, оригінальність репертуару, благородство звучання. Керівник хору Київського педучилища І. Захаржевський продемонстрував витончену хормейстерську роботу, виявив самобутній почерк музиканта з добрим смаком.

У конкурсі III туру виступило 25 київських колективів хорового жанру, що об'єднують 1303 учасники. Прозвучало 114 творів, з яких 80 процентів належить перу радянських композиторів. З них перед нами постає образ радянської людини, що безмежно любить Батьківщину, своєю працею і піснею звеличує її славу.

М. КРЕЧКО,
народний артист УРСР

ОРКЕСТРИ, ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ АНСАМБЛІ

Понад п'ятдесят різних інструментальних колективів — від оркестрів до тріо і дуетів — демонстрували своє мистецтво перед вимогливим журі. Два найкращих з них рекомендовані всесоюзному оргкомітетові фестивалю і п'ять — республіканському на присвоєння звання ла-

уреата. Саме на їх виступах і зупинимо увагу читачів.

Самодіяльний народний духовий оркестр Палацу культури виробничого об'єднання «Запоріжтрансформатор» (керівник М. Липський) давно вже зарекомендував себе з найкращого боку. На III турі він показав цікаву і складну програму. Майже професійально прозвучав марш «Комсомолец» Г. Марутяна, а музична картина для фортепіано з оркестром К. Молчанова (солістка В. Білецька) захопила слухачів глибиною розкриття творчого задуму композитора, яскравим виконанням, багатим нюансуванням та досить чуйним акомпанементом солістки. Темпераментно, з великою енергією прозвучав Танок повсталих басків Б. Асаф'єва. Кульмінацією виступу оркестру став Антракт до III дії опери «Леограїн» Р. Вагнера.

Естрадний оркестр «Азовська чайка» Бердянського міського Будинку культури широко відомий у нашій республіці та за її межами. Він успішно виступав на всесоюзному джазовому фестивалі «Янтарна труба» в Литві, а також на конкурсах у братніх соціалістичних країнах. Як відомо, останнім часом у зв'язку з надмірним захопленням вокально-інструментальними ансамблями все менше залишається естрадних оркестрів класичного джазового складу. На цьому фоні робота Володимира Жуковського з бердянським оркестром та співаками-солістами заслуговує всебічної підтримки. Можна лише пошкодувати, що в його репертуарі мало творів українських композиторів.

Серед переможців конкурсу приємно відзначити духовий оркестр електролізного цеху Дніпровського алюмінієвого заводу (керівник П. Тисенко). Запам'ятовується виконання ним фантазії на теми опери Д. Кабалевського «Сім'я Тараса», а також Концертного етюда Леонова для баритона з оркестром (соліст — баритоніст В. Мухін).

Велику аудиторію зібрав виступ самодіяльного естрадного оркестру «Лотос» бердянського заводу сільськогосподарських машин (керівник В. Самойлов). Цей колектив має сталий і заслужений авторитет у прихильників естрадної музики, активно пропагує найкращі твори цього жанру. Особливо порадив він слухачів і журі виконанням Фантазії У. Найссоо на теми пісень про В. І. Леніна та Концертного етюда П. Морія для фортепіано з оркестром.

Серед багатьох прослуханих на III турі вокально-інструментальних ансамблів переможцем визнано колектив з Палацу культури заводу «Дніпроспецсталь» (керівник Р. Рудаєв). Високу оцінку він заслужив насамперед цікавою побудовою програми, відмінним строем, неабияким смаком в обробках та аранжировках народних пісень, зокрема «Гаю, гаю, зелен розмаю». З особливим піднесенням прозвучав Танок з шаблями з балету «Гаяне» А. Хачатуряна.

П'ятнадцять інструментальних колективів рекомендувало журі до нагородження дипломами. Серед них духовий оркестр Мар'їнського сільського Будинку культури (керівник П. Галочка), вокально-інструментальний ансамбль «Сувенір» Біленьківського сільського Будинку культури (керівник Ю. Галко), оркестр народних інструментів Приморського РБК (керівник М. Хода). Дуже сподобався всім вокально-інструментальний квартет «Ритм» Будинку культури «Жовтень» м. Мелітополя, особливо виконанням власної колективно створеної пісні «Запорізька індустріальна».

Оригінальні програми представили жіночий вокально-інструментальний ансамбль електроінструментів Палацу культури «Титан» під керівництвом Л. Петрусенка, ансамбль баяністів заводу вогнетривів, тріоїста музика з Палацу культури об'єднання «Запоріжтрансформатор» та інші.

Приємно відзначити успіх ансамблів малих форм — тріо баяністів у складі І. Болотіна, В. Лебедєва та С. Лавриновського, дует гітаристів Н. та Г. Пилипенків, ансамблю дерев'яних духових інструментів під керівництвом О. Тарана. Цими талановитими і добре підготованими музикантами варто зацікавитись керівникам обласної філармонії.

Однак нам довелося почути кілька колективів, які не мали творчих підстав виступати на III турі фестивалю. Це духові оркестри з Бердянського нафто-маслозаводу та мелітопольського Будинку культури «Жовтень», вокально-інструментальний ансамбль «Надія-75» та деякі інші. Обласним журі слід ретельніше відбирати кандидатури на відповідальні конкурси. Серйозним недоліком вважаємо й те, що в програмах колективів часто повторювались популярні твори, мало було пісес місцевих авторів.

М. ПОЛЯК

Змагання кращих самодіяльних музичних колективів столиці розпочалося виступом оркестру народних інструментів Жовтневого Палацу культури, добре відомого далеко за межами республіки (керівники — Л. Казачков та В. Васильєва-Казачкова). Програма його цілком відповідає умовам третього туру фестивалю. Приемним сюрпризом було виконання фіналу Четвертої симфонії Чайковського. Аранжуєючи подібні твори для народних інструментів, слід знаходити такі звукові барви, які б наблизили їх звучання до симфонічного. Колектив блискуче впорався з цим.

Серед таких оркестрів заслуговує на увагу найстаріший робітничий колектив з Будинку культури заводу «Арсенал» (керівник П. Ананьєв). Виконання першої частини Прохальної симфонії Гайдна, Танцю дівчат з балету «Гаяне» Хачатуряна, «Новоросійських курантів» Шостаковича та подібних за складністю творів зберігає за ним славу одного з кращих у столиці. На такому ж високому рівні виступив і оркестр народних інструментів Палацу культури заводу «Більшовик» (керівник С. Матвєєв). Творча праця цих ветеранів самодіяльного мистецтва дістала високу оцінку журі.

Оркестр політехнічного інституту (керівник О. Сатко) невеликий, однак він справив приємне враження і добром репертуару, і виконанням. Створення студентського художнього колективу із сталим складом — справа не з легких. Тим більше відрадно, що значних успіхів досяг оркестр народних інструментів медичного інституту ім. О. О. Богомольця (керівник Т. Бистричкіна). На конкурсі, крім усього, він успішно супроводив соліста М. Гармаша, який виконав на балалайці Фантазію М. Будашикіна та тему російської народної пісні.

Показ мистецтва духовихів розпочав заслужений колектив УРСР — оркестр, яким керує диригент Л. Тихонов). На минулих республіканських фестивалях та на всесоюзному конкурсі духових оркестрів він завоював призові місця і тепер не здає позицій. Нижче своїх можливостей виступив оркестр Будинку культури заводу «Арсенал» (керівник О. Любарський), здатний показати репертуар складніший за музичною фактурою. Оркестр Будинку культури заводу «Київприлад» (керівник Е. Грачов) виступив із збідненим репертуаром, хоч у представленій ним програмі були твори високої художньої цінності. Серед творів, показаних музикантами технологічного інституту легкої промисловості (керівник В. Хлестунов), слід відзначити Другий концерт Рахманінова для фортепіано з оркестром (солістка І. Куляба). Нехай не всі труднощі цього складного твору колективові пощастило подолати, та сам задум, дотримання виконавців заслуговують схвалення.

На конкурсі ми почули естрадні оркестри виробничо-технічного об'єднання «Кристал», трикотажної фабрики «Киянка», заводу верстатів-автоматів ім. Горького, інституту надтвердих матеріалів АН УРСР. Всі вони можуть похвалитись і інструментарієм, і технікою виконання. Основа їх репертуару — радянські пісні. Але напропоується зауваження: на адресу співаків — за зловживання мікрофоном, а на адресу оркест-

рів — за те, що надмірним звучанням не щадили вокалістів. Подібні вади спостерігаємо і в роботі вокально-інструментальних ансамблів зауттєвої фабрики «Київ», інституту фізкультури, «Квант», «Райдуга» та деяких інших. Тим часом їх колеги з політехнічного інституту та інституту народного господарства, на щастя, уникли цього дуже поширеного недоліку.

Найскладніша форма музичної самодіяльності — симфонічні оркестри, ансамблі скрипалів. Серед цих колективів упевнено утримує лідерство симфонічний оркестр Жовтневого Палацу культури (керівник М. Гозулов). У виконанні Другого фортепіанного концерту Рахманінова він показав себе достойним партнером соліста — заслуженого артиста УРСР, лауреата міжнародного конкурсу Є. Ржанова. Активно пропагує симфонічну музику і оркестр політехнічного інституту (керівник Л. Хейфец-Поляковський). Він виступає на республіканських конкурсах вже не вперше і завжди успішно. Добре прозвучали скрипковий ансамблі політехнічного та педагогічного інститутів.

На жаль, у нас ще мало ансамблів гітаристів. Тож особливо приємно було почути виступ такого колективу з Будинку культури «Славутич». Його керівник Д. Колесникова показала себе не тільки здібним педагогом, а й прекрасним виконавцем, «концертмейстером» свого ансамблю. Не можна не згадати домристів клубу Жовтневої лікарні. Сподіваємось, вони і їхній керівник А. Григоренко не заспокояться на досягнутому.

Л. НОСОВ

АНСАМБЛІ ТАНЦЮ

Від часу, що минув після фестивалю на честь 50-річчя Союзу РСР, у київських самодіяльних ансамблях танцю сталися значні зміни на краще. Стабілізувався їх склад, вони вчасно поповнюються вихованцями підготовчих груп, зміцніла матеріальна база. А головне — поліпшилась навчально-виховна робота з учасниками. Все це дало можливість керівникам поставити перед собою більш складні творчі завдання й успішно вирішити їх. І ось результат: на третій тур Всесоюзного фестивалю пройшли 22 колективи. Радусь їй те, що всі вони брали найактивнішу участь у концертному обслуговуванні трудящих, зокрема робітників ударних будов п'ятирічок і сільського населення.

Ансамбль «Вихор» Палацу культури авіаційного заводу (керівник заслужений артист УРСР М. Матков) порівняно молодий за стажем, але вже добре зарекомендував себе сміливими і результативними пошуками. Про це свідчить показана ним оригінальна композиція «Вітру назустріч». Це — творча знахідка М. Маткова, приклад вдалого розкриття узагальненого образу юності, її високих поривань. При всій новизні виразових засобів кожному видно їх здорову основу — український фольклор. Безумовним досягненням є хореографічна поема, яка оспівує героїчний подвиг моряків-чорноморців у Великій Вітчизняній війні. Щире замилювання викликає філігранно відточена «Буковинська полька». Про широчину творчого діапазону колективу свідчить іспанський танець у стилі фламенко.

Мистецтво самодіяльного народного ансамблю танцю «Славутич» (керівник О. Сокол) добре знають відвідувачі Палацу культури «Дніпро», колгоспники підшефних сіл. Не раз його запрошували для виступів перед відпочиваючими у здравницях і перед туристами. Тільки в 1976 р. він взяв участь більш як у 40 концертах. Цінною є його постійна готовність протягом усього року виступати і в Києві, і на виїздах. На нинішньому конкурсі «Славутич» блискуче виконав «Гопак», закарпатський «Крутак», «Російський святковий» та молдавську ліричну «Хобру кохання».

«Київські каштани» — так називається ансамбль бального танцю Будинку культури заводу «Ленінська кузня» (керівник Б. Калиниченко). Приваблює нестандартна побудова його програм. На конкурсі були виконані сюїта з танців народів СРСР, а також танці з країн Латинської Америки — самба, пасадобль, ча-ча-ча. Ведучий не оголошує назви кожного номера, дія розвивається так, як на справжньому молодіжному балу, де кожен перебуває в атмосфері краси і доброзичливості. Такий настрий створюється і в глядачів, і це — велика перемога самодіяльних артистів.

Добре виступили колективи Жовтневого Палацу культури — ансамбль класичного танцю під керівництвом народної артистки УРСР А. Васильєвої та «Горлиця» (керівник Є. Зайцев). Перший виконав частини з балетів О. Глазунова та Ц. Пуні, другий — «Поєму про солдата», «Богунці», «Тропотянку». Колектив Зайцева цікавий своїм академічним українським народним стилем, творчим використанням усього найціннішого з народної хореографії.

Ми коротко розглянули досягнення лише кількох колективів. Радусь те, що кожен ансамбль має своє творче обличчя, а це — запорука їх дальшого розвитку.

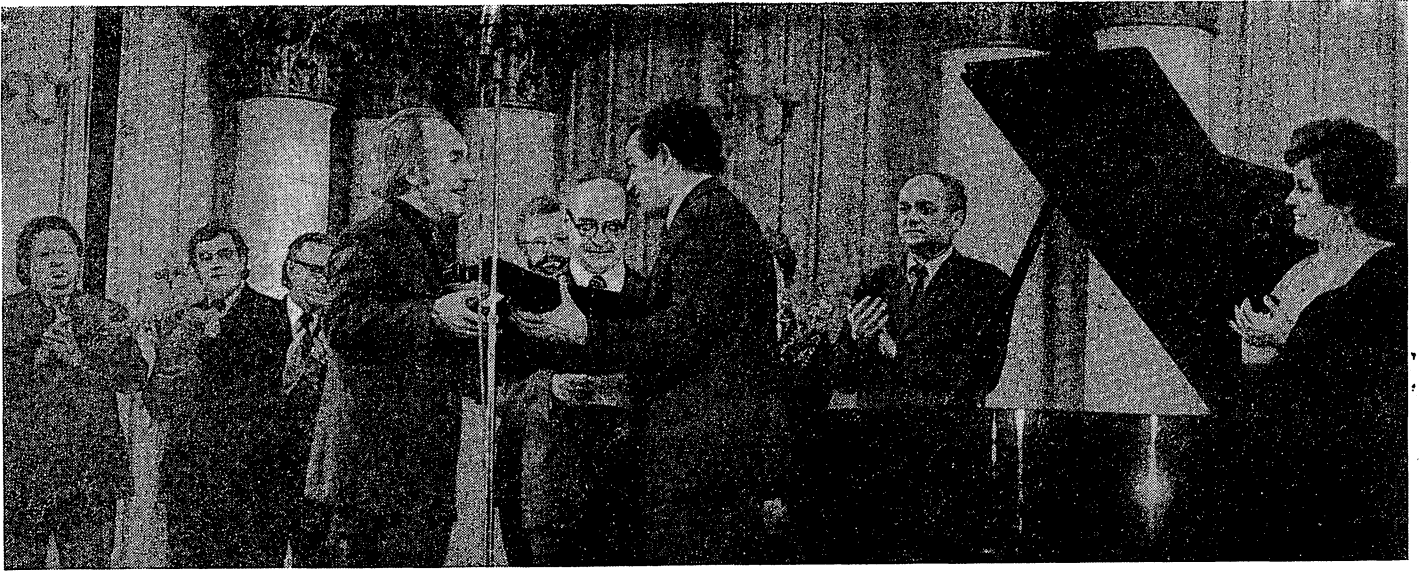
Б. МІЩЕНКО

НА ЧЕСТЬ ПРАЦІ І ДРУЗЬБИ НАРОДІВ

У рамках Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих 3—5 грудня на Івано-Франківщині відбулося традиційне республіканське свято пісні й музики про працю і дружбу народів СРСР. У ньому взяли участь крім самодіяльних артистів з Прикарпаття, Харківської, Одеської, Чернігівської, Херсонської, Донецької, Тернопільської, Полтавської, Сумської, Дніпропетровської та Ворошиловградської областей, дітяч мистецтв Києва, а також гості — учасники самодіяльності з Ростова-на-Дону, Мінська та Кипинева.

Свято почалося великим концертом у Палаці культури бурштинських енергетиків. Другого дня колективи і солістів радо приймали робітники підприємств, де працюють посланці багатьох народів нашої багатонаціональної країни. Такі ж зустрічі проведено і в колгоспах чотирьох районів. Виступ ансамблів і солістів став дорожочним подарунком угорським робітникам, що споруджують Богородчанську дільницю газопроводу Оренбург — Західний кордон СРСР. Заключний концерт у Палаці спорту прослухали тисячі слухачів.

НАШ КОР.



Уроцисте відкриття Тижня вірменської музики на Україні в Колонному залі імені М. Лисенка Київської державної філармонії.

ТИЖНІ ДРУЖБИ

НА УКРАЇНІ

Мистецькі взаємозв'язки братніх радянських народів — могутня дійова сила, що спрямовує і рухає вперед розвиток багатонаціональної культури нашої Батьківщини. Процес взаємообміну духовними багатствами з року в рік стає інтенсивнішим і пліднішим. Наближення знаменної дати — 60-річчя Великої Жовтневої соціалістичної революції дало стимул до налагодження ще тісніших мистецьких контактів, проведення ряду заходів, покликаних активізувати творчі стосунки між представниками радянських республік. Саме в такому плані був організований Тиждень вірменської музики на Україні, що проходив з 18 по 24 жовтня минулого року і став важливою культурною подією життя країни.

Вірменія і Україна — республіки, віддалені сотнями кілометрів, проте міцні нитки культурних взаємин простягаються між ними уже здавна. Добрі традиції мають, зокрема, вірменсько-українські музичні зв'язки. Їх промовистим символом може послужити творчість класика вірменської радянської музики О. Спендіарова. Родом з Каховки (1871), він значну частину життя провів у Криму і майстерним опрацюванням українських народних мелодій (збірка їх була опублікована в 1948 р. у Брєвані до 30-річчя встановлення Радянської влади на Україні) вніс значний вклад у справу популяризації українського фольклору. Українська тематика привертала увагу також інших вірменських композиторів — О. Долуханяна (романси на слова Лесі Українки), С. Джербашяна (балада «Україна» для голосу з оркестром), В. Араратяна («Елегія пам'яті Шевченка»), К. Хачатуряна («Український танок»). А в відомому балеті А. Хачатуряна «Гаяне» щедрими барвами іск-

риться запальний український гопак!

Ряд опер і балетів вірменських композиторів, починаючи з чудової опери «Алмаст» О. Спендіарова (1928), став цінним надбанням українських радянських музичних театрів. «Постійну прописку» на балетних сценах України дістали твори А. Хачатуряна «Спартак» і «Гаяне», з успіхом були поставлені опера «Казка для дорослих» Е. Арутюняна, балет «Прометей» Е. Арістакесяна, а здійснена хореографічною трупкою Київського театру ім. Т. Г. Шевченка вистава дитячого балету «Чіполіно» К. Хачатуряна удостоєна нещодавно Державної премії СРСР.

У концертних залах республіки, по радіо й телебаченню активно пропагуються симфонічні, вокально-симфонічні, камерно-інструментальні, хорові й пісенні твори А. Хачатуряна, А. Бабаджаняна, Е. Мірзояна, О. Арутюняна та інших вірменських композиторів.

Творчу палітру сучасних українських митців помітно збагатили композиції, натхнені красою вірменської поезії й народного мелосу (романси Ю. Рожавської на вірші С. Капутікян, Ю. Мейтуса на вірші А. Ісаакяна та С. Капутікян тощо). Серед них вирізняється по-справжньому показовий зразок плідного перехрещення двох національних стилів — «Вірменські ескізи» А. Штогаренка (1960), що заслужено увійшли в число кращих творів радянської інструментальної музики. Отже, факти промовисто свідчать про ідейно-естетичну єдність художніх устремлінь обох народів.

Тим-то перебування у Києві митців з братньої Вірменії перетворилося на справжнє свято музики і дружби. З березів голубого Севана прибула численна представницька делегація, очолювана головою правління Спілки композиторів Вірменії народним артистом республіки, професором Е. Мірзояном. До її

складу входили народні артисти СРСР О. Арутюнян та А. Бабаджанян, народний артист Вірменської РСР Л. Сар'ян, заслужений діяч мистецтв Вірменської РСР О. Аджемян, композитори Г. Чігчян, Е. Арутюнян, С. Шакарян, М. Ісраелян, Г. Мелікян, відомі виконавці — співаки та інструменталісти.

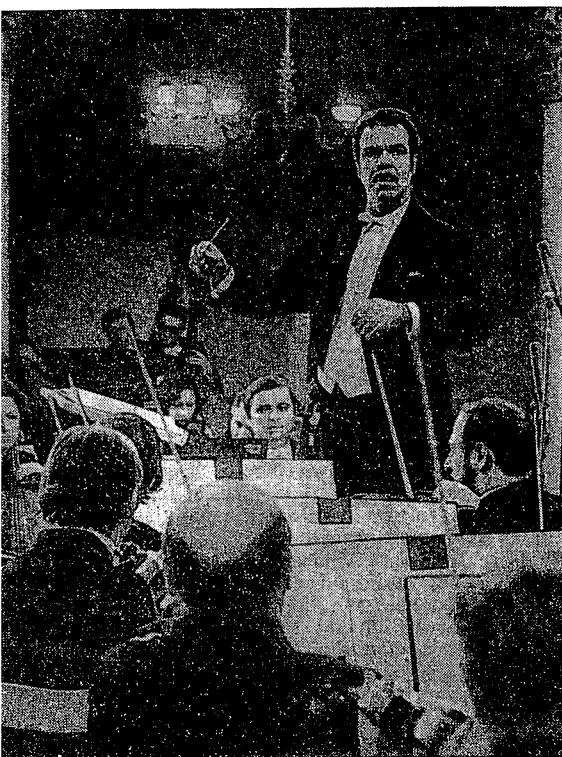
Багатоградна і розмаїта програма Тижня, що розпочався традиційним привітанням гостей хлібом-сіллю в Бориспільському аеропорту, охоплювала зустрічі з трудівниками, концертні вечори, ознайомлення з пам'ятними місцями Києва.

Перші маршрути делегації пролягли до монумента В. І. Леніну і на могилу Невідомого солдата в парку Вічної Слави. Митці Вірменії поклали також квіти до пам'ятника М. В. Лисенку. В той же день делегацію прийняв голова Київської міської Ради депутатів трудящих тов. В. О. Гусєв.

Велику увагу організатори Тижня приділили контактам з молодіжною аудиторією. Були проведені творчі зустрічі з школярами міста в Київському Палаці піонерів, з учнями професійно-технічного училища № 8, з курсантами Вищого морського військово-політичного училища та студентами Київського державного ордену Леніна університету ім. Т. Г. Шевченка. Митці Вірменії побували також на київському заводі ВУМ і кондитерській фабриці ім. Карла Маркса.

Шанобливо вітали делегацію вірменських друзів у Державному музеї історії Великої Вітчизняної війни. Особливо зворушливими стали відвідини музею для композитора Лазаря Сар'яна, нині ректора Брєванської консерваторії, а в минулому — учасника героїчної оборони та визволення Києва від німецько-фашистських загарбників.

Багато незабутніх вражень залишила одноденна поїздка до Житомира —



на батьківщину видатного діяча вітчизняної космонавтики С. П. Корольова. Це місто тісно пов'язане з історією української радянської музичної культури: тут народився Б. Лятошинський, провів роки напруженої творчої і виконавської праці В. Косенко. Переповнений зал міського театру не зміг вмістити всіх бажаючих побувати на концерті вірменських митців. Піднесена атмосфера панувала й під час творчої зустрічі з колгоспниками Житомирщини.

Ознайомлення з музичними творами, що прозвучали на концертах Тижня, зокрема на вечорах у Колонному залі імені М. В. Лисенка, принесло радість пізнання мистецтва яскравого, самобутнього, наскрізь пройнятого неповторним ароматом вірменського фольклору і водночас підкреслено сучасного за характером музичного мислення й вислову.

Успіхові творів вірменських композиторів великою мірою сприяли талановитість і висока майстерність виконавців — лауреатів Міжнародних конкурсів, народних і заслужених артистів Вірменської РСР: віолончелістів М. Абрамян, В. Сараджяна, Ф. Симоняна, піаністів С. Навасардяна та Ю. Айрапетяна, співаків О. Габаян, М. Абовян, В. Міракіана, скрипалів С. Ахназаряна та трубача Ю. Бальяна.

Слухачі концертів мали змогу переконатися, яку широку панораму різних стилів і форм розкриває камерна творчість сучасних вірменських митців: глибоке вкорінення у національний мелос органічно поєднується в ній з сміливими пошуками нових засобів виразності, застосуванням різноманітних образно-драматургічних структур.

Промовистим прикладом індивідуально неповторного осмислення народних джерел можуть послужити включені до програми камерного концерту твори для віолончелі (до речі, інструмента, особливо щедро і багатогранно використаного вірменськими митцями). Е. Оганесян у двочастинній Сонаті розгортає партію віолончелі (без супроводу) як графічно накреслений, напружений драматичний монолог, де пристрасні ораторські мотиви ніби виростають з ліричних фольклорних наспівів і пульсуючих ритмів. У відмінній стильовій манері витримана Соната для віолончелі і фортепіано Е. Мірзояна. Позначена щедرو емоційністю, привільним розливом народнопісенних інтонацій, вона написана широкими, «живописними» мазками, соковите звучання віолончелі гнучко поєднується з насиченою, технічно складною фактурою фортепіанного мовлення. Для розкриття змісту твору багато важить проведення на його початку і в закінченні мелодії оригінальної народної пісні, що піднімається до узагальнення одвічної мудрості й сили народного мистецтва.

Співає М. Абовян, за ролям композитор Г. Чітчян.

Державний академічний симфонічний оркестр УРСР. Дирижує заслужений діяч мистецтв Вірменської РСР Р. Мангасарян.

Народний артист СРСР композитор А. Бабаджанян.

Інший твір — «Три дуети для віолончелі і фортепіано» М. Ісраеляна — виразно засвідчує пошуки й експерименти вірменських композиторів у сфері додекафонно-пуантилістичної техніки музичного письма.

Фортепіанні композиції переконливо показують стильове розмаїття творчого доробку вірменських митців, їх наслідування магістральним тенденціям розвитку сучасного піанізму. «Чотири прелюди» молодого композитора Г. Мелікяна привернули увагу тонким ескізним малюнком, колоритно обарвленими фольклорними інтонаціями. Сповнена заостреної експресії, драматичних спалахів напруги двочастинна Соната для фортепіано Е. Арістакесяна. В «Шести картинах» А. Бабаджаняна віртуозна фортепіанна техніка підпорядкована змалюванню яскравих, жанрово характерних образів, основою яких є імпульсивна ритміка вірменських народних танців.

Окреме місце посідає в програмі камерного концерту Соната для труби Е. Арутюняна — цікава спроба створення розгорненого драматизованого музичного полотна, розрахованого на виконавські можливості й характерні темброві риси цього інструмента.

Національні традиції сольного розспіву, пропущені крізь призму сприймання сучасного художника, виразно проступають у камерно-вокальній творчості вірменських композиторів. У вокальному циклі Г. Чітчян на вірші А. Ісаакяна вони наповнюють музичні образи проникливим ліризмом, схвилюваністю почуттів. О. Аджамян в солоспівах на слова середньовічного поета Ованеса Тікуранці майстерно використовує давні епічні наспіви з їх приховано драматичною напругою і внутрішньою експресією вислову.

Симфонічні твори, включені в концертні програми Тижня (вони прозвучали в інтерпретації заслуженого діяча мистецтв Вірменської РСР, художнього керівника та головного диригента Вірменського телебачення і радіо Р. Мангасаряна), — лише невеличка частка багатого доробку вірменських митців у цьому жанрі. І все ж їх виконання дає певне уявлення про багатогранність творчих задумів і звершень, розмаїття почерків.

Радість і триумф — такий зміст одного з найпопулярніших зразків вірменської музики — «Святкової увертюри» О. Арутюняна, твору, що вражає свіжістю національного колориту, бадьорим, піднесеним настроєм.

Драматичний тип симфонізму репрезентує Друга симфонія Г. Ахіняна, присвячена пам'яті поета Паруйра Севака — натхненного співця молодості і краси життя. Її музика, що розгортається в річці трагедійної образності, позначена гранично напруженим розвитком музичної думки, нагнітанням кульмінацій, раптовими перепадами звучності і дещо нагадує принципи симфонічного письма Д. Шостаковича та Б. Лятошинського.

Творча концепція Скрипкового концерту Л. Сар'яна характеризується психологізацією змісту й чіткою логікою драматургічно-образного розвитку циклічної форми: драматизована, побудована на засадах сонатного алерго перша частина змінюється зосередженою пасакальєю, що в свою чергу пе-

реходить у динамічну, наповнену енергією ритму токату.

Сюїта з балету «Заздрість» С. Шакар'яна вказує на специфічне трактування балетної музики, її підпорядкування засадам драматичного симфонізму. «Розчинення» танцювально-жанрових елементів у стрімливому плині музичних мотивів, «вибухові» кульмінації, напориста ритміка створюють образи, сповнені внутрішньої напруги й динаміки.

Концертні програми дали можливість познайомитися ще з однією важливою галуззю музичної творчості сучасної Вірменії — пісенним жанром. Щира, задушевна пісня посіла домінуюче місце на вечорі, що відбувся в приміщенні Республіканського Будинку кіно. Тут прозвучала музика до кінофільмів О. Арутюняна: ряд широко відомих пісень виконав (разом з сином — молодим співаком і кіноактором) один з найпопулярніших нині радянських композиторів-піснярів Арно Бабаджанян. У показаній на завершення зустрічі ліричній кінокомедії «Наречена з півночі» (режисер Н. Оганесян) мрійливі пісні Арно Бабаджаняна у виконанні Араїка Бабаджаняна стали чільним фактором великого успіху картини.

Дні, які провели митці Вірменії в Києві, були вщерть заповнені музикою, сердечними зустрічами і хвилюючими враженнями. Присвячений 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції, Тиждень вірменської музики на Україні став ще одним свідченням плідних культурних взаємозв'язків радянських народів, вписав немеркнучу сторінку в літопис дружби і братерства.

М. ЗАГАЙКЕВИЧ

У ВІРМЕНІЇ

У відповідь на творчий візит митців братньої Вірменії група композиторів і виконавців взяла участь в Тижні української музики в цій республіці, присвяченому 60-річчю Великого Жовтня та 56-річчю Радянської влади у Вірменії. Програма концертів була досить насиченою: адже репрезентувалася музика представників різних творчих поколінь у найрізноманітніших жанрах (камерно-вокальна, інструментальна, симфонічна та ін.). Тому своєрідний творчий звіт став яскравою демонстрацією досягнень української музичної культури.

Відкриття Тижня розпочалося 28 листопада покладенням вінка до пам'ятника В. І. Леніну на центральній площі Єревана. Потім наші митці зустрілися з головою виконкому міської Ради депутатів трудящих М. Мурадяном. Увечері того ж дня відбувся перший концерт камерної музики у Малому залі філармонії. З теплими словами до посланців України звернувся голова правління Спільноти композиторів Вірменії народний артист республіки Е. Мірзоян, який очолював делегацію вірменських митців під час перебування їх на Україні. Про культурні зв'язки, міцну дружбу обох народів говорив голова нашої делегації заслужений діяч мистецтв УРСР М. Скорик.

Розпочався концерт квітетом А. Штогаренка «Вірменські ескізи». Цей програмний твір написаний під враження-

ми від чудової природи республіки, поезій класика вірменської літератури А. Ісаак'яна, живописних полотен М. Сар'яна. В першій частині («Ода Вірменії») експонуються основні образи, інтонаційна атмосфера яких базується на вірменській та українській пісенності. Виконав цей твір заслужений ансамбль УРСР квітет ім. М. Лисенка у складі заслужених артистів УРСР А. Баженова, Б. Скворцова, Ю. Холодова, Л. Краснощока. Довго не вщухали аплодисменти і після того, як прозвучав другий твір — «Святкова» класика вірменської музики С. Комітаса.

Великий успіх мало виконання Партити № 3 М. Скорика та фіналу з квітету № 3 А. Філіпенка. Слід сказати, що і в наступних зустрічах слухачі дуже тепло приймали ці складні, різні за стилістичним спрямуванням композиції, котрі певною мірою відбивають напрямки розвитку камерно-інструментальної музики на Україні.

До програми концерту було включено ряд фортепіанних творів. Є. Ржанов інтерпретував прелюдії для фортепіано класика української радянської музики Л. Ревуцького. Кілька власних прелюдій виконала Л. Шукайло (Харків). М. Степаненко ознайомив слухачів з п'єсами, котрі входять до його циклу «Образи».

Камерно-вокальна музика, представлена цього вечора, теж показала досить яскраву картину її розвитку в нашій республіці. Так, М. Жербін відібрав для показу у Вірменії контрастні за образним змістом романси з різних циклів: «Вьюга» на вірші М. Упеніка, «В безмолвних садах» на вірші О. Пушкіна, «Была ты ярче всех» на вірші О. Блока. Прозвучали вони у майстерному виконанні Е. Акритової (партія фортепіано — Е. Пірадова). Артистка проспівала також цикл «Віггармонійне» Л. Дичко на слова П. Тичини, позначений складним образно-філософським змістом, пошуками нових виражальних засобів.

Прозвучала героїко-патетична «Поема про Севастополь» І. Драго (соліст В. Мельниченко). Л. Остапенко виконала романси Є. Зубцова — «Я живу» на вірші Е. Межелайтиса та «Зелена рута» на вірші М. Сингаївського. Вона проспівала також ряд творів О. Білаша, сповнених широким емоційним і безпосередньо пов'язаних з масово-пісенною традицією: «С добрим утром» (С. Єсенін), «Кленовая аллея» (С. Щипачов), «Пісня про Україну» (Д. Павличко) та ін. Рецензії на цей концерт, надруковані в республіканській газеті «Комуніст», високо оцінюють і ідейно-художню значимість творів українських композиторів, і виконавську майстерність артистів.

У справді святковій атмосфері відбулися виступи наших митців на виробничому об'єднанні «Армелектромаш», Єреванському шкіряному виробничому об'єднанні ім. С. Шаумяна. Слід зазначити, що рівень сприймання представлених творів робітничою аудиторією був справді професійний. Про це свідчить захват, з яким слухачі вітали досить складну за формою фугу для фортепіано В. Борисова (соліст Г. Гельфгат), фортепіанні твори М. Степаненка, Л. Шукайло, позначені найсучаснішими прийомами музичного вислову (прозвучали в авторському виконанні), пісні

О. Білаша та Є. Зубцова, які проспівала Л. Остапенко (партія фортепіано — Е. Пірадова).

Незабутньою була зустріч наших митців з прикордонниками. Оплесками зустріли воїни повідомлення про те, що композитор Є. Зубцов, з творами якого вони познайомились, у роки Великої Вітчизняної війни виступав перед прикордонниками цього ж підрозділу.

Українські музиканти взяли участь у відкритті Паладу культури Варденіського району, славного трудовими традиціями. Тут прозвучали нові твори Л. Колодуба (обробка народної пісні «Ходила по гайочку» для голосу з фортепіано і романс «У гайочку» на вірші Т. Шевченка). Нові вокальні композиції показали М. Скорик, Є. Зубцов, О. Білаш, І. Драго. З успіхом виконав власні фортепіанні прелюдії молодий композитор з Донецька С. Мамонов.

Завершився Тиждень української музики великим симфонічним концертом, що відбувся у Великому залі Єреванської філармонії. У програмі були твори різних жанрів і стилів, які, проте, мають тенденцію до конкретності образного змісту, міцного зв'язку з народнопісенними джерелами. Головним учасником цього вечора був симфонічний оркестр Вірменського телебачення і радіо, яким диригував заслужений діяч мистецтв УРСР В. Гнедаш. Оригінальний за задумом фортепіанний концерт, завершений 1975 року, представив В. Борисов. Незвичним для цього жанру є те, що композитор широко використав у творі вокальну партію (сопрано). Солістами були піаніст Г. Гельфгат та вірменська співачка В. Саак'ян. Виконувався й Концерт для валторни з симфонічним оркестром Б. Гомоляки — один з кількох написаних ним концертів для різних духових інструментів. Тут автор знайшов оригінальні прийоми образно-драматургічного розвитку, вдало використав виражальні можливості солюющего інструмента. Сольну партію інтерпретував чудовий музикант, соліст Київського театру опери та балету Норі Галстян. Чудово прозвучала барвиста програмна композиція Л. Колодуба «Троїсті музики».

Концерт для голосу з симфонічним оркестром М. Жербіна (солістка Д. Якубович-Качарян) ознайомив слухачів з характером симфонічного мислення композитора. Цей лірико-психологічний твір багатогранно трактує вокальну партію, розгортається за чітким драматургічним планом.

«Карпатський концерт» для симфонічного оркестру М. Скорика — своєрідний заключний акорд свята української музики у Вірменії. Блискуче вираження стихії народної української танцювальності, яскраві контрасти музичних образів виявились близькими темпераментові вірменських музикантів, що великою мірою зумовило і чудове виконання твору, і захоплене сприймання його вдячними слухачами.

«Дуетом братерства» назвала газета «Советакан Айастан» інтерв'ю з Е. Мірзояном та М. Скориком, в якому підкреслювалось величезне значення культурного обміну між республіками для зближення національних культур, взаємозбагачення художнього світогляду митців обох народів.

Т. НЕКРАСОВА

Фестиваль в Криму

У жовтні минулого року відзначалося 35-річчя початку героїчної 250-денної оборони Севастополя (29 жовтня 1941 р.). Цій знаменній даті і був присвячений П'ятий фестиваль радянської симфонічної музики й радянської масової пісні. Величезну роботу по його організації і проведенню здійснили Спілка композиторів України та Всесоюзне бюро пропаганди радянської музики при Спілці композиторів СРСР. Значну допомогу митцям надали міські й обласні партійні організації, Політуправління Червонопрапорного Чорноморського флоту, Кримська державна філармонія на чолі з її керівником заслуженим діячем мистецтв Казахської РСР О. Чернишовим.

У святі брали участь композитори з міст-героїв Москви, Ленінграда, Києва, Одеси, Волгограда, Керчі, а також з Дніпропетровська. Вони привезли цікаві твори, чимало з яких спеціально написані до цього ювілею з розрахунком на основного виконавця — симфонічний оркестр Кримської філармонії, що виступає під управлінням заслуженого діяча мистецтв УРСР О. Гуляницького (художній керівник і головний диригент) та диригента А. Шульчиса.

До Криму прибуло чимало митців різних поколінь, різних творчих напрямів, але всіх їх об'єднувала одна мета: оспівати героїзм та відвагу радянських солдат і матросів, трудовий подвиг нашого народу. Цей фестиваль по праву можна назвати зустріччю колишніх фронтівиків. Адже майже всі присутні на ньому композитори були учасниками Великої Вітчизняної війни: заслужений діяч мистецтв УРСР, лауреат Державної премії, колишній гвардії капітан В. Гомоляка, нагороджений орденом Червоної Зірки і медалями; заслужений діяч мистецтв РРФСР, голова Волгоградської Спілки композиторів В. Семенов, що пройшов з боями аж до Берліна; гвардії старшина В. Сапелкін, який служив підводником на Чорноморському флоті. Сьогодні він — заслужений артист УРСР, представляв на фестивалі митців Дніпропетровська; в рядах ополченців брав участь в обороні Ленінграда М. Капнельсон, відповідальний секретар Волгоградського відділення Спілки композиторів, художній керівник філармонії; на Балтиці закінчив свій фронтівий шлях ленінградський композитор В. Сорокін, заслужений діяч мистецтв РРФСР, 1974 року за цикл героїко-патріотичних пісень нагороджений медаллю ім. О. В. Александрова.

Відкриття фестивалю відбулося в Ялті, а основна його частина проходила в Севастополі. Ветерани війни, учасники оборони і звільнення міста-героя, моряки Червонопрапорного Чорноморського флоту, представники партійних і комсомольських організацій, делегати заводів і фабрик зібрались на урочисте засідання, яке відбулося в Будинку

офіцерів. У виконанні солістки Всесоюзного радіо Л. Сапегіної прозвучав урочистий і скорботний реквієм «Чорноморська балада» Ю. Дунаєва (Москва) на вірші поета-фронтовика В. Гончарова. Твір присвячено пам'яті героїв, що полягли у битвах за Перемогу. Лауреат Всесоюзного конкурсу патріотичної пісні В. Мельниченко проспівав сольну партію у вокально-симфонічній поемі «Севастополь» І. Драго. В основу її лягли слова епітафії, висіченої на пам'ятнику полеглим героям Севастополя:

Слава вам, храбрим! Слава, бесстрашним!

Вечную славу поет вам народ.

Доблестно жившие, смерть сокрушившие,

Слава о вас никогда не умрет!

До речі, заслужений артист УРСР, відповідальний секретар правління Спілки композиторів України І. Драго написав чимало творів, в яких оспівується це місто-легенда, місто-пам'ятник та його захисники: пісні про морську піхоту, торпедні катери, евапаторійський десант та інші.

На концертах фестивалю репрезентувались різноманітні за жанрами композиції, присвячені Чорному морю, мирному Севастополю, героям праці. Серед них — «Кримська увертюра» В. Гомоляки, урочиста, святкова й життєрадісна за характером. Один з останніх творів цього митця — Концерт для труби з оркестром — виконував соліст Київського театру опери та балету В. Царук. Слід відзначити також «Молодіжну увертюру» В. Семенова.

Прозвучало чимало вокальних творів композиторів, що живуть і працюють в різних містах Радянського Союзу. Соліст Ленінградської філармонії А. Баграмов проспівав пісню В. Сорокіна «Моряк вернеться» на вірші О. Аксьонова. В. Сапелкін присвятив фестивалю пісню «В Севастополі завжди весна». Вона, як і «Мать матроса» на вірші А. Хачатрян (виконував заслужений артист УРСР, соліст Дніпропетровської філармонії А. Бойко), пройнята м'яким ліризмом. Солістка Одеського театру опери та балету Л. Ширіна інтерпретувала «Пісню про рідний край» Т. Малюкової на слова Л. Рєви. До нинішнього свята написаний і останній її твір — «Море Черное» на вірші Л. Барабанова. Солістка Кримської філармонії Н. Козлова виконала пісню «Соленая вода» С. Калюжного (Керч) на слова М. Орлова. Громадянський пафос, патріотичний зміст характеризують пісню «Слушай, товарищі» М. Капнельсона, котру виконав соліст Волгоградського театру музичної комедії А. Бродський.

Учасники фестивалю зустрілися з моряками, трудащими Криму, в Керчі відвідали місцеві підприємства. Для багатьох митців такі безпосередні контакти були першими в житті і справили незабутнє враження.

Учасники фестивалю на зустрічі з моряками Чорноморського флоту. Покладення квітів до пам'ятника П. П. Шмідту.

М. КІПТЕНКО



XXV з'їзд КПРС і актуальні завдання українського музикознавства

XXV з'їзд Комуністичної партії Радянського Союзу — визначна подія в житті і творчій діяльності радянських людей. Він підбив підсумки важливого етапу в поступі соціалістичного суспільства до комунізму, накреслив нові грандіозні плани, які в найближчі роки покликані здійснити трудящі нашої країни в галузі розвитку економіки й культурного будівництва. Велич зробленого народом сьогодні і накресленого на найближче майбутнє зобов'язує також працівників літератури і мистецтва критично глянути на пройдений шлях, наголосити в ньому перспективне, відкинути все, що віджило свій вік, визначити ті завдання, які впливають з рішень XXV з'їзду і потребують першочергового вирішення.

Як і в попередні роки, магістральною темою у діяльності радянської творчої інтелігенції є тема сучасності. Висвітлення важливих проблем сьогодення постійно поглиблюється і вдосконалюється, митці прагнуть визначити найтисповіше й на основі його детального соціального й психологічного аналізу робити вагомий художній узагальнення.

Про зростаючу майстерність радянських письменників, драматургів, художників, композиторів, працівників театру й кіно, про їхнє вміння у, на перший погляд, буденному факті відкрити якусь характерну для радянського способу життя рису говорив на XXV з'їзді КПРС Л. І. Брежнєв: «Візьміть, наприклад, те, що раніше суцільно називали «виробничою темою». Нині ця тема набула справді художньої форми. Разом з літературними або сценічними героями ми переживаємо, хвилюємося за успіх сталеварів або директора текстильної фабрики, інженера або партійного працівника. І навіть такий, здавалося б, окремий випадок, як питання про премію для бригади будівельників, набуває широкого громадського звучання, стає предметом громадських дискусій» (Л. І. Брежнєв. Звіт Центрального Комітету КПРС і чергові завдання партії в галузі внутрішньої і зовнішньої політики. Доповідь XXV з'їздові КПРС 24 лютого 1976 року. К., 1976, стор. 95). Отже художник приходить до висвітлення так званої виробничої теми як мистецько-громадянської, як справжньої мистецько-мислительської, котрий вкладає у зображуване і палке серце патріота, і пристрасть глибокого зацікавлення, і мудру думку людини, озброєної найпрогресивнішим світоглядом. Тому науці про мистецтво треба зважити на це і ґрунтувати свої дослідження на всебічному осягненні складних аспектів буття і діяльності радянського народу.

Музикознавство також покликане щонайглибше вникати в життя суспільства і в мистецьку діяльність, бо питання сучасної теми остільки ж актуальне в українській радянській музиці, оскільки воно актуальне в інших видах художньої творчості.

Одним з основних завдань радянського музикознавства є дослідження проблеми нового героя в художній творчості — будівника комуністичного суспільства. Однак її науковим осмисленням у нас займаються ще не достатньо. З'явилось багато музикознавчих праць, у яких констатується і піддається описові той або інший персонаж оперного чи балетного спектаклю, кантати чи ораторії, хору чи пісні. Ї серед них також цінні й пізнавальні, коли зважити на висновки, яких дійшли автори внаслідок наполегливих наукових пошуків. Проте мало в нас естетико-теоретичних досліджень, які б розкривали видову специфіку вирішення проблеми втілення сучасного героя. Адже музика — мистецтво емоційне, котре передусім оперує багатством настроїв та почуттів і значно менш конкретизованою образністю.

Коли, приміром, у визначенні провідної ідеї, системи образів, якихось важливих «параметрів» цілої художньої концепції опери, балету, кантати, ораторії, пісні, романсу, хору, програмного інструментального твору допомагає слово, то в ряді жанрів і форм безтекстової музики науковець перш за все має покладатися на всебічний аналіз тієї суспільної і мистецької ситуації, за якої творив виник; покликаний

накреслити для себе складну систему аналогій, що могли б наптовхнути на правильне визначення основної ідеї, яку хотів відбити у своєму творі композитор, а також характеру і внутрішньої суті художніх образів; заглибитись у взаємодію усіх аспектів музичного вислову, що ними покористувався автор. Лише за такої умови можна з якоюсь мірою певності говорити про ті конкретні завдання, які ставив перед собою митець.

Українська радянська музика уже нагромадила немалий досвід щодо втілення історико-революційної теми й актуальних проблем сучасної дійсності. Пригадаймо хоч би такі твори, як опери «Щорс» Лятошинського, «Арсенал» Г. Майбороди, «Комуніст» Клебанова, «Брати Ульянови» Мейтуса, «Загибель ескадри» і «Мамаї» Губаренка, симфонічні й вокально-симфонічні композиції Ревуцького, Людкевича, Лятошинського, Косенка, Штогаренка, Скорика, хори Вериківського, Козицького, Дичко, пісні Білаша, П. Майбороди, А. Філіпенка, І. Шамо, Кос-Анатольського та ін.

У своїй доповіді XXV з'їздові КПРС Л. І. Брежнєв особливо підкреслив і відзначив успіхи радянських митців в оспівуванні легендарної мужності й героїки нашого народу в роки Великої Вітчизняної війни. «Разом з героями романів, повістей, фільмів, спектаклів, — говорив він, — учасники війни немовби знову проходять по гарячому світу фронтів доріг, ще і ще раз схилившись перед силою духу живих і мертвих своїх соратників. А молоде покоління чудодійством мистецтва стає причетним до подвигу його батьків або тих зовсім юних дівчат, для яких тихі зорі стали годинкою їх безсмертя в ім'я свободи Батьківщини. Таке справжнє мистецтво. Відтворюючи минуле, воно виховує радянського патріота, інтернаціоналіста» (Л. І. Брежнєв, цит. праця, стор. 94).

Майстри української музики створили чимало талановитих художніх полотен, у яких правдиво, з добрим чуттям пульсу епохи й глибоким знанням матеріалу втілили образи мужніх радянських людей і відтворили емоційну атмосферу тривожного й драматичного періоду в історії нашої соціалістичної Вітчизни. Серед них опери «Молода гвардія» Мейтуса, «Милана» Г. Майбороди, кантата-симфонія «Україно моя» і сюїта-концерт «Партизанські картини» Штогаренка, «Український квінтет» і Третя симфонія Лятошинського, Друга («Героїчна») симфонія Станковича, Третя симфонія Іщенка, «Симфонічні фрески» Грабовського, хори Дичко, Бібіка, Кирейка та ін. Отже, все краще з українського радянського музичного доробку позначене гостротою ідейного бачення світу, яскравою національною визначеністю стилю, високою художньою майстерністю. А саме це й відкриває широкі перспективи для наукового узагальнення творчого досвіду, для визначення основних напрямів розвитку музики і для накреслення перспектив на майбутнє. Наше музикознавство покликане активніше виходити з сфери описовості й сміливіше ставати на шлях теоретичного узагальнення тих важливих проблем, які впливають з сучасного стану мистецької творчості в республіці. Нема підстав твердити, що такі праці відсутні. Вони є, але їх поява носить поки що спорадичний характер.

Написано чимало досліджень, присвячених окремим жанрам — оперному, балетному, симфонічному, вокально-симфонічному, камерно-інструментальному тощо. Їх переважно число висвітлює предмет за певною історичною схемою, з більш або менш детальним аналізом конкретного матеріалу. Такі праці потрібні, вони будуть з'являтися і в подальшому. Проте настав час глянути на проблему жанрів української музики з теоретичного боку, дослідити й чітко сформулювати з урахуванням інтернаціонального творчого досвіду й прогресивних національних мистецьких традицій їх естетику, особливості структури, художніх форм і виразових засобів. Такий підхід до предмета, звичайно за умови його справді наукового осмислення, розширить горизонти

бачення культурних досягнень народу за роки Радянської влади.

Провідною проблемою радянського мистецтвознавства є інтернаціональні зв'язки братніх соціалістичних культур. Уже вийшов друком ряд наукових досліджень, які висвітлюють ті або інші її аспекти. Певна робота у цьому напрямі ведеться також українськими музикознавцями, зокрема по лінії українсько-російських музичних зв'язків. Та при цьому ще дуже мало у нас праць, що висвітлюють музичні взаємини з іншими радянськими республіками. Тут ми обмежуємо себе, як правило, принагідними статтями, присвяченими спеціальним заходам та урочистостям (проведення взаємних тижнів і декад музики тієї чи іншої радянської республіки). Ясно, що для вирішення проблеми в усій її повноті і розмаїтості цього дуже мало.

Тема інтернаціональних зв'язків більшою чи меншою мірою відбита майже в кожному крупному науковому творі про нашу культурно-мистецьку сучасність. Проте настав час її комплексного вивчення. Треба братися також за дослідження зв'язків української музики з іншими культурами, зокрема країн соціалістичного табору. Але для успішного здійснення цього завдання необхідно подбати про виховання кадрів молодих науковців, котрі б орієнтувалися в історії і культурі того народу, зв'язки з яким будуть вивчатися, а також добре володіли його мовою. На жаль, у цьому напрямі не зроблено ще майже нічого.

Одною з найвідсталіших ділянок українського музикознавства є соціологічні дослідження, які доконче необхідні для з'ясування деяких надзвичайно важливих проблем мистецького сьогодення. Наприклад, уже давно потребує з'ясування питання про художні смаки й естетичні запити широких мас населення, про особливості сприймання музики різними соціальними групами. Адже не секрет, що колгоспники, робітники, інтелігенція по-різному ставляться до симфонічної, оперної, пісенної музики, віддають перевагу якимсь окремим її жанрам чи формам. Пора з'ясувати і те, чому серед слухачів падає інтерес до серйозної симфонічної і камерно-інструментальної творчості і чому непомірно зростає захоплення музикою легкою, зокрема естрадною (до того ж не завжди найвищої художньої якості). В чому полягає сутність цього явища? Чи зумовлене воно якимись об'єктивними соціальними причинами, а чи залежить це від невміння концертних організацій вести виховну роботу серед населення? Отже, для музичних соціологів непочатий край роботи і розгортати її треба негайно.

Успіхи й досягнення української музичної культури за роки Радянської влади справді визначні. Вона багата темами, стильовими напрямками в річці методу соціалістичного реалізму, у ній розроблені усі відомі жанри і форми. Її представники домоглися у творчості високої ідейності, художності й необхідного професіоналізму. Це спричинило вихід української музики на всесоюзну, а в післявоєнні роки — на міжнародну естраду.

У зв'язку з цим певний інтерес за кордоном викликає українська музикознавча продукція. Про це свідчать рецензії у пресі, посилення на окремі праці у серйозних наукових дослідженнях, друкування у зарубіжних часописах статей і розвідок українських радянських авторів. Усе це приносить значну користь популяризації культурних досягнень українського народу за межами нашої Батьківщини.

На музичні теми пише також українська еміграція. Трапляються серед тих писаних праць, що більш-менш об'єктивно оцінюють мистецький процес на Радянській Україні. Але є багато таких, що подають його в спотвореному вигляді, палять культурні надбання народу, обливають їх жовчю і брудом. Таким, з дозволу сказати, «дослідженням» покликано протистояти українське радянське музикознавство. Однак його позиція у цьому надзвичайно важливому питанні поки що надто пасивна. Радянське музикознавство заперечує зловорожі вигадки буржуазних націоналістів своїм змістом і тенденцією, своїм інтернаціоналістським пафосом. Проте його наступальна функція ще дуже обмежена і потребує рішучої активізації. Першочерговим завданням є систематична відсіч наклепникам, непримиренна боротьба з ними. Для цього треба широко використовувати не тільки радянську, а й зарубіжну прогресивну пресу.

Подаючи оцінку культурного будівництва в нашій країні, Л. І. Брежнєв висловив у своїй доповіді XXV з'їздові КПРС особливе задоволення з приводу входження в літературу й мистецтво нових творчих сил. Про те, якої ваги надається омолодженню кадрів художньої інтелігенції, свідчить також Постанова ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю». У цьому важливому документі визначено на багато років упе-

ред програму роботи з молодими письменниками, художниками, композиторами, працівниками театру і кіно, накреслено конкретні заходи щодо їх ідейного загартовування і професіонального виховання. Постанова прийнята батьківським піклуванням про творчу молодь, глибоким розумінням її потреб і прагнень. У документі наголошено на необхідності чуйного і шанобливого ставлення до молодих митців, поєднуючи це з вимогливістю і принциповістю.

З Постанови ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю» випливають нові важливі завдання для радянського музикознавства. Ми з радістю відзначаємо, що колектив українських радянських композиторів у 60—70-ті роки поповнився загоном обдарованих митців, з діяльністю яких пов'язані високі досягнення соціалістичної музичної культури. Нині це найобездатніша група радянських композиторів. Їх творчість вийшла на всесоюзну естраду, а декотрих — і на міжнародну. Але критична оцінка й наукове осмислення зробленого ними ще далеко не відповідають тому значенню, яке посіли ці композитори в загальному художньому процесі.

Звичайно, нема підстав твердити, що музикознавці обходять мовчанкою діяльність молодих авторів. Але пишуть вони про них вочевидь недостатньо, обмежуючись, як правило, спорадичним рецензуванням їх творів.

І, зрештою, наше історичне минуле. Український народ за свою багатовікову історію створив високу музичну культуру, багато явищ якої несправедливо забуті і вийшли з художнього вжитку. Є в музичній спадщині України такі твори, які ще ніколи не виконувалися і навіть про існування яких мало хто знає. А про ставлення Комуністичної партії і Радянського Уряду до культурних надбав народів соціалістичної Вітчизни промовисто свідчить Закон про охорону і використання пам'яток історії і культури, нещодавно прийнятий Верховною Радою СРСР.

Треба серйозно взятися за вивчення архівів, виявити в них усе те, що зможе служити завданням «...розвитку науки, народної освіти і культури, формування високого почуття радянського патріотизму, ідейно-морального, інтернаціонального і естетичного виховання трудящих» (Закон СРСР про охорону і використання пам'яток історії і культури).

Поряд з науковим осмисленням кращого з українського музичного минулого необхідно активно пропагувати його серед широких кіл слухачів: включати в репертуар концертних організацій, виконувати по радіо й телебаченню. Недостатню увагу кращим зразкам нашої культурної спадщини приділяє видавництво «Музична Україна». Адже відомо, що навіть ряд творів М. Лисенка ще й досі не надрукований, не кажучи вже про таких композиторів як П. і В. Сокальські, М. Вербицький, Д. Січинський, І. Лаврівський, Б. Підгорельний, І. Рачинський, М. Тутковський, Г. Любомирський, П. Севиця, Б. Яновський та ін. Те ж саме треба сказати про цілий культурний пласт «партесного співу», який складався на Україні протягом кількох сторіч і, як художнє явище, і нині становить для нас свого роду «terra incognita».

Десята п'ятірчка — п'ятірчка якості. Боротьба за якість художньої творчості — одне з основних завдань наших композиторів і музикознавців. Успішне здійснення цього неможливе без постійного підвищення теоретичного і професіонального рівня наукових пошуків. Адже кожний новий, справді видатний твір мистецтва, в тому числі музичного, висуває перед дослідником нові проблеми й нові вимоги щодо його вивчення й теоретичного осмислення. Саме тому, наприклад, так бурхливо розвивається нині наука про гармонію, поліфونیю, інструментовку тощо. Коли музикознавець хоче бути у своїй праці на рівні вимог часу, він повинен пильно стежити за спеціальною літературою і постійно вчитися. Але і в цьому він має проявляти обережність і здоровий критичний глузд.

У доповіді XXV з'їздові КПРС Л. І. Брежнєв говорив, що «...завдання, які стоять перед нашою суспільною наукою, можуть бути розв'язані лише при умові найтіснішого її зв'язку з життям. Схоластичне теоретизування може лише гальмувати наш рух уперед. Тільки зв'язок з практикою може піднести ефективність науки, а це сьогодні — одна з центральних проблем» (Л. І. Брежнєв, цит. праця, стор. 87—88). Сказане Генеральним секретарем нашої партії цілком і повністю стосується радянського мистецтвознавства і в тім числі музикознавства. Не секрет, що за останні 10—15 років у ньому намітилася надмірна відрубність між його історичною і теоретичною галузями. Історики не завжди зважають у своїх дослідках на специфічні закони й особливості художнього вираження, що змінюються залежно від епохи, за якої з'явився той чи інший твір. Це утруднює вищерпну естетичну оцінку такого твору. Теоретики ж у своїх роздумах не завжди

враховують історичний аспект досліджуваної проблеми, що позбавляє їх наукові висновки життєвої конкретності й перспективності. Насторожує також надмірне захоплення деяких теоретиків (зокрема молодих) методами й прийомами так званого структурального аналізу, за якого майже повністю ігнорується образний бік музики. Це призводить до схоластичного «анатомування» живого музичного організму, непотрібного жонгливання спеціальною термінологією.

Отже, уважно вивчаючи досягнення сучасного теоретичного музикознавства, ми повинні беззастережно відкидати усе те, що не зв'язане з живим творчим процесом і мистецькою практикою і що суперечить їм своєю естетичною і філософською сутністю.

Не можна серйозно говорити про зв'язок музикознавства з життям поза активною критичною діяльністю. Минуло п'ять років з дня прийняття ЦК КПРС Постанови «Про літературно-художню критику». Натхнені цим документом, музикознавці Радянської України провели значну роботу. Вийшов друком ряд фундаментальних праць з історії і теорії музики, монографічних досліджень, присвячених окремим жанрам, а також творчості окремих композиторів. Відрадіним явищем є постійне підвищення ідейно-теоретичного рівня наукової продукції.

Дещо похвалилась критична робота. Проте вона продовжує відставати від потрібного мистецької практики. Ряд цікавих явищ і фактів музичного життя залишається без кваліфікованої оцінки. В статтях і рецензіях ще трапляються прояви компліментарності, естетичне й філософське осмислення творчості часом не відповідає тим високим вимогам, які ставить перед критикою соціалістична дійсність. Про недостатні зв'язки музикознавства з творчим процесом свідчить і те, що деякі критики й науковці не завжди спроможні співвідносити явища мистецтва з важливими тенденціями і подіями в діяльності соціалістичного суспільства. В занедбаному стані перебуває справа поточної інформації про музичне життя. Винна в цьому також загальна періодична преса республіки, яка приділяє дуже мало уваги тим чи іншим питанням мистецької діяльності. Отже, сформульовані у Постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику» завдання є актуальними для українського музикознав-

ства і сьогодні. Основні положення цього важливого партійного документа й надалі служитимуть чітким дороговказом для розгортання критичної діяльності в галузі літератури й мистецтва.

Для активізації музично-критичної роботи необхідно вжити заходів щодо поповнення кадрів критиків. На жаль, за цю роботу не дуже охоче беруться викладачі музичних вузів і музучилищ, співробітники наукових установ. Нерідко буває так, що критична або дослідницька діяльність музикознавця закінчується зразу ж після написання дипломної праці чи захисту кандидатської дисертації. Дуже несприятливо входить у критику музикознавча молодь. Постанова ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю» зобов'язує кардинально покращити діяльність творчих спілок і мистецьких вузів також у цьому напрямі. Громадськості сподівається, що на сторінках нашої загальної і спеціальної преси з'являться нові імена критиків, які талановито й справді професійно, з любов'ю до справи поведуть розмову з читачем про важливі проблеми нашого мистецького сьогодення.

Радянська музика перебуває нині на піднесенні. В усіх її жанрах з'являються композиції, які є внеском не лише в соціалістичну культуру, а й в скарбницю духовних надбань усього прогресивного людства. Партія високо цінує самовіддану творчу працю митців і літераторів. Виступаючи на XXV з'їзді КПРС, Л. І. Брежнєв говорив: «Справжній талант зустрічається рідко. Талановитий твір літератури чи мистецтва — це національне надбання. Ми добре знаємо, що художнє слово, переливи барв, виразність каменю, гармонія звуків надихають сучасників і передають нащадкам пам'ять серця і душі про наше покоління, про наш час, його турботи і звершення» (Л. І. Брежнєв, цит. праця, стор. 96).

Мистецтвознавцям і критикам, покликаним допомогти творцям духовних цінностей у їх нелегкій, але благородній праці, виховувати високі художні смаки й уподобання широких мас, треба вести свою діяльність на такому ідейному, естетичному й професіональному рівні, щоб бути достойними тієї високої оцінки, яку дав письменникам, художникам і скульпторам, композиторам, працівникам театру і кіно Генеральний секретар нашої партії Л. І. Брежнєв.

М. ГОРДИЙЧУК

Виховання музикознавців

Постанова ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю» — нова програма ідейного і професіонального виховання кадрів художньої інтелігенції. Вона стосується також підготовки молодих музикознавців, діяльність яких набуває дедалі більшого значення в культурному будівництві у нашій країні. Адже музикознавець — найближчий соратник композитора, виконавця, їх помічник, порадник, вимогливий критик. Він покликаний також виховувати широкі маси, розкривати їм сутність музичної творчості, її естетичну цінність та ідейно-художню спрямованість. Тому цей партійний документ спонукає нас ще раз переглянути методи навчання музикознавців і піднести його на рівень вимог часу.

В нинішній п'ятирічці особливо гостро постала необхідність якісної й ефективної підготовки молодих спеціалістів, бо життя ставить перед ними все більші вимоги. Зараз слід не лише дбати, щоб студенти оволоділи певним обсягом знань, швидко засвоювали нову інформацію. Треба виховувати у них вміння глобально мислити і творчо застосовувати свої здібності — «вміння вчитися». Але чи готові випускники до повноцінної самостійної діяльності? І як наші навчальні заклади забезпечують ідейно-політичне та професіональне зростання молоді?

Відомо, що навчальний процес починається з учбових планів. Вони не можуть бути стабільними і з часом старіють, а тому вимагають періодичного корегування. Нинішній учбовий план охоплює всі фундаментальні дисципліни і розрахований на 36 аудиторних годин щотижня. Здавалося б, це не так багато, але тут не враховується час, необхідний студентові-музикознавцю для самостійної підготовки. Не передбачається і такий обов'язковий вид позааудиторного навчання як самоосвіта.

Перевантаження студентів очевидне, але коли ознайомитися з учбовим планом, то виявляється, що в ньому майже нема

чого скоротити. Навпаки, в сучасних умовах необхідність розширення обсягу знань зумовлює не лише постійне оновлення традиційних дисциплін, а й введення нових. Нині вже не обійдеться без факультативних лекцій з акустики, соціології, психології, семіотики в музикознавчому аспекті, ознайомлення з методами стилістичного і структурно-системного аналізу. Тому, щоб підняти мислення студентів на новий рівень, слід знайти час для нових факультативів за рахунок зменшення обов'язкового аудиторного навантаження і деякого переосмислення учбового процесу (зближення окремих дисциплін, усунення паралелізму в програмах тощо).

Складність полягає в забезпеченні у процесі навчання необхідного фундаменту знань і вихованні самостійного мислення. Очевидно, першоосновою тут повинні бути аудиторні заняття-лекції, які охоплюють певне коло проблемних питань і творчі семінари. Слід відмовитися від послідовного вичитування усього курсу, від тем другорядного значення, максимально конкретизувати зміст лекцій.

Друга умова піднесення виховання на сучасний рівень — вдосконалення не лише програм, логічних структур спеціальних курсів, а й самих методів навчання. За останні десятиріччя наука про музику зробила великий крок вперед. У різних її галузях поставлено й розв'язано ряд важливих проблем. Однак ці досягнення не відображені в нових програмах — вони, як і раніше, обмежені переважно питаннями періодизації, систематизації, стилістики тощо. Не передбачено навіть побіжне ознайомлення студентів з досягненнями радянського музикознавства, магістральними проблемами і методами; розрив між змістом навчального процесу і повсякденною практикою дуже відчутний. Як же можна за таких умов виховати спеціаліста з широким кругозором? Треба розпочати підготовку нових програм курсів, спеціальних теоретичних і методологічних семінарів для музикознав-

ців. У першу чергу це необхідне для курсу радянської музики, який слід читати у безпосередньому зв'язку з сучасною проблематикою.

Настав час продумати систему (чи підсистему), за якою б майбутні фахівці отримували спеціальну освіту, що найбільш відповідала б їх профілеві. Зараз дедалі частіше з'являються тенденції до синтезу спеціальних дисциплін (музично-теоретичних і музично-історичних) із суміжними. На жаль, останні мало це пов'язуються з спеціальними курсами.

Системність відсутня не лише в учбовому процесі в цілому, а навіть у розподілі суміжних і споріднених за своєю природою курсів з історії музики — зарубіжної, російської, української, радянської, народів СРСР. Цей недолік неминуче призводить до штучного розмежування споконвічних історичних зв'язків музичних культур, а отже — до дублювання матеріалу. Крім того, курси, що охоплюють одні й ті самі історичні епохи, читаються відокремлено, на великій відстані, а часом зближуються в неприпустимому співвідношенні. Так, студенти третього курсу, що вивчають історію музики, повинні «жити» одночасно в трьох епохах: із зарубіжної музики вони готують семінар про творчість Шенберга, з російської вивчають доробок Аляб'єва, Гурільова, Варламова, з української — класиків другої половини XIX сторіччя. Тому час від часу виникає необхідність повторювати характеристику одних і тих самих епох, принципів взаємозв'язків між російським, українським та зарубіжним мистецтвом.

Щоб уникнути цього, пропонуємо в рамках відведених учбових годин побудувати синхронний план викладання усіх курсів з історії музики за епохами і стилями. Так можна досягти цілісного розгляду історичного процесу, глибоко і всебічно розкрити міжнародні зв'язки музичних культур з одночасним висвітленням специфіки розвитку кожної окремої культури чи школи, усунути дублювання матеріалу. До відповідних розділів з історії музики повинна органічно входити історія критичної думки та естетичних вчень і розглядатись як єдиний процес.

Враховуючи умови аудиторної та позааудиторної роботи студентів, слід продумати також принципи оптимального розподілу лекційних і семінарських курсів з історії музики. У викладацькій практиці у вузах вже з'явилась раціональна, на наш погляд, тенденція — протягом першої половини семестру читати лекції, а протягом другої — проводити семінари. Такий метод допоможе краще виявити перспективу розвитку історичного процесу при вивченні творчості й стилів композиторів різних шкіл і напрямів, полегшить орієнтацію студентів у новому для них матеріалі.

Побіжно висловимо й іншу пропозицію. Читання курсів за новими програмами вимагає від кожного педагога великої, напруженої роботи щодо переосмислення матеріалу лекцій, включення до них найсучасніших даних музикознавчої науки тощо. Може варто кожен курс розподілити між двома педагогами — за семестрами чи за окремими темами? Тоді підвищиться якість лекцій, не буде перериватися учбовий процес внаслідок хвороби, відраження одного з викладачів і т. д.

Кілька зауважень до учбового плану у зв'язку із спеціалізацією студентів. На першому курсі необхідно передусім акцентувати роль нового предмета — «Введення в спеціальність», бо він конче потрібен майбутнім музикознавцям. Цей курс покликаний виховати серйозне, творче ставлення до навчання, справжній інтерес до цієї професії, збудити зацікавленість проблематикою профільюючих дисциплін, допомогти оволодіти навичками в організації самостійної роботи. Лише усвідомивши, скільки зусиль і наполегливої праці потребує його професія, студент з самого початку навчання стане вимогливим до себе. Дивно, що й досі нема єдиної програми цієї дисципліни для музичних вузів, зокрема музикознавчого факультету. Відомо, що в усіх консерваторіях та інститутах ці курси читаються, то чому ж не обговорити їх змісту і не створити хоч би тимчасового оптимального варіанту програми чи тематичного плану курсу «Вступ до спеціальності»?

Щоб поліпшити професійну орієнтацію студентів, викладання бібліографії та архівну практику також слід перенести на перший курс. Опанування цими предметами, а також джерелознавством стане важливим кроком майбутнього фахівця на шляху до самостійної роботи. А потрібний і важливий семінар з сучасної музики на першому курсі проводити не слід, бо студенти ще не можуть розібратися в багатоманітності сучасних напрямів і стилів. Тому на практиці все буде зводитись переважно до інформаційного методу викладання, бо оціночний фактор передусім повинен

спиратися на достатнє знання стилів різних епох. Доцільнішим буде перенести ці семінари на старші курси, принаймні на другий.

Кілька слів про підготовку журналістів-мистецтвознавців, музичних редакторів для радіо й телебачення. З кожним роком зростає потреба у фахівцях, які не лише вміли б глибоко розбиратися у творчих питаннях, а й могли б чітко сформулювати свої думки в критичних виступах (статті, рецензії, огляди і т. ін.). Причому діяльність їх повинна ґрунтуватися на принципових марксистсько-ленінських ідейно-естетичних засадах. На цьому наголошується і в Постанові ЦК КПРС «Про літературно-художню критику». Очевидно, такий вид навчання слід диференціювати: підготовка музичних редакторів для радіо й телебачення, спеціальна практика з літературного та музичного редагування, яку треба поєднати з роботою в семінарах з журналістики і критики.

Одним з основних методів навчання в наших вузах є індивідуальна спеціалізація. Часто говорять, що для музикознавців її слід починати з першого курсу. Але таку постановку питання не можна вважати правильною, бо при наявності практичних та індивідуальних занять, курсових робіт з кожного предмета студент і так отримує певні навички. Остаточного ж вибору профілю своєї майбутньої роботи він може лише згодом, коли попрацює під керівництвом різних викладачів, засвоїть різні методи роботи і здобуде певні знання. Тому спеціалізація найбільш доцільна з четвертого курсу, а з першого важливо виховати готовність до творчості в найширшому розумінні. Це й повинно стати новим напрямом вузівської педагогіки. Таким чином, треба серйозно продумати й «узаконити» предметне навантаження учбового плану, практикуми, стажування в музичних закладах, тематику й профіль дипломних робіт. При цьому слід керуватись майбутньою спеціалізацією студента (педагог, лектор, критик, редактор, методист, фольклорист, музичний бібліотекар та ін.).

Педагогічна практика студентів-музикознавців проходить, як правило, в музичній школі, музичній десятирічці і музичному училищі. Але практика в музичній школі не є повноцінною для музикознавця. Оскільки практикантів багато, а місця для проведення занять в середньому навчальному закладі не вистачає, доводиться обмежувати їх практику в училищі кількома темами. Для оволодіння ж методикою, навичками вихователя молодому педагогу необхідно працювати в середніх закладах принаймні учбову чверть. Протягом цього часу він повинен провадити регулярне опитування, заліски, ознайомитися з обов'язками класного наставника, навчитися вести документацію, брати участь у засіданнях циклової комісії, педагогічної ради тощо. Тому виникає потреба організувати на громадських засадах при консерваторіях та інститутах регулярну дворічну практику для студентів-музикознавців за програмами музичних училищ.

Ми повинні засвоювати найновіші методи навчання студентів. Однак це багато в чому залежить від зміцнення й модернізації матеріально-технічної бази, де ми ще значно відстаємо від вимог часу (немає спеціалізованих аудиторій для прослуховування музики, застаріла апаратура, погано укомплектована фонотека, відсутні фотокопії потрібних творів). Крім цього, реалізація всіх починань визначається контингентом студентів: на музикознавчий факультет повинна приходити справді здібна, добре підготована молодь. І хоч за останні роки намітилися деякі позитивні зрушення, все ж абітурієнти, особливо з периферійних училищ, за незначним винятком, погано знають літературу, майже не знайомі з сучасною музикою, поверхово розбираються в поліях музично-громадського життя. Час уже ґрунтовно переглянути зміст учбових програм у музичних училищах, зокрема з музичної літератури, які давно застаріли: і досі в списках старанно переписуються популярні масові пісні минулих років як обов'язкова література для тих, хто вступає на музикознавчі факультети консерваторій та інститутів мистецтв. Отже, слід ставити більш вимоги до випускників теоретичних відділів музичних училищ, підвищити якість викладання, поповнити бібліотеки необхідною музичною літературою, організувати її переписку, фотокопіювання тощо.

Гнучке, ініціативне й наукове планування учбового процесу, творче використання можливостей, наданих кафедрами та учбовим радам, осмислення і запровадження нових методів викладання — запорука успішної підготовки молодих спеціалістів для багатогранної творчої діяльності.

Харків

Г. ТЮМЕНЄВА

Творчій молоді — постійну увагу

(Нотатки з VII пленуму правління Українського театрального товариства)

В розвитку сучасного радянського мистецтва все значніше місце посідає талановита молодь, яка бере активну участь у творенні визначних ідейно-художніх цінностей, готуючись стати гідною зміною видатним майстрам старшого покоління. «Ми раді, — говорив на XXV з'їзді КПРС тов. Л. І. Брежнєв, — що дедалі впевненіше входить у життя молоде покоління нашої творчої інтелігенції». Комуністична партія постійно виявляє велику турботу про підготовку і виховання мистецької зміни. Це ще раз переконливо засвідчила Постанова ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю», в якій дано розгорнуту програму удосконалення всієї системи професіонального навчання та ідейно-політичного загартовування молодого покоління художньої інтелігенції. В Постанові відзначено, що не у всіх художніх вузах і училищах живаються заходи до поліпшення навчально-виховної роботи, активного формування у студентів марксистсько-ленінського світогляду, глибокого оволодіння ними професіональною майстерністю, засвоєння досвіду вітчизняної і світової культури. До викладання спеціальних і суспільних дисциплін недостатньо залучаються висококваліфіковані педагоги, діячі науки і культури. Партійні, комсомольські та громадські організації не завжди належною мірою враховують специфіку навчальної й виховної роботи в художніх вузах і училищах. Лише поєднання чуйного, шанобливого ставлення до талантів з вимогливістю й принциповістю може дати плідні мистецькі результати. Постанова передбачає ряд заходів допомоги ідейно-творчому зростанню молодих митців, у тому числі встановлення для випускників художніх вузів золотих і срібних медалей з наданням медальстам права на стажування у визначних майстрів і тривалі творчі відрядження; організація в театрах країни занять з професіональної майстерності (спенічна мова, вокал, танець і т. ін.). Зростаюча роль мистецтва в житті радянського суспільства, його відповідальна соціальна функція вимагають від художніх вузів ідейно-озброєного, високопрофесіонального поповнення, свідомого свого громадянського обов'язку перед нашим народом і героїчною сучасністю. Саме на це звертав увагу в доповіді з питань ідеологічної роботи у республіці на Пленумі ЦК Компартії України (травень 1974 р.) член Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії України тов. В. В. Щербицький: «Ми повинні своєчасно помічати молодих обдарованих письменників, художників, композиторів, режисерів, акторів, ростити

їх, ідейно загартовувати. Це — важливе завдання партійних організацій і обов'язок митців старшого покоління». Так, у мистецтві, як і в інших галузях суспільного життя, надзвичайно велике значення має якісна підготовка кадрів, забезпечення спадкоємності, передачі в надійні руки естафети майстерності.

Актуальним питанням комплексного виховання театральної молоді був присвячений VII пленум правління Українського театрального товариства, що відбувся 15—16 листопада минулого року в Одесі.

Учасники пленуму зупинилися в своїх виступах на досягненнях і пошуках молодих артистів і постановників, говорили про шляхи вдосконалення професіональної майстерності й піднесення художньої культури, про ще не використані творчі резерви.

У доповіді голови правління УТТ народної артистки СРСР О. Кусенко, що відзначалася критичною загостреністю й увагою до наболілих проблем театральної практики, йшлося про успіхи молоді, яка, спираючись на багаті мистецькі традиції соціалістичного реалізму і досвід видатних майстрів, утворює в своїх роботах принципи народності, партійності, інтернаціоналізму.

Особливу увагу промовці звертали на вдосконалення різних форм теоретичної підготовки в університетах марксизму-ленінізму, на заняттях теоретичних семінарів у мережі партійного і комсомольського навчання, в молодіжних клубах. Йшлося про зміцнення зв'язків з життям народу, про величезну користь творчих відряджень артистів на новобудови п'ятирічки, зокрема на БАМ, про безпосереднє знайомство з героїчною працею комсомольців, які будують нові міста, вирощують високі врожаї. Вказувалося на те, що існує певний розрив між якістю вузівської підготовки і суворими вимогами сьогоденної театральної практики, що формування артиста, диригента, хормейстера не завершується, як відомо, в стінах консерваторій і театральних інститутів. На шляху до оволодіння всіма «секретами» професії випускникам доводиться ще дуже багато й наполегливо працювати. Допомогти їм покликані організовані при правлінні УТТ творчі лабораторії та семінари, які нині розгортають свою роботу. Тільки в цьому театральному сезоні розпочали працювати лабораторії молодих балетмейстерів (керівник народний артист СРСР В. Вронський), вокальної (керівник народний артист УРСР В. Козерацький) та акторської майстерності оперних співаків (керівник народний артист УРСР Д. Смолич), критиків музичних театрів (керівник доктор мистецтвознавства Ю. Станішевський).

Високу оцінку багатьох промовців одержала така важлива форма передачі досвіду провідних майстрів як на-

ставництво, що сприяє ідейному та професіональному гартуванню, виховує почуття відповідальності за свою творчу працю. Наводилось чимало позитивних прикладів дбайливої роботи досвідчених майстрів з молоддю, цікаві факти передачі з рук в руки виконавських традицій, улюблених партій та ролей. Так, відома актриса Одеського театру музичної комедії народна артистка УРСР Л. Сатосова передала вчорашній випускниці Одеської консерваторії Г. Жадушкіній свою крапку роль Елізи Дуліти у мюзиклі «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, підготувала з юною співачкою цю складну партію.

Однак у деяких музичних театрах республіки уважне ставлення до молоді, яку активно висувають на провідні партії, далеко не завжди поєднується з необхідною вимогливістю, з вихованням почуття відповідальності, критичного ставлення до себе. Для сучасної артистичної молоді часто характерний максималізм, нетерплячість, бажання якомога скоріше побачити результати своєї роботи і одержати визнання. Молоді слід насамперед навчитися працювати, не оглядаючись на звання і титули, виховувати у себе почуття внутрішнього протесту проти шаблонів, штампів, дилетантизму. Захоплюючись інколи новим прочитанням відомих творів, молоді режисери, художники-декоратори впадають в іншу крайність — в погоні за оригінальними рішеннями вистави спотворюють ідейно-художню концепцію твору. Підтвердження цьому може бути постановка «Дон-Жуана» В. Моцарта в Одеському театрі опери та балету режисером Ю. Чайкою та художником Я. Ніродом, які не змогли знайти переконливого образного втілення задуму композитора, розкрити стильові особливості опери.

У багатьох виступах йшлося про форми підготовки й проведення Всесоюзного огляду роботи театрів з творчою молоддю, про те, що це важливий засіб у справі комплексного виховання театральної зміни, у піднесенні спеціальної культури та майстерності артистів, диригентів, режисерів, художників. Однак ще не у всіх музичних театрах до проведення оглядів ставляться з необхідною відповідальністю та вимогливістю. В окремих колективах спостерігається формальний підхід до цього важливого заходу, байдужість до творчого зростання молоді. Такі факти мають місце в діяльності художнього керівництва Харківського театру музичної комедії, де часто забувають славні мистецькі традиції колективу.

Секретар ЦК ЛКСМУ Г. Максименко зупинився на конкретних заходах, розроблених комсомольськими комітетами для дальшого вдосконалення форм ідейно-професіонального загартовування молоді, на піднесенні ролі комсомольських організацій у творчому житті театрів.

У розгорнутому виступі першого заступника міністра культури УРСР заслуженого діяча мистецтв УРСР Я. Вітошинського наголошувалося, що в республіці робиться дуже багато для виховання театральної зміни, для розвитку славних традицій мистецтва соціалістичного реалізму. Молоді співа-

ки, артисти балету, балетмейстери, музиканти за останній час одержали ряд переконливих творчих перемог. Це, зокрема, перша премія і золота медаль лауреата вокального конкурсу в Барселоні вихованки Київської консерваторії, нині солістки Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка Людмила Юрченко, видатна перемога випускниці Харківського інституту мистецтв народної артистки УРСР Гізели Циполи на четвертому Міжнародному токійському конкурсі на краще виконання партії Чіо-Чіо-Сан, перша премія на VII Міжнародному конкурсі вокалістів у Ріо-де-Жанейро випускниці Львівської консерваторії Ольги Басистюк, «Великий приз Софії» Романа Майбороди, перемоги киянина Анатолія Кочерги, одеситів Івана Пономаренка й Анатолія Бойка, харків'янки Людмили Сергієнко на всесоюзних вокальних конкурсах, відзначення Державною премією СРСР робіт молодого балетмейстера київської опери Генріха Майорова й артистів Євгена Косменка і Людмили Сморгачової в балеті «Чіполліно» К. Хачатуряна та інші визначні досягнення. Сьогодні обдарована молодь складає половину творчих працівників музичних театрів республіки. Міністерство культури УРСР постійно розробляє і вдосконалює форми дальшого підвищення ідейно-професійного рівня молоді, поліпшення роботи мистецьких навчальних закладів, зміцнення їх висококваліфікованими кадрами викладачів, активізації діяльності учбових театрів, оперних студій. Планується найближчим часом розпочати підготовку балетмейстерів-постановників, балетних педагогів та режисерів для музичних театрів. Розширюється і така форма виховання молоді як стажування в театрах Москви, Ленінграда, а також у стажистських групах оперно-балетних колективів республіки. Значно ширше повинна залучатися творча молодь до роботи в художніх радах театрів, у конкурсних і тарифікаційних комісіях.

Ідейна переконаність, соціальна активність, художня зрілість і висока майстерність роблять талант справжнім надбанням радянського народу, служіння якому є найбільшою радістю і найвищою честю для молодого митця.

Про актуальні проблеми комплексного виховання акторів музичних театрів республіки, про творчу атмосферу в оперних і балетних колективах, про велике значення наставництва і про підготовку молодих критиків, які б успішно працювали в галузі музично-сценічного мистецтва, говорили у своїх виступах режисер Київської опери народна артистка УРСР І. Молостова, голова республіканської ради музичних театрів УТТ Ю. Станішевський, молодий режисер Одеського оперного театру Ю. Чайка.

На пленумі були присутні мистецькі керівники музичних театрів республіки, які розповіли про найближчі творчі плани і участь в їх здійсненні молоді. Так, головний диригент Одеського державного театру опери та балету народний артист РРФСР Б. Афанасьєв сказав, що в колективі однією з найголовніших проблем є виховання у молодих співаків справжньої професі-

нальної культури і високого художнього смаку. Гостро стоїть питання сценічної майстерності. Окремі актори не можуть відірвати погляду від диригентської палички, грають «на рампу», забувають про образ і про своїх партнерів, про ансамблевисті виконання.

Б. Афанасьєв разом з головним режисером народним артистом РРФСР Ю. Лековим особисто готують молоді до відповідальних дебютів, працюють над поглибленням вокально-сценічних образів. Саме під їх безпосереднім керівництвом відбулися успішні «вводи» А. Бойка в оперу «Князь Ігор» О. Бородини, де він блискуче виконав партію Володимира Галицького, І. Пономаренка — Роберта в «Іоланту» П. Чайковського. Молоді співаки Л. Ширіна, В. Литвиненко, В. Горобець, І. Пономаренко — основні виконавці провідних партій у новій виставі «Бал-маскарад» Д. Верді.

Керівництво театру налагоджує творчі зв'язки з вокальною кафедрою Одеської консерваторії та оперною студією (які, на жаль, деякий час були послаблені), планує готувати з обдарованими студентами-випускниками відповідальні партії у спектаклях діючого репертуару. Вже розпочалося професійне навчання солістів опери й артистів хору з акторської майстерності і сценічного руху. Для молодих хористів запрошено педагога-вокаліста, плануються заняття з мистецтва гриму. Одна з гострих і невідкладних проблем — якнайшвидше поповнення молодію оперної трупи театру, особливо тенорової і меццо-сопранової груп. У балеті (головний балетмейстер В. Смирнов-Голованов) молоді багато, і їй створено всі умови для набуття професійної майстерності.

Головний режисер Харківського державного академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка заслужений артист УРСР В. Лукашов підкреслив, що молодь посідає сьогодні провідне місце як в оперному, так і в балетному колективах, оволодіває музично-сценічною культурою, сучасним і класичним репертуаром. Наприклад, у виставі «Молода гвардія» Ю. Мейтуса майже весь акторський склад молодіжний. Виконавці О. Востряков, О. Шуляк, І. Яценко, Т. Бобшюк, Л. Сергієнко, О. Соболева, В. Верестников, М. Коваль, В. Журавльов, які з великим ентузіазмом працювали над своїми партіями, виявили справжнє розуміння вокально-сценічних характеристик героїв. Дебют молодого баса В. Манолова у складній партії дона Базіліо в «Севільському цирюльнику» Д. Россіні — прекрасна й багатообіцяюча творча заявка на нові відповідальні ролі. Народний артист СРСР Г. Червонюк допоміг молодій солістці О. Романенко підготувати й успішно виконати партію Одарки в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Більше половини нових акторських робіт минулого сезону — це роботи молодих. І зараз вони захоплено працюють над образами головних героїв у новій постановці опери «Кармен» Ж. Бізе. Керівництво театру особливо увагу звертало на ідейно-художній рівень кожної вистави і кожної виконавської роботи. Готуючи нові партії,

диригенти й режисери іноді зустрічаються з недостатньою професійною підготовкою молодих артистів, з відсутністю у них вимогливості до себе й творчої дисципліни. Театр розпочав роботу над оперою «Іркутська історія» М. Кармінського, постановка якої присвячується 60-річчю Великого Жовтня. Ця вистава — новий відповідальний іспит для молоді і всього творчого колективу.

Заслужений діяч мистецтв УРСР П. Варивода — головний диригент Дніпропетровського державного театру опери та балету — розповів про велику ідейно-виховну роботу в колективі (з 256 творчих працівників — 187 молодих), про систематичне професійне навчання, про постійні зв'язки театру з комсомольськими організаціями заводів, радгоспів, вузів. Запрошуються провідні майстри радянського музично-сценічного мистецтва з Москви, Ленінграда, Києва для творчих зустрічей, відкритих рецензій, обговорення нових акторських робіт. Для солістів опери та артистів хору провадяться заняття з сценічного руху, танцю, акторської майстерності. Молодь — це і сьогоднішнє, і майбутнє Дніпропетровської опери, тому в театрі існує великий, чітко розроблений план ідейно-професійного навчання.

Головний диригент Львівського державного театру опери та балету ім. І. Франка заслужений артист УРСР І. Лапанич відзначив, що праця з молоддю вимагає індивідуального підходу, постійної уваги, щирої зацікавленості з боку керівництва і старших колег. Однак іноді огляди, конкурси мають дещо формальний характер. Випустили яскраво оформлену афішу, показали кілька вдалих робіт, і вважається, що театр виконав своє «чергове завдання». В центрі уваги вихователів театральної зміни повинні бути не лише професійальні, а й морально-етичні проблеми. Випускники консерваторій приходять у театри ще недостатньо підготованими до розв'язання складних виконавських завдань. Тому вони повинні активно продовжувати своє навчання. Проблема ідейно-художньої якості головної у вихованні молодих оперних акторів, успішне її розв'язання залежить від творчої, доброзичливої атмосфери в колективі.

Для учасників пленуму переможці молодіжного театального огляду Одеси показали в оперному театрі святковий концерт. В ньому виступили солісти опери І. Пономаренко, А. Бойко, В. Литвиненко, Л. Ширіна, солісти балету В. Волкова, М. Петухов, В. Михайловський, П. Філіпов, артисти оперети В. Альошина, Г. Жадущкіна, В. Фролова, Ю. Алексєєв, Ю. Дрожняк, В. Барда-Склярєнко та ін.

Після концерту в урочистій обстановці народні артисти СРСР Н. Ткаченко, Р. Сергієнко, М. Водяний вручили переможцям творчого огляду пам'ятні подарунки і червоні гвоздики.

VII пленум правління УТТ прийняв постанову, в якій розроблені конкретні заходи роботи в театрах з творчою молоддю.

Т. ШВАЧКО

Драматичний конфлікт в опері

Проблеми сучасного оперного мистецтва не залишають байдужими ні композиторів, які мріють побачити свої опери на сцені, ні мистецтвознавців, які аналізують і узагальнюють закони розвитку музичного театру, ні постановників та артистів, які прагнуть до втілення високохудожніх творів, ні, безумовно, глядача, який хоче бачити змістовні, цікаві вистави. Ось як самі композитори розцінюють становище, що склалося на даному етапі в оперному жанрі. На думку А. Хачатуряна, одну з причин невдач сучасної опери треба шукати у сфері музичної драматургії. К. Караєв вважає, що необхідно прагнути до глибшого розкриття психології сучасника, сміливіше шукати нові сценічні форми, не переносячи механічно тих чи інших прийомів драматичного театру й кінематографа в оперні постановки. С. Баласанян стверджує, що сьогодні значно низилася культура співу. Р. Щедрін неодноразово звертався до питання організації експериментальних оперних сцен. О. Холмів акцентує увагу на планолюбній пропаганді оперних творів радянських композиторів (Зб. «Творчество». № 1. М., «Советский композитор», 1973).

Одне з найважливіших питань сучасного оперного жанру — співвідношення музичної та літературної драматургії, яке виявляється в площині побудови драматичного конфлікту в опері.

Конфлікт — основний елемент будь-якого художнього твору, він веде до драматичних зіткнень, допомагає розкриттю багатства образів, поступово утвердженню художньо-естетичної ідеї. Драматичний твір виникає як «художня, естетична модель засвоєння справжніх, суттєвих суперечностей буття, що зберігають свою силу в русі і боротьбі людини» (С. Владимиров. Действие в драме. Л., «Искусство», 1972, стор. 26). В. Волькенштейн характеризує драму як зображення дії, точніше — конфліктів (В. Волькенштейн. Драматургия. М., «Советский писатель», 1969, стор. 9).

Спрямовуючи розвиток сюжету, конфлікт організує компоненти образної системи твору. Його емоційна повнота розкривається в момент кульмінації, що часто співпадає з розв'язкою драми. На шляху до кульмінації він збагачується побічними зіткненнями, сюжетними і образними мотивуваннями, проявляючись у багатоманітності співвідношень «магістралі» дії і певного (конкретно-історичного, жанрового, колористичного та ін.) фону.

В оперному творі конфлікт потребує особливих форм підготовки і розв'язання. Він реалізується в боротьбі музичних тем, які несуть у собі провідний образний зміст. Чим більше конфлікт зазнає впливу саме музичних виражальних засобів, тим своєрідніша його

нова художня функція. Це підтверджує відома теза Б. Асаф'єва: драматичний конфлікт в опері розкривається як конфлікт інтонаційний. У змалюванні протидіючих сил опера використовує «комплекс інтонацій», в яких розкриваються й індивідуальні характери, і узагальнені групи героїв. Таким чином, виникають «ніби перекинуті від однієї точки дії на другу, і часом віддалену, «інтонаційні арки» чи відповідності. Ці «арки» орієнтують слух від акту до акту... і в цілому виникає стрункий світ звукообразів, що «перекликаються» (Б. Асаф'єв. Избранные труды, т. 1. М., Изд-во АН СССР, 1952, стор. 179).

Конфлікт в опері не обмежується лише кульмінаційним зіткненням протидіючих сил. Великого значення набуває процес його підготовки на різних стадіях розгортання інтонаційно-тематичних комплексів. Цей розвиток відбувається за допомогою лейтмотивів, контрастного зіставлення, динамізації і т. д. У процесі написання опери вибір інтонаційно-тематичних комплексів має принципове значення. Здається, що саме з цього починається осмислення майбутнього твору у всьому його драматургічному плануванні. Від нього залежать інтенсивність розвитку сюжету, активність зіткнень, поллярність сфер дії. Це означає перш за все структурну призначеність тематизму, виявленість його ладо-тональних та метро-ритмічних властивостей. Саме так досягається просторова широчина музичних тем, свобода й природність образної побудови опери. Ці ж риси підкреслює Б. Ярустовський у творчості Чайковського: «турботу про єдиний, безперервний, наскрізний розвиток конфлікту з відсіченням усього, що перешкоджає його розвитку» (Б. Ярустовський. Драматургия русской оперной классики. М., Музгиз, 1953, стор. 87).

Класична драма з її чіткістю образних характеристик, логікою розвитку сюжету, рельєфністю конфлікту, стрункою ідейно-художньою концепцією дає прекрасний матеріал для музичної інтерпретації.

В опері «Назар Стодоля» К. Данькевича інтонаційно-тематичні комплекси зведені до лейтмотивів Хоми, Назара, Гната. Характеризуючи ці персонажі, вони майже незмінно йдуть за сюжетом, «вводять» героїв у дію, беруть участь в розвитку драматичного конфлікту. В сцені двобою лейтмотиви поєднуються в контрапункті. Таке музичне прочитання тексту відповідає характеру соціально-побутової драми Т. Шевченка (гостра інтрига, підвищена активність дії, невелика кількість дійових осіб, моралізація тощо). Тут конфлікт весь «на поверхні», прямо реалізується в драматичному діалозі, збагачений сценічними перипетіями.

В опері Ю. Мейтуса «Украдене ща-

стя» з цілісного інтонаційно-тематичного комплексу виростає тема «украденого щастя», сфера дії якої надзвичайно велика. Саме з неї народжуються всі, або майже всі, музичні теми опери. Перед нами своєрідний монотематизм драматургічного мислення композитора. Лейтмотиви включаються в драматичну боротьбу відповідно до розвитку основного конфлікту — розкриття внутрішнього світу Анни, стають матеріалом для побудови складної системи взаємодії образів.

В опері-феєрії «Лісова пісня» конфлікт драми В. Кирейко переводить в план двох музичних сфер: кола інтонацій, що так чи інакше пов'язані з темами сопілки, Мавки, Лукаша (їх джерело — пісні, записані Лесею Українкою на Волині) і пісні «Ой ти знав», яка набуває в опері значення антиподу піднесеної експресії образу Мавки.

Лейтмотив Мавки стає наскрізним дійовим образом «Лісової пісні» — він відкриває оперу і ставить крапку у розвитку музичної драми, визначає рух музичного матеріалу як розгортання «єдиної драматичної дії». Визначно гнучкий, він постійно перебуває в драматичному поєднанні з характеристиками інших героїв. У фіналі композитор розвиває психологічні здатності лейтмотивів Мавки, Лукаша, сопілки, йде углиб конфлікту, досліджує духовний зміст образів.

Радянська драматургія ставить перед композиторами нові відповідальні завдання.

У багатьох оперних творах 20—30-х років відчувалася вплив виражальних засобів драматичного театру і кіно. Це виявилось насамперед в опері «Вибух» Б. Яновського, де нема психологічно завершених характеристик, художніх узагальнень, відсутній симфонічний розвиток. Конфлікт тут вирішується не музичними засобами, а лише зовнішніми сценічними прийомками. Недолік твору — ілюстративність і прямолінійний підхід до слабкої п'єси Л. Мавка-Кар'єва. Помилка композитора не в тому, що він звернувся до виражальних засобів драми і кіно, а в тому, що, захопившись ними, він «забув про основну специфіку оперного жанру — провідне значення саме музичної виражальності у розкритті драматичного конфлікту та образів» (Л. Архімович. Шляхи розвитку української радянської опери. К., «Музична Україна», 1970, стор. 74).

Більш успішним виявилось звернення В. Фемеліди до талановитої п'єси Б. Лавренюва «Розлом» з цікаво виписаними образами головних персонажів. Соціальні перетворення, як у фокусі, зібрані в сім'ї Берсеневих, розлом старого світу виявляє внутрішні протиріччя героїв і найсильніших виводить на нові морально-етичні висоти.

У створенні конфлікту В. Фемеліди керувався розгорнутою системою лейтмотивів. Наскрізним стає музичний образ революційного матроса Годуна з його вольовою темою, близькою до героїчної фанфари. Світ роздумів зосереджено в музичній характеристиці капітана Берсенева. Схвильовано-поривчаста тема Тетяни. Всі лейтмотиви тяжіють до протилежних інтонаційно-тематичних комплексів. Один з них

пов'язаний з темами моря, героїчної фанфари, революційними піснями, характеристикою Годуна і матросів, другий — з темою змови контрреволюціонерів, інтонаціями маршу, псалмів, характеристиками Штубе та ін.

Композитор створив розгорнуту систему лейтмотивної драматургії для розкриття конфліктних зіткнень на різних етапах дії. Відсутність схематизму в протиставленні груп персонажів, однозначності в змалюванні характерів героїв — величезне досягнення В. Фемеліди. Важливого значення набув жанрово-побутовий фон (частівки, сентиментальний вальс і т. д.). Тут вплив драматичного театру на оперу виявився у зверненні до сучасної тематики. Але цього було недостатньо для створення історико-революційного полотна. Можливо, необхідний певний час, щоб склалися художньо-естетичні принципи жанру, глибше була осмислена революційна піснетворчість — основа лексики історико-революційної опери.

«Загибель ескадри» В. Губаренка увібрала краще з досвіду оперного театру 20-х років, але відрізняється від творів цього періоду тим, що в основі її лежать класичні нормативи оперного жанру і принципи, які склалися вже в творчості С. Прокоф'єва, Т. Хренникова, І. Держинського. Композитор розуміє, що тільки спираючись на традиції, на активне їх переосмислення можна відтворити в музиці героїчну атмосферу минулого, передати пульс життя країни, знайти ключ до сердець сучасних глядачів.

У драмі О. Корнійчука дані основні передумови для її оперної інтерпретації. Джерело наскрізної дії — непримиренні суперечності між силами революції і контрреволюції. В багатопаровому конфліктіному потоці дії розкривається доля Оксани і Гайдая. З глибоким розумінням законів театру О. Корнійчук будує драматичну дію, яка «перекладається» в різні темпоритмічні площини.

Конфліктність драматургії О. Корнійчука знаходить в опері багатогранне розкриття. В боротьбу вступає музичний тематизм революційної матроської маси, комітету більшовиків, образів Стрижня, Балтійця, Оксани, Гайдая з одного боку і тематизм збірного образу контрреволюції, Адмірала, Кюріса, Коби та ін. — з другого. Внутрішнє багатство тематизму, різноманітність характеристик створюють складний поліфонічний рух до кульмінації.

Драматичний матеріал, багатий за мовною і сценічною виразністю, веде композитора до музичного узагальнення. Хорова «Пісня моря» у Пролозі — експозиція образу Революції; в ній відчутна «мускульна» сила часу. Таким чином, здатність до інтеграції, створення еквівалента основної ідеї драматичного твору є характерною особливістю музичних виражальних засобів.

Форми реалізації драматичного конфлікту в опері залежать від дії інтонаційно-тематичних комплексів. Саме в цьому невичерпна сила жанру. Образи драми одержують точну музичну характеристику, а лейтмотиви стають елементами симфонічного розвитку. Спираючись на систему образів драми, композитор створює чітку систему музично-драматургічних взаємин, що охоплює



Сцена з опери «Загибель ескадри» В. Губаренка. Київ, 1967 р.

сфери дії вокально-мовної інтонації, симфонічних виразових засобів. Більше того: так, як сюжет можна назвати матеріальним виявленням конфлікту, так провідну музичну тему опери можна зіставити з «єдиною драматичною дією» п'єси. Такими є теми «украденого щастя» в опері Ю. Мейтуса, сопілки в «Лісовій пісні» В. Кирейка, певною мірою — Назара в опері К. Данькевича, героїчної фанфари в «Загибелі ескадри».

Драма, що потрапляє до рук лібретиста, втрачає ряд своїх компонентів: максимально скорочується текстовий матеріал, з якого виділяються вузлові слова, фрази, що синтезують «тему переживання» (К. Станіславський), перебудовуються сцени й акти, вводяться поетичні фрагменти, узагальнюються образи і т. ін. І все це робиться для розкриття конфлікту, щоб звільнити сценічну дію опери для широкого розгортання саме музичних засобів вираження. Це не означає, що єдино можливим для оперного лібретто матеріалом є п'єса, але зайвий раз доводить необхідність його стрункої драматургії.

В новій опері В. Губаренка «Крізь полум'я» широко використаний інтонаційний арсенал революційної пісні, героїчної фанфари, музична мова відрізняється підвищеним емоційним стресом. Але далеко не завжди драматичний конфлікт витікає з глибини подій, а образи головних героїв психологічно вмотивовані. Один з недоліків твору — ілюстративне, не пристосоване до завдань сучасного музичного театру лібретто. З іншого боку, підкреслена музична «компрометація» ворожого табору (інтонаційна мова, оркестр) «знімає» психологічну напругу драматичної боротьби і применшує художню достовірність образу революціонера Сергія.

Композитор відчуває можливості динамічного, тембрового, фактурного контрасту, а також упевнено використовує ресурси гротескового зображення конфліктних груп персонажів. Але від внутрішнього розкриття змісту образу

він відходить в бік зображальності. І якими б не були успішні характеристичні спостереження композитора, вони залишаються лише намаганням переказати схематичну фабулу лібретто. Провідний образ опери «Крізь полум'я» в амплітуді його емоційних коливань не стає збірним образом бійця революції.

В. Губаренко багато уваги приділяє фабулі (саме до цього його кличе лібретто!) і втрачає на психологічний заглибленості образів. Якщо ми звернемося до кращих героїко-патріотичних оперних творів, то помітимо, що не зовнішньо дійові сцени, а психологічно зосереджені стають центрами в розкритті соціального змісту: не «тріумфальна» поява антонівців, а могутні селянські хори в опері «В бурю» Т. Хренникова; не серія гучних пострілів, а «Дума про двох сестер» в «Мілані» Г. Майбороди; не атаки білогвардійців, а сумна пісенька Вайнонена в «Оптимістичній трагедії» О. Холмінова. Розвиваючи цю традицію радянської опери, В. Губаренко в «Загибелі ескадри» ввів розгорнуті епізоди, які крізь призму музики, лірики й поезії передають схвиловану атмосферу революційного часу. Тут розкрилися внутрішні можливості музичного мистецтва щодо змалювання духовного світу людини, перемогла романтика подвигу, про що слушно зауважує А. Мокренко: «Життєва боротьба у всій її розмаїтості на крилах високої поезії — ось чого чекають від опери...» (ж. «Музика» № 1, 1975 рік).

Конфлікт в опері нерозривно пов'язаний з принципами симфонізму і здійснюється за допомогою взаємодії інтонаційно-тематичних комплексів. Важливою умовою їх плідної розробки є рівноцінне художнє змалювання сил, що залучаються до драматичної боротьби. Розкриваючи зміст літературно-драматичного першоджерела в новому музичному аспекті, композитор обов'язково повинен володіти майстерністю драматурга.

І. МАМЧУР

ПІСНЯ ПРО ХЛІБ

Слова Л. Денисенко Музика О. Вілаша

Помірно

тр

Труд-

пф

Зда-

Зда-

Приспів

Він

За



Трудний, солоний від пекучих сліз,
До нього віковичних дум стремління.
Здавалося, не із землі він ріс,
А з мук людських він виростав корінням.

Приспів:

Він топтаний, він палений в огні:
У край вривались полчища, навали...
За нього комуністи у борні
Під кулю серце власне підставляли.

Тоді, як день боров зловісну ніч,
І треба сил здолати лихоліття,
Свого шматка не доїдав Ілліч,
Щоб залишити хліб голодним дітям.

Приспів.

Молилися на нього в давнину
Діди і пращури далекі наші,
Не брали в руки й крихітку одну,
Йому уклін спочатку не віддавши.

Приспів.

Ми ідемо до світлої мети.
Свій хліб новий, пахучий і великий,
Мов душу власну, будем берегти.
Благословенний він. Святий навіки.

Приспів.

БАТЬКІВЩИНО, СВІТЕ МІЙ

Слова Л. Рєви

Музика М. Жербіна

Помірно

rit. *tr* a tempo

Вийду я весно-ю

си-ньо-ю у бе-ре-зо-ві га-ї, де піс-ня-ми со-ло-в'ї-ни-ми ран-ки пов-нять-ся тво-ї.

За-спі-ва-ю со-ло-вей-ком я і вкло-нюсь кра-сі тво-ї: це то-

rit. a tempo rit.

a tempo

-бі, то-бі, лю-бов мо-я, Батьків-щи-но, сві-те мій!

mp

f

rit.

a tempo 2

mf

Батьків-щи-но, сві-те мій! А лю-// я. Сві-тиш зірко-ю не-

p

mf

rit.

a tempo

-вгас-но-ю, і то-му в мо-їх кра-ях я жи-ву тво-єю лас-ко-ю, зем-ле

mf

f

rit.

a tempo

mf

ра-діс-на мо-я!

mp

p

pp

Вийду я весною синьою
У березові гаї,
Де піснями солов'їними
Ранки повняться твої.
Заспіваю соловейком я
І вклонюсь красі твоїй:
Це тобі, тобі любов моя,
Батьківщино, світе мій!

А любов не знає відстаней:
Через гори і моря
Я до тебе лину пісню,
Бо в тобі розквітла я.
Світиш зіркою негасною,
І тому в моїх краях
Я живу твоєю ласкою,
Земле радісна моя!

РАЙДУГА

Слова П. Харченка

Музика В. Верменича

Рухливо

Повільно

Пожвавлено
Приспів

В'єть- ся со- няч- на сте- жи- на, по во- ди- цю йде дів- чи- на,
ко- ло чисто- ї кри- ни- ці рай- ду- га цві- те. При- не- си на рай- ду- зі
пов- ні від- ра ра- дос- ті, пов- ні від- ра ра- дос- ті при- не- си, при- не- си. Кожно- му зустріч- но- му
на у- да- чу, дів- чи- но, пе- рейди до- рі- женьку, пе- ре- йди. // пе- ре- йди.

В'ється сонячна стежина,
По водицю йде дівчина.
Коло чистої криниці
Райдуга цвіте.

Приспів:
Принеси на райдузі повні відра радості,
Повні відра радості принеси.
Кожному зустрічному на удачу, дівчино,
Перейди доріженьку, перейди.

Синя стрічка на дівчині,
А червона на калині.
Коло чистої криниці
Райдуга цвіте.

Хтось веселки з неба зніме,
Старостів пов'яже ними.
Коло чистої криниці
Райдуга цвіте.

Приспів.

Приспів.

Тенденції розвитку сучасної естради

Самоствердження популярної музики як різновиду музичного мистецтва — процес тривалий і суперечливий. Чимало її «пропозицій» вилучається з музичного побуту, не витримуючи випробувань часом. Водночас позначаються тенденції, що так чи інакше відповідають вимогам сучасності. Вони закріплюються, стають нормою, нерідко — еталоном. Одним з яскравих прикладів такої еволюції можна вважати вокально-інструментальні ансамблі (ВІА). Якщо заглибитися в їхню історію, то, безумовно, слід віддати належне славнозвісному «ліверпульському квартетові», який остаточно усталив зразок найпоширенішої тепер в естрадному виконавстві форми колективних об'єднань (до «Бітлз» вони виникали спорадично). Зараз вже можна говорити навіть про історію такого типу виконавства: вік, наприклад, окремих вітчизняних ВІА («Співаючі гітари», «Орера») дорівнює майже двом десятиріччям. Для містечкового колективу це, звичайно, солідний строк, що дає право з цілковитою підставою аналізувати набутий досвід.

У 1969 р. група соціологів-музикознавців, очолювана Ерікою Баскаї, встановила, що тільки в одному Будапешті в той час нараховувалося 1200—1300 всіляких біт-груп. Визначити кількість професіональних ВІА на Україні виявилось справою складною. Річ у тому, що виникають і зникають вони дуже швидко. Ось чому будь-які цифри щодо їх кількості будуть завжди приблизними. І все ж, за останніми підрахунками, у концертних організаціях республіки працюють понад 60 вокально-інструментальних ансамблів. Серед філармоній, у штаті яких перебувають три-чотири естрадні колективи, — Ворошиловградська, Дніпропетровська, Запорізька, Львівська, Миколаївська, Черкаська.

Назви окремих українських ВІА — витвори найнестримнішої фантазії: «Мріяни», «Країни», «Юнги, що співають», «Здрастуйте, це — ми!»... Вони піддаються класифікації за певними принципами — наприклад, ботанічним («Червона рута», «Смерічка», «Арніка», «Гроно», «Червоні маки», «Калина»), орнітологічним («Беркут», «Чайки», «Крила»), географічним («Світязь», «Збруч», «Дністр», «Товтри», «Дніпро», «Славутич»), онтогенетичним («Юність», «Ровесник», «Молодість»), музичним («Гітари», «Чарівні гітари», «Кобза», «Веселий камертон», «Музички», «Веселі музики», «Струни серця», «Естрадин») тощо. За допомогою декотрих назв можна відтворювати пейзажні замальовки: «Кримські зорі», «Водограй», «Райдуга», «Ватра», «Веселка». Є ще «Орфей» і «Олеся» та багато інших. Однак буває дуже складно виділити з-поміж ВІА такі, що відрізняються не лише за назвою. Ось про це передусім і варто поміркувати.

Одразу зауважимо, що ознаки подібності не слід обмежувати складом ансамблів. Якщо порівняти, скажімо, «Червону руту», «Світязь», «Гроно», «Водограй», то, звичайно, неважко помітити, що їхній інструментарій майже однаковий (всі ансамблі, крім тривіальних електрогітар, використовують досить розвинену духову групу). Однак не скажеш, що ці колективи — близьки. Приблизно однаковий склад симфонічних оркестрів аж ніяк не знижує інтересу до їхніх виступів, коли у них цікаві програми, і, зрозуміло, не виникає нарікань з приводу «інструментальної подібності» (у всякому разі, це не дратує і не перешкоджає сприйняттю музики). Обурення слухача цілком слушно спрямовується насамперед на малохудожні твори, на яких позначається брак композиторського таланту, запозичення або невміння користуватися оркестровими барвами, та на незадовільне виконання, що спотворює будь-який шедевр.

Отже, ознакою одноманітності українських ВІА можна вважати сам принцип складання концертної програми, довкола якого вони варіюють свій репертуар. Від ансамблів чомусь вимагається, щоб у концерті крім творів так званої композиторської музики обов'язково звучали обробки народних пісень — навіть у тих колективів, яким краще вдаються

ся джазові композиції, а їх манеру можна визначити як «сучасну естрадну». Ось у таку систему звучання й відбувається трансформація народнописаних джерел. І добре, якщо це робиться на високому професійному рівні (як, приміром, у «Музик» Закарпатської філармонії або чернівецької «Червоної рuti»). В іншому разі — коли «обробляти» народну пісню беруться ВІА, професіональність яких є сумнівною, відбувається фальсифікація, заляжовування фольклору. Цим колективам треба знати, що народна музика має специфічні особливості, вивченням їх займається відповідна наука, і тому не дивно, що «друге життя» народній мелодії здатні дарувати лише справжні художники, фахівці. Серед них імена М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Лисенка, Д. Шостаковича, Б. Лятошинського. Прикро, що, часто посилаючись на одне з поставлених перед радянськими музикантами завдань, яке передбачає всебічне засвоєння музичного фольклору, виявлення досі невідомих його шарів, художнє керівництво деяких концертних організацій, затверджуючи «народні номери» у програмі новоспечених ВІА, ще дуже рідко ставить питання: а чи гідні оці напівпрофесійні ансамблі торкатися фольклорних першоджерел?

Змушені підкорятися загальним репертуарним вимогам, тобто горезвісному принципові побудови концертів, далекоглядні ВІА, однак, знаходять вихід. Щоб запобігти спотворенню фольклору, вони виконують народну пісню так, як співає її народ, — а капела або з мінімальним використанням інструментів. Тут і елементи троїстої музики, і імітація звучання народного інструментарію, і просто його використання. Саме так «Червона рута» подає обробку В. Дайнеки «Ой ти, дубе-дубе», «Світязь» (Волинська обласна філармонія) — «Щедрика», «Мрія» (Укрконцерт) — «Стоїть гора високая», «Олеся» (Ровенська обласна філармонія) — обробку пісні «Стьопа». Та у даному випадку — звернемо на це увагу — відбувається вимушений відхід від вже виробленої манери виконання, притаманної кожному конкретному ансамблеві. Взагалі поєднання різнохарактерних манер в одному виконавському колективі завжди негативно позначається на його стилі, і колектив тоді втрачає своєрідність. І щоб цього не трапилося, ансамблям слід спеціалізуватися в одній виконавській манері, дотримуватись власної репертуарної лінії, якомога яскравіше індивідуалізованої. Як на приклад можна послатися на «Кобзу» (Укрконцерт) — ансамбль, що виразно орієнтується на фольклорні традиції і в репертуарі, і в інструментарії. Однак у репертуарі «Коби» поруч з написаними в народному дусі творами О. Білаша, В. Філіпенка та інших композиторів знаходимо пісні, що не відповідають загальному напрямкові ансамблю (наприклад, «Натхнення» О. Мажукова).

Виступав вокально-інструментальний ансамбль «Світязь».



Це стосується і «Смерічки», яка останнім часом почала втрачати характерність, що виявлялася у зверненні до буковинського фольклору та доборі пісень, написаних у такому плані. Наприклад, вона пропонує слухачам твори, що в свій час визначили обличчя ансамблю (пісні В. Івасюка, Л. Дутківського), і композиції (типу «Русская раздольная» В. Куликова), що роблять репертуар дещо строкатим. Є в ньому й твори, які співає «Червона рута»: «Пісня буде поміж нас», «Червона рута», «Ти — моє крило», «Два перстені» В. Івасюка, «У Карпатах ходять осінні», «Пісня про матір» Л. Дутківського. Такий збіг особливо впадає в око, бо і склад колективів, і аранжировки майже однакові, та й працюють вони обидва в Чернівецькій філармонії. Тут же йдеться не стільки про дублювання репертуару, скільки про можливість небажаної конкуренції між ансамблями, про загрозу перетворення «Смерічки» у двійник «Червоної рути». Нам здається, що цьому обдарованому колективі слід посилити фольклорний ухил (тим більше, що вже є й досвід). Можливо, варто впевненіше використовувати поширені на Буковині сопілки, скрипки, цимбали. У тому, що написані для такого складу твори не втрачають специфічних рис естрадної музики, а, навпаки, розширюють її можливості, можна переконатися на прикладі вдалих експериментів французького композитора Володимира Косма. З його музикою була можливість познайомитися в серії кінофільмів про «Високого блондина», де, до речі, такий інструментарій був ні до чого. А от «Смерічку», на наш погляд, він конче потрібний.

Одноманітність українських ВІА посилюється ще й тим, що деякі з них до використання фольклорних зразків підходять формально, часто обмежуючись піснями, які увійшли в «застільний репертуар». Звідси й дублювання (зрозуміло, не навмисне). Причому не завжди скажеш, що у різних колективів трактування тих самих творів принципово різне. Тепер особливим «попитом» у ансамблів користується «Ой чорна я си, чорна» («Червона рута», «Смерічка», «Беркут»), «Волоцюга» («Гроно», «Кобза»), «Тече вода» («Смерічка», «Мрія»), «Ішов козак» («Кобза», «Мріяни»), «Ой чия ж то крайня хатка» («Смерічка», «Олесея»), «Щедрик» («Світязя», «Краяни») та ін. Звичайно, ніхто не вимагає, щоб вони організовували фольклористичні експедиції (хай вже цим займаються фахівці), бо у нас існує доволі літератури з записами народних пісень, якими можна поповнювати репертуар. До речі, скільки цікавого міститься, наприклад, лише у збірках серії «Українська народна творчість», що видає «Наукова думка»! Але, на превеликий жаль, ці збірки, здається, і не відомі нашим ВІА. Обізнаність з основами фольклористики, певна річ, нікому не завадить. А от відсутність таких знань іноді спричиняється навіть до парадоксального. Згадаємо, приміром, виконання «Світязем» у стилі «way-out» української народної пісні «Ой дівчино, шумить гай» або обробку «Гроном» менш відомої «Не рубай зеленого дуба» в дусі грузинської лезгінки (таке враження створюється через імпульсивне повторення акордів тоніки і сьомого натурального ступеня).

Всі ці приклади — тільки тенденції. Говорячи про позитивне у зверненні ансамблів до фольклору, можна відзначити самобутні обробки народної пісні, які виконуються і «Червоною руткою» («Ой ти, дубе-дубе», «За напов столдовна», «А коник чорненький»), і «Смерічкою» («Прийшла карта нам до войска», «Ой чия ж то крайня хатка»), і «Світязем» («Гарбуз білий качається»), і «Олесею» («Ой у полі три криниченьки», «Скрипка би не грала»), і «Гроном» («Марійка»).

І ще: у концертних програмах багатьох ВІА впереміж з обробками народних пісень і творами радянських композиторів нерідко виконуються п'ятери іноземних авторів. На перший погляд у цьому немає нічого непередбаченого: що ж, і артистам, і слухачам відомі останні новинки поп-музики, між якими трапляються досить непогані твори. Проте чи варто все «тягнути» на сцену? Коли б це були якісь особливі інтерпретації, а то ж в основному — калька. Не так вже важко скопіювати фонограму, розписати відому пісню для складу свого колективу. В кращому разі можна досягти якості першоджерела. Але навіряд чи цим повинні займатися професіональні артисти, які покликані промовити власне слово у мистецтві і з яких бере приклад самодіяльність. Копіювання — це «наука» для початківців, чим, як відомо, і «славляться» аматорські ВІА. Та між ними і професіональними виконавцями повинна бути різниця.

Останнім часом помітна хибна практика підтекстовувати модні закордонні мелодії, при цьому мало цікавлячись змістом оригінального тексту. У зв'язку з цим варто пригадати зауваження О. М. Пахмutowої, яке пролунало з трибуни

Другого пленуму Спілки композиторів СРСР, присвяченого проблемам пісні (Київ, 1975): «Ніж слухати пісню із закордонним акцентом, краще послухати просто гарну англійську пісню чистою англійською мовою».

А втім, звернення наших ВІА до «імпортного» репертуару деякою мірою пояснюється відсутністю високохудожніх творів сучасних вітчизняних, і зокрема українських, композиторів — творів, які б прикрасили програму будь-якого естрадного колективу. Найчастіше репертуарний дефіцит заповнюється якщо не підтекстовками до західних «бойовиків», то за рахунок «опусів» сумнівної художньої якості. Їх komponують самі ж виконавці або самодіяльні автори. Цікавих пісень серед цієї «продукції» зустрічається небагато. В українській естраді така співдружність, як, скажімо, О. Білаша і «Кобзи», В. Золотухіна і «Музик», І. Поклада і «Мрії», О. Екімана і «Арміки», В. Івасюка і «Червоної рути» — ще рідкісне явище. І в цьому, мабуть, провина не лише самих ВІА, а й композиторів, які не мають творчого контакту з ними і внаслідок цього пишуть пісні «абстрактно», тобто не розраховуючи на конкретне виконання. Через це й спеціалізація ансамблів відбувається уповільнено. Так, новатори «Світязя» прагнуть застосувати в естраді світломузику. А хто ж напише для них твори у такому ключі?.. Залишається — вже вкотре! — закликати композиторів до ґрунтовного заглиблення в особливості «легкого» жанру, який вимагає серйозного підходу.

Деякі зауважень щодо аудіовізуального оздоровлення українських ВІА.

Чимало колективів працює з акустичною радіоапаратурою, яка потребує заміни чи хоча б профілактичного ремонту (можливо, це викликане звуковою потужністю, від якої відвідувачі концертів поступово втрачають слух?). Апаратура або безнадійно «фонить» під час виступу артистів, або «стріляє» в публіку оглушливими звуками, не передбаченими режисурою концерту.

До речі, про режисуру. Її втручання у драматургію програми вже тому необхідне, що співак-поп, який спроможний самостійно зробити з музичного твору маленьку виставу (як Алла Пугачова), на нашій естраді — все ще рідкість. Учасники українських ВІА «театралізують» пісню, як їм забачеться. Щоправда, тут бувають щасливі винятки. Досягнення «Мрії», наприклад, досі залишаються «Ех, мамочка» О. Флярковского і «Цар-переможець» А. Дулова, успіхом «Чайок» є «Хорошо бы» В. Муромцева, «Світязя» — народна «Ой Семене», «Червоної рути» — коломийки. Але, на жаль, все це тільки винятки... А хореографія! Виконавці тієї ж «Мрії» іноді буває просто шкода — так вимушено вони виконують мало не у всіх піснях буквально три рухи, нагадуючи заведених манекенів.

Не може задовольнити й одяг багатьох ансамблів. Щоб підкреслити їхній «етнографізм», артистів одягають у квазі-народні костюми. Стилізація під народне вбрання зводиться переважно до розмальованих китарів — іноді з коштовною вишивкою — і барвистих стрічок. Нерідко «прикрасами» таких костюмів стають всілякі волани, рюші, блискітки, нашітні казна-де і як — аби було барвистіше. І на все це витрачаються чималі кошти. Саме такий одяг, часом роблячи зовнішність артистів просто блазеньською, викликає й відповідну реакцію залу. І тоді враження від концерту не поліпшує ні серйозна тематика пісень, ні добре їх виконання.

Не у кожного ВІА є свій модельєр-дизайнер, як, приміром, Василь Зінкевич — соліст «Світязя». За його ескізами у керованих О. А. Кулик художньо-виробничих майстернях с. Мелівеа Вижницького району Чернівецької області зроблено і сценічні костюми народної артистки УРСР Софії Ротару. Ми впевнені, що питання про костюми ансамблів розв'язалося б краще, якби за це серйозно взявся Республіканський Будинок моделей.

Приблизно за останні п'ять років хвиля «ансамблеманії» помітно ослабла. Частина колективів, так і не знайшовши для себе самобутнього напрямку, розпалася — випробування «на міцність» витримали тільки найбільш цікаві з них. Приміром, у ПНР за цей час припинили діяльність «Червоночарні», «Трубадури», «АВС», «Філіпінки», «Амазонки» та багато ін. Проте такі ансамблі залишають після себе ту «квінтесенцію», яка й породила зацікавленість ними. Так, польський естраді вони дали К. Кравчика, К. Пронько, Х. Фронцов'як, Е. Гроховецьку, Л. Осінську, які виступають тепер як солісти. Окремі українські виконавці — Ю. Багатиков, Т. Мінсарова, Л. Іванова, Б. Жайворонко — утворюють власні ансамблі, які слід розглядати просто як акомпануючі склади. Інакше кажучи, позначилася тенденція переваги солістів над ВІА. Саме вони тепер визначають привабливість

цих колективів. Дійсно, чи так би цікавили «Дружба» без Едіти П'єхи, «Червона рута» без Софії Ротару, «Орера» без Нані Брегвадзе, «Веселі хлоп'ята» без Алли Пугачової? Плідна співтворчість об'єднує Василя Зінкевича і «Світязя», Івана Поповича і «Ровесника» (Львівська обласна філармонія), молоду співачку Наталю Гуру і «Гроно». Пригадуються виступи «Кобзи» і Валентини Купріної, за участю якої ансамбль записав свою першу платівку (на жаль, їхній зв'язок чомусь припинився).

Практика «звільнених» солістів цілком себе виправдовує. Це не випадково, бо неможливо водночас і грати, і співати однаково добре. Розуміючи це, «Світязь», «Смерічка», «Мрія» створили суто вокальні групи. Така спеціалізація зумовлює зростання професійної майстерності, тому що співакам вже не доводиться займатися грою на музичних інструментах, а оркестрантам — вокалом. За таких умов і репертуар зручно поповнювати. А це — одне з вразливих місць наших ВІА, які неймовірно довго «експлуатують» зроблену одного разу програму. На опанування нового репертуару ансамблям дається досить стислий так званий репетиційний період. Вкладається у його рамки багатом перешкоджає головним чином брак професіоналізму (в галузі аранжировки, читання з листа тощо). Тому за цей час вдається розучити лише кілька нових творів, а продовжити строк репетицій не дозволяє надміру інтенсивна «гастрольна мережа». А от заслужена артистка УРСР Тамара Міансарова кожного концертного сезону поновлює репертуар майже повністю. Цьому сприяють досвід і знання, набуті співачкою в стінах Московської консерваторії.

Всі без винятку ВІА мають у репертуарі стереотипну «інструментальну композицію» з обов'язковим 5-хвилинним солом ударних. Переважно це — просто грюкіт, рідко почувши справжнє ff або pp. Складається враження, що біт-групи значення слова «біт» (з англ. — удар) розуміють буквально, часом забуваючи, що у поп-музиці ритмічне начало належить все ж таки грі ударних, а не їхньому тропічню. До речі, ударна секція налічує багато інструментів. І щоб опанувати принаймні частину цього комплексу, розвинути потрібні м'язові відчуття — словом, придбати професійні навички та прийоми гри, необхідно вчитися. Тут виникає складність, бо вчитися, прямо скажемо, ніде: відповідні відділення музичних училищ та консерваторій республіки підготовкою кадрів для естради спеціально не займаються. Ось чому в українських ансамблях працюють музиканти без належної освіти. За таких обставин, безсумнівно, нелегко подолати пута емпіризму, самодіяльності. Як висловився про це О. Флярковський, «замикається коло: дилетант стає професіоналом, у якого повинен вчитись наступний дилетант».

Відзначимо ще одну загальну тенденцію: тяжіння високопрофесійних ВІА до «серйозних» жанрів. Ця тенденція повинна всіляко заохочуватись: адже завдяки написанням у таких жанрах творам відбувається, можливо, перше знайомство численних слухачів, що віддають перевагу виключно поп-музиці, з характерними рисами — хай і в «знятому» вигляді — крутих музичних форм. У радянській композиторській практиці «серйозні» естрадні твори починають посідати чільне місце. Ще у 60-ті роки наші слухачі чули «Джаз-симфонію» Б. Троцюка, Концерт для віолончелі та естрадного оркестру В. Соловйова. Серед вітчизняних виконавських колективів, що орієнтуються саме на такі твори, можна назвати ансамблі «Співаючі гітари», який опанував зонг-оперу О. Журбіна «Орфей і Еврідіка», «Музика», який щойно здійснив постановку рок-опери А. Богословського за повістю О. Гріна «Червоні вітрила», «Добрыє молодцы», який виступає з власною театралізованою композицією «Стародавня Русь». На розвитку «серйозно-легкої» музики, як відомо, наполягав Сергій Прокоф'єв. Ця музика, названа А. Сохором «музикою для слухачів, що розвиваються», у вихованні художньої культури нашої молоді, безперечно, здатна відіграти позитивну роль.

Щодо українських ВІА, то жоден з них поки що не може похвалитися принаймні наскрізною побудовою програми. Їх виступи — це концерт, де є місце і пісням, і танцям, і скетчам, і навіть «оригінальним» жанрам. Так, всупереч отакій «різноманітності», а слушніше, — еклетиці, за режисерським задумом ці концерти здебільшого на один зразок, бо і твори виконуються однакові (переважно композиції В. Івасюка, Є. Мартинова, Д. Тухманова) — пісні, котрі подобаються публіці. Однак повторення їх різними виконавцями (та ще й у подібній манері відтворення) не йде на користь і пісням, які внаслідок частого звучання просто швидко набридають слухачеві. Догоджуючи вимогам різних смаків, колективи, що у такий спосіб стають навіть популярними і да-

ють касові збори, на цьому заспокоюються й припиняють пошуки самобутніх шляхів у мистецтві, водночас втрачаючи свою індивідуальність. А запорука справжнього успіху мистця, життєздатності його мистецтва — це насамперед яскрава самобутність, вміння уникати запозичень, втілювати у творі своє «Я». «Ви гадаєте, у нас мало молодих людей, що вміють співати пісні? — висловила якось Едіт Піаф. — Їх тисячі! Але дайте мені особистість!». Що ж, велика естрадна співачка мала рацію.

У статті ми торкнулися лише окремих тенденцій, характерних для українських ВІА, свідомо вибравши об'єктом аналізу найбільш сильні. Як бачимо, і ці ансамблі не позбавлені певних вад. Серед шести десятків музичних колективів такого типу, створених при концертних організаціях УРСР, цікавих — одиниці. Невже це початок виродження найпоширенішої естрадної форми виконання, яка, вичерпавши всі можливості, наблизилась до свого кінця? Ні. Скоріше це той випадок, коли кількість ще не позначилася на якості. Криза, що захопила ВІА, — це не кінець їх взагалі. Це — симптом кінця початкового періоду їхнього існування. Ми вже зупинялися на позитивних моментах, характерних для творчості деяких естрадних колективів. Посилення цих моментів знаменуватиме початок нового етапу в історії ВІА. Однак здійснити це перешкоджають певні причини і передусім — невисокий професійний рівень зі всіма наслідками, що звідси випливають.

Отже, настав час з усією відповідальністю поставити питання про відкриття при музичних навчальних закладах республіки естрадних відділень. Це справа не нова. Такі відділення вже існують у деяких вузах Російської Федерації, республік Прибалтики. Багатий досвід нагромаджено в Болгарії, Польщі, Чехословаччині, куди у разі потреби можна було б посилати стажистів.

Репертуарно-редакційній колегії Міністерства культури УРСР варто оголосити спеціальний конкурс на створення високохудожніх творів для естрадних виконавців. Потрібні конкурси та огляди колективів, що допоможуть виявити кращі з них. Таких слід заохочувати, набутий досвід — всіляко пропагувати. Для підвищення професійної майстерності та стимулювання доцільно здійснити переатестацію артистів ВІА (як це зробило Міністерство культури РРФСР) і реорганізацію тих ансамблів, що не відповідають вимогам специфіки ВІА, у звичайні концертні бригади (якими вони в багатьох випадках і є насправді). Всі ці та інші заходи, на нашу думку, здатні якісно змінити становище вокально-інструментальних ансамблів, вивести їх з полону бездумної розважальності.

Ю. ТОКАРЄВ



ЕКСПЕРИМЕНТ ПРОДОВЖУЄТЬСЯ

Останнім часом проблема дошкільного виховання юних музикантів особливо актуальна. За ініціативою Міністерства культури УРСР в Одеській музичній школі № 4 протягом семи років проводиться експериментальна робота для вдосконалення його методів і форм.

Результати експерименту узагальнив Республіканський семінар-практикум, у якому взяли участь педагоги й директори ДМШ Києва, Одеси, Львова, Харкова і Дніпропетровська. Тут зазначалося, що одне з важливих завдань дошкільного виховання — прищеплення навичок, які сприяють успішному навчанню музики. Гармонійний розвиток музичних здібностей і виявлення творчої перспективності дітей у дошкільний період позитивно впливає на якість набору учнів до першого класу.

На жаль, ще дуже мало видруковано посібників для скрипалів та віолончелістів, внаслідок чого заняття в підготовчих групах ведуться здебільшого за шкільною програмою, часто без урахування вікової психології дитини. Нам хотілося б тут поділитися набутим досвідом.

Важливою умовою, яка визначає весь напрямок дошкільного виховання скрипалів і віолончелістів, є якість засвоєння навчального матеріалу. Нестійкість дитячої уваги визначає нормування часу занять: вони повинні бути нетривалими, але цікавими й продуктивними. У перші три-чотири місяці велику користь дають групові заняття з включенням спеціальних ігор. Добір дітей у групу слід здійснювати за їхніми здібностями. Засвоєнню і закріпленню необхідного матеріалу значно допомагають творчі змагання. Завдання, поставлені на уроці, завжди мають бути посилюючими для учнів і не перевтомлювати їх. Відзначаючи успіхи малюків, педагог повинен водночас виховувати у них почуття відповідальності.

Методика занять з юними скрипалами й віолончелістами вимагає не тільки врахування вікових особливостей дітей, а й строго індивідуального підходу до кожного з них. Природно, що весь стиль роботи з дошкільнятами відрізняється від методів занять з учнями I класу музичних шкіл: учбовий матеріал подається в чергуванні з спеціальними іграми або в самих іграх. Це викликає жвавий інтерес до складних завдань і допомагає легшому засвоєнню учбового матеріалу.

За період дошкільного навчання у дитини слід розвинути музичний слух, почуття ритму, навчити нотної грамоти. Вона повинна вміти правильно тримати інструмент і смичок, засвоїти елементарні ігрові рухи, чисто інтонувати в рамках першої позиції, збагатитися музичними враженнями, за допомогою спеціальних вправ домогтися розкутості м'язів під час гри. І, звичайно, любити музику й цікавитися суміжними видами мистецтв.

Розвиток музичного слуху — головне завдання дошкільного виховання струнника. Матеріалом для такої роботи є пісня, яка найбільш зрозуміла для дитини. Текст, що пояснює звукові образи, допомагає сприйняттю музики. Проспівуючи пісню, слід її тактувати, спеціальною паличкою відстукувати метро-ритм.

Коли пісенний репертуар дошкільнят зростає, доцільно використовувати гру у відгадування знайомих мелодій: педагог грає на скрипці чи віолончелі відому пісню, а діти відгадують її назву. На пізнішому етапі роботи над розвитком музичного слуху, коли учні вже знайомі з нотною грамотою, зацікавлює інша гра: на металевій дошці накреслено нотний стан і скрипковий або басовий ключ, на столі лежать магнітні фішки-ноти; педагог грає на скрипці або віолончелі поспівку з 5—6 звуків, а учень ставить фішки на потрібні лінії нотного стану. Виходить своєрідний диктант.

Дуже важливим моментом у роботі над розвитком музичного слуху дітей, що вчать на струнно-смичкових інструментах, є внутрішнє звуковисотне уявлення, без якого неможливе чисте інтонування. Закласти основи навичок внутрішнього слухання у початкуючих скрипалів і віолончелістів на підготовчому етапі навчання — завдання надзвичайно важливе. Основний напрямок або схема такої роботи відображається у формулі: «бачу — чую — граю». Перед тим



як виконати певну ноту, учень скрипалів або віолончелістів повинен її внутрішньо почути. Звідси виникають і відповідні форми роботи: перш ніж грати п'єсу, слід її просольфеджувати. Треба привчити майбутнього музиканта до своєрідного «слухання очима».

Дуже корисною формою роботи є така: педагог виконує мелодію, а учень з інструментом у руках уважно стежить за послідовністю звуків. Учитель раптом перестає грати, і далі нотний текст відтворює учень.

Правильна робота за методом «бачу — чую — граю» сприяє чистоту звуковисотному інтонуванню. У цей час корисно іноді виконувати п'єсу *pizzicato*, щоб не відвертати уваги учня на подолання труднощів у рухах правої руки.

Важливо також стежити за інструментом дитини, який часто розладнується і ускладнює роботу над чистотою інтонації.

Велику користь у роботі з дошкільнятами дає виконання невеликих п'єс від різних нот, тобто підбирання за слухом мелодії, її транспонування. Цей метод значною мірою активізує музичний слух на швидкі реакції.

Необхідний теоретичний матеріал, нотну грамоту, назви частин скрипки і смичка та інше слід подавати не настипливо, не поспішаючи, використовуючи для цього спеціальні ігри. Наприклад, для вивчення нотної грамоти можна користуватися згаданою металевою пластиною з нотним станом і магнітними фішками-нотами. Дитині цікаво правильно розставити їх.

При вивченні нот і положення пальців на грифі великий інтерес викликає така гра. На металевій пластині з нотним станом і скрипковим чи басовим ключем намальовано гриф скрипки або віолончелі з чотирма струнами. На струнах колами обведено місця, де повинна бути виконана та чи інша нота. У грі беруть участь два учні під контролем педагога: один ставить магнітну фішку-ноту на лінію нотного стану, а другий — іншу магнітну фішку в коло, намальоване на грифі, в тому місці, де ця нота повинна виконуватись. Засвоєння теоретичного матеріалу при цьому відбувається непомітно і легко.

На уроках у підготовчих групах учитель повинен уміло чергувати ігри, учбовий матеріал і розповіді про видатних виконавців та про суміжні види мистецтва. Добре, наприклад, щоб учень відтворив на малюнку сюжет музичної п'єси, яку він вивчає. Все це розширює кругозір майбутнього музиканта, прищеплює йому любов до мистецтва.

Навчаючись правильно тримати інструмент і смичок, працюючи над рівним рухом смичка (паралельно з підставкою) і над правильними рухами різних частин правої руки, дуже добре тимчасово користуватися приладом Ю. А. Полянського, що допомагає порівняно швидко розв'язувати цю важливу проблему. Прилад нескладний, його можна виготовити самому. Це легкий тонкий металевий стрижень, що накладається на гриф на шляху ведення смичка. На стрижень насаджена гумова трубочка, яку учень пальцями правої руки водить вгору та вниз. Якщо при цьому рухи учня занадто сильні, то пальці, стискаючи трубочку, перешкоджають її рухові вздовж стрижня. Таким чином контролюється і м'язовий стан пальців. Прилад Полянського допомагає також у постановці лівої руки.

З перших кроків навчання слід використовувати спеціальні вправи для розслаблення м'язів усього корпусу дитини, особливо плечового, пояса і рук. Позитивні результати дає вправа, яку потрібно часто повторювати на уроках: ноги поставити на ширину плечей, корпус нахилити вперед, вільно звисавши руки. Прищеплення навичок релаксації в дитячому віці залишає помітний слід протягом всього часу навчання музиканта: усувається «застиглість м'язів» під час гри.

Педагоги, що працюють з дошкільнятами, повинні виявляти також ініціативу у пошуку нових форм роботи. Добра організація їх підготовки сприяє розвитку професіонального навчання скрипалів і віолончелістів. Поступаючи до першого класу, юний музикант має вже певний досвід і легше долає труднощі на шляху оволодіння виконавським мистецтвом.

Одеса

О. СТАНКО

ЯК ДОПОМОГТИ ЮНИМ ДУХОВИКАМ

Виховання молодих виконавців на духових інструментах за останні роки досягло певного якісного рівня, однак стан цієї важливої справи не можна вважати задовільним. Дальше поліпшення підготовки спеціалістів даного профілю неможливе без подолання ряду серйозних недоліків самої системи навчання духовиків у всіх ланках, насамперед у початковій.

Певну роль тут відіграє фахова специфіка: починати навчання гри на духових інструментах доводиться на 3—6 (а іноді й більше) років пізніше, ніж на інших. (Вияток становить флейта, на якій можна вчитися грати з 7—8 років — у залежності від фізичного розвитку дитини). Як бачимо, порівняно з іншими інструменталистами духовик поставлений в гірші умови: він не використовує дуже важливого раннього періоду для закладення фундаменту майбутніх фахових навичок, загальномузичного розвитку.

На той час, коли початкуючий гобоїст, кларнетист, фаготист, трубаць (а тим більше тромбоніст або тубіст) вчиться видобувати лише перші невпевнені звуки і ледве обізнаний з нотною грамотою та сольфеджіо, його однолітки піаністи, скрипалі, баяністи вже досить далеко просунулись в оволодінні фахом, музично-теоретичними знаннями, виконують твори великої форми, грають в учнівських ансамблях та оркестрах, а деякі виступають як солісти в концертах. Таким чином, сама система навчання зумовлює відставання духовиків.

Нерідко трапляється, що на відділ духових переводять учня, який не зміг показати позитивних результатів з іншої музичної спеціальності. Однак тут потрібно не менше праці, таланту, наснаги, ніж для опанування будь-яких інших інструментів. Буває, що такий учень має певні здібності, і навички, швидко надолужує на новому для себе інструменті все упущене. Але найчастіше переведений вибивається з колії, і тут все вирішує наявність у нього фахових даних, методична майстерність викладача.

Потребує перегляду також порядок відбору в класи духових інструментів. Відомо, що внаслідок недостатньої пропаганди музичного мистецтва, а також з інших причин батьки не завжди охоче віддають сюди дітей. Якщо ж і погоджуються, то абсолютна більшість учнів прагне стати трубаками і кларнетистами. На другому місці у них флейта, валторна, тромбон. На жаль, гобой, фагот, туба, як правило, залишаються в школах «дефіцитними», тому для навчання на них нерідко доводиться приймати найменш здібних, слабо підготовлених дітей, які «не підійшли» за своїми даними на інші інструменти. Так утворюється розбіжність у загальномузичних і фахових знаннях, і вона зберігається на довгі роки.

Часто викладачам музичних вузів доводиться доопрацьовувати з студентом те, що не було ним сприйнято в музичній школі та училищі.

Особливо незадовільна підготовка тромбоністів. Почавши заняття на своєму інструменті пізніше від інших учнів, вони змушені надолужувати упущене шляхом форсованих занять з фаху і... відстають у загальному розвитку, в теоретичній підготовці. Окремі класи ведуть не спеціалісти з даного профілю, які не можуть розпізнати серйозних дефек-



тів у поставі губного апарата учнів, що й призводить до закріплення хибних навичок гри.

Провідні радянські музиканти-педагоги, вивчаючи прогресивний досвід країн соціалістичної співдружності, відзначають деякі важливі моменти в музичному вихованні дітей і юнацтва. Так, в НДР широко застосовуються сучасні методичні системи, особливості яких висвітлювались і в нашій спеціальній літературі та періодичній пресі. Вони вже починають впроваджуватись у радянських музичних навчальних закладах.

Одним з важливих елементів початкового музичного виховання в НДР та ряді інших країн є навчання за особливою методикою майже всіх дітей 6—7 років гри на блок-флейтах — простих духових інструментах типу сопілки. Практика довела, що воно сприяє розвитку слуху, ритму, музичної пам'яті і — що особливо важливо — дає незамінну основу для вивчення сольфеджіо, зокрема для ладового виховання. Безумовно, це корисно для майбутніх музикантів усіх спеціальностей.

З ініціативи професора І. Ф. Пушечникова у одній з московських музичних шкіл організовано експериментальний клас блок-флейтистів. Результати слід вважати позитивними. Зроблені перші кроки до створення таких класів і в ряді музичних шкіл на Україні. Розширення масштабів цієї роботи можливе на базі вдосконалення і серійного випуску деяких вітчизняних народних духових інструментів, виготовлених за точними акустичними розрахунками, з спеціально підібраних матеріалів.

У Тернопільській області налагоджено масовий випуск хроматичних добре вистроєних сопілок. Якість їх цілком відповідає завданням, про які тут йдеться. Виконавство на цьому інструменті дістало підтримку і розвиток на кафедрі народних інструментів Львівської консерваторії. В класі сопілки, який веде викладач М. Т. Корчинський, з успіхом виконуються крім спеціальних обробок народних пісень та інструментальних награвів твори для флейти, гобоя тощо. Наприклад, виятково вдалою виявилась сопілкова інтерпретація гобойного концерту угорського композитора Ф. Гідаша у виконанні студента Р. Дверія.

Останнім часом почали виготовлятися крім сопранової (або «дискантової») сопілки також альтова, тенорова, баритонісова. Поки що їх стрій не завжди узгоджується, інструмент потребує дальшого вдосконалення. І все ж сьогодні ясно, що наша хроматична сопілка не тільки може замінити блок-флейту, а й безумовно переважає її в якості та силі звучання.

Засвоєння учнями молодших класів навичок гри на сопілці або блок-флейті дає дуже важливі результати. Це ви-

роблення стійких асоціацій між певними аплікатурами та інтонуванням (що є одним з характерних моментів релятивного музичного виховання); раннє і фундаментальне набуття навичок виконавського дихання, атаки звуку, голосоведення і звуковедення, вироблення рівномірності видиху і основ штрихової техніки; сприйняття навичок ансамблевої гри; закладення основ техніки гри на дерев'яних духових інструментах (певна подібність аплікатур) і нарешті — прищеплення навичок фразування.

Неважко передбачити й інші позитивні наслідки цього нововведення. При навчальних музичних закладах можна буде створювати інструментальні ансамблі нового типу, які з цікавістю сприйматимуться масовим слухачем і сприятимуть популяризації творчості класиків, радянських композиторів, народної музики. Саме в таких ансамблях краще продовжувати й розвивати національні музичні традиції, підготувати молодих музикантів до гри на народних духових інструментах. Ці колективи спроможні на високому художньому рівні виконувати старовинну музику в звучаннях, наближених до оригінальних.

Навчання гри на сопілці або блок-флейті переважно групове, колективне, оскільки світловий вібратор цих інструментів не висуває особливих проблем щодо постави губного апарата, аплікатури. Елементарні навички гри учень легко сприймає за кілька уроків, якість звуку швидко досягає нормативної. Класні заняття на сопілках або блок-флейтах не обмежуються лише виконанням гам, тризвуків, вправ, простих мелодій. Вже на початковому етапі можливе виконання ансамблями нескладних творів, а в старших класах — і досить складних.

Засвоївши навички гри на сопілці і досягнувши певного рівня музичного розвитку та віку, коли можна починати навчання на обраному духовому інструменті, діти в кілька разів швидше, ніж це спостерігається тепер, оволодівають основами виконавської техніки. Даний метод має і ті переваги, що обрання інструмента, на якому буде спеціалізуватися учень, можна відкласти на кілька років, щоб, детально простеживши в процесі занять за його індивідуальністю, безомілково визначити майбутній фах. А це одна з актуальних проблем: адже нерідко буває, що дитина потрапляє не на «свій» інструмент і при досить добрих здібностях не досягає очікуваних успіхів.

На нашу думку, в класі сопілки гобоїстам і кларнетистам треба навчатись 3—5 років, фаготистам, трубачам, тромбоністам — 4—7 років. Тривалість занять флейтистів рідко може перевищувати 1—2 роки, бо вони мають можливість відносно рано перейти на основний інструмент.

Вже тепер необхідно подбати про створення методичних посібників і підручників, «Школи гри на сопілці та блок-флейті». Це, однак, не виключає використання окремих вправ та етюдів, написаних в оригіналі для флейти, гобоя, кларнета. Та найперше, що слід зробити, — це підготувати педагогів до викладання гри на сопілці.

Зауважимо, що використання цього інструмента, даючи учневі значні переваги в його загальному музичному розвитку, не розв'язує всіх проблем. Саме в заняттях із сольфеджіо закріплюються важливі навички активного інтонування, ладового виховання, розвитку ритму. Тому необхідний певний зв'язок, координація навчання гри на сопілці з курсом сольфеджіо. Це забезпечить максимальну ефективність набуття знань з обох дисциплін. Не виключено, що в майбутньому буде створений своєрідний синтез сольфеджіо з грою на сопілці.

Результати проведених експериментів переконують, що, переходячи на свій основний інструмент, учень, який пройшов курс навчання гри на сопілці, може розв'язати для себе всі наступні проблеми значно легше і швидше, ніж не підготований учень з однаковими даними.

Введення в музичних школах цього курсу різко підвищить фахову і загальнотеоретичну підготовку випускників відділів духових інструментів усіх музичних навчальних закладів. Безумовно, зросте складність і різноманітність репертуару абітурієнтів музичних вузів. Нові дослідження методичної специфіки навчання гри на сопілці в експериментальних класах сприятимуть також дальшому розвитку теорії і методики викладання гри на духових інструментах. А головне — на всіх етапах навчання зменшиться відставання духовиків від учнів інших спеціальностей у загальному музичній і фаховій підготовці.

В. ЦАЙЦЬ,

в. о. доцента, зав. кафедрою духових інструментів
Львівської консерваторії

Донецька дитяча філармонія починалася так: спочатку з'явилися гуртки «Знати і любити музику», «Клуби любителів музики», виїзний лекторій у Харцизьку, народна філармонія в Жданові, піонерська філармонія у Донецькій ДМШ № 4, народні університети і консерваторії. Водночас із розширенням мережі навчальних закладів відшукувалися нові форми пропаганди музичного мистецтва та дитячого виконавства. Цьому сприяли також щорічні творчі звіти шкіл Донецчини, які проводилися в театрі опери та балету. За прикладом наших київських колег вирішили створити і в себе дитячу філармонію.

До кожної теми, передбаченої дворічним планом роботи, художня рада підходила творчо, не обмежуючись лише концертами. Наприклад, темі «Кабалевський — дітям» передувала тривала підготовка: проведено було конкурс учнів-виконавців музичних шкіл спочатку по відділах (відбірковий), потім по школах (I тур), кушові (II тур) і нарешті заключні концерти та виступ по телебаченню в передачі «Клуб трьох китів». Організовано також змагання лекторів-музикознавців, концертмейстерів і ведучих.

Ми прагнули залучити до роботи у філармонії щонайбільше школярів: організували учнівську раду, призначили старост груп, інспекторів хору, оркестру та ін. У своїй діяльності керувалися досвідом колег Київської дитячої філармонії.

З часом створили ще один філіал з центром у Макіївці. До цього куцда входять музичні школи Макіївки, Харцизька, Шахтарська, Тореза, Снежного, Амвросіївського району.

Чимало шкіл створюють у себе на місцях районні і міські дитячі філармонії. Керівництво їх буде свою роботу згідно плану обласної дитячої філармонії, для контролю на концерти та інші заходи запрошує членів художньої ради куцда. Рішенням Донецького міськвиконкому на базі Донецької обласної дитячої філармонії відкрито міську дитячу філармонію. Організовано міські збірний симфонічний і духовий оркестри, ансамбль скрипалів.

Плануючи концерти, ми намагаємось розширити репертуар учнів музичних шкіл творами українських радянських композиторів: К. Стеценка, С. Людкевича, М. Колесси, В. Косенка, А. Штогаренка, Ю. Шуровського, І. Шамо, А. Коса-Анатольського, К. Мяскова, Ю. Рожавської, М. Дремлюги та багатьох інших відомих митців, а також місцевих самодіяльних композиторів і членів Донецького відділення Спілки композиторів України.

У дев'ятих містах нашої області відбулися концерти під девізом «Жовтнем народжена», в яких брало участь близько тисячі учнів музичних шкіл, їх відвідало понад сім тисяч школярів.

Ми провели конкурс на краще виконання творів Д. Б. Кабалевського до 70-річчя від дня народження композитора. Донецьке обласне телебачення присвятило цій даті одну з передач «Клубу трьох китів». У концерті взяли участь переможці нашого конкурсу. Передача одержала хорошу оцінку Державного комітету Ради Міністрів УРСР по телебаченню і радіомовленню. «Для мене було великою радістю одержати Вашого теплового листа, — пише нам з цього приводу Дмитро Борисович. — Від усього серця вітаю учасників циклу концертів «Жовтнем народжена».

Цікавими були цикл бесід до Міжнародного Дня музики, огляд оркестрів народних інструментів до 75-річчя від дня народження М. П. Осипова і конкурс на краще виконання творів нашого земляка С. С. Прокоф'єва (до 85-річчя композитора).

Часто організовуємо змагання оркестрів народних інструментів, духових, камерних і симфонічних оркестрів та хороших колективів. Зокрема, провели конкурс юних композиторів Донбасу, присвячений XXV з'їздові КПРС. Донецьке міськбласне відділення Спілки композиторів України взяло шефство над його переможцями і постійно працює з ними.

Хвилюючою для дітей була зустріч з їхнім земляком К. О. Мясковим. Він написав «Пісню піонерів Донбасу», яка вперше була виконана на цьому святі.

Донецьк

М. ПАЛИВОДА

ОРКЕСТР І ЛЕКТОР

Йшла телевізійна передача: концерт з творів відомого радянського композитора. Перед звучанням кожного твору диктор цікаво розповідала про автора. Однак у її розповіді не було ні імпровізації, ні творчого начала. Лектор не відходила від тексту, частково читання відбувалося за кадром. Загалом, звичайна передача, характерна для багатьох міських студій. Слухачам на перший погляд може здатися, що лектор або музичний коментатор тут взагалі не обов'язковий, що його може замінити диктор. Інша справа, коли лектор веде живу бесіду з аудиторією, коли він допомагає встановити контакт між композитором, виконавцем і слухачем. Завдання це не з простих, особливо коли йдеться про оркестрову музику, коли число «дійових осіб» в даному творі досить велике. Більш широким стає поле «музичного спостереження» — вслухування, і тим важче «музичному гід» зосередити увагу публіки на найважливішому у сприйнятті твору.

Треба сказати, що і слухачам у залі (а також біля телеекранів), і оркестрантам зовсім не байдуже, чи прозвучить добре відшліфований монолог, чи лектор зацікавить аудиторію. Від лектора значною мірою залежить, яким буде «бо-йове хрещення» нової музики чи сприйняття давно відомої. Його повинно цікавити все: відгуки слухачів, преси, заявки на виконання тих чи інших творів, поінформованість публіки про наступні концерти, склад аудиторії у програмах різних жанрів. Лектор в ідеалі повинен поєднувати в собі трибуна й освіченого, чуйного співрозмовника, пропагандиста і агітатора, критика і рецензента, соціолога.

Багато чого мусить робити лектор і багато в чому йому треба допомагати. Союзна і республіканське міністерства культури періодично запрошують лекторів на семінари, філармонії посилають їх у творчі відрядження, допомагають організовувати шефські виступи; художні ради, приймаючи програми концертів-лекцій, критикують лекторів куди охочіше, ніж диригентів, солістів і музикантів. Однак чимало питань лекторійної роботи залишається невирішеними, хоч порушувались вони неодноразово.

Перш за все необхідне методичне об'єднання, творчий обмін між філармоніями, рецензування не випадкових робіт, а всієї системи лекторійної роботи, включаючи участь у ній оркестру. Бажано, щоб колектив виконавців побував на заводі чи в колгоспі. Тоді гранично стислий коментар лектора (чи диригента) водночас із яскравим, дохідливим виступом зацікавить слухачів. Коментар у даному випадку стає лише необхідним поштовхом до сприйняття колективної творчості цілого оркестру.

Поїздки на завод, шахту, в село мусять стати системою саме як планові концерти-бесіди, а не тільки як шефські зустрічі. Важко переоцінити значення такої пропаганди мистецтва серед робітничої аудиторії. Тут дуже доцільно по-знайомити слухачів з надрукованими заздалегідь короткими анотаціями. Лектор повинен використовувати будь-яку можливість, щоб популяризувати музику не тільки безпосередньо перед її виконанням, а й за день-два до цього — у бесіді, у статті багатотиражної заводської газети, по радіо.

Підготовка майбутнього лектора починається в музичному училищі. У навчальній програмі на курс «Лекторська практика» відводиться лише по одному півріччю на III і IV курсах, причому це тільки індивідуальні заняття. Та чи не дивно, що дисципліна, яка має навчити студента спілкуватися з аудиторією, включає лише індивідуальні заняття. Кілька років тому на прохання студентів-теоретиків проводилися спільні заняття III і IV курсів. І досі чимало студентів згадують, яким був корисним для них перший лекторський досвід у досить вузькому колі зацікавлених слухачів.

Знайомство студентів-теоретиків з різними аудиторіями, активне зацікавлення їх агітаційно-пропагандистською роботою школи, ПТУ, технікуму, заводу, шахти, колгоспу — це школа практичного досвіду майбутнього фахівця.

Ленінський заклик «Мистецтво належить народам» продовжують втілювати в життя лектори-музикознавці країни.

Ворошиловград

Р. ПОНАРОВСЬКИЙ

ТЕХНІЧНІ ЗАСОБИ ДЛЯ ДОШКІЛЬНЯТ

Розвиток творчих здібностей дітей тісно пов'язаний із збагаченням їх художніми враженнями. Вміння сприймати твори мистецтва у малюків потрібно виховувати. Враховуючи особливості сприйняття музики дошкільнят, ми намагаємося урізноманітнювати методи і прийоми навчально-виховного процесу у дитячому комбінаті № 420 м. Києва, застосовуємо найбільш ефективні засоби, які б підвищували якість навчання і виховання. Технічні засоби у поєднанні з іншими формами роботи сприяють більш яскравому засвоєнню музично-навчального матеріалу, вносять різноманітність у проведення занять. У нашій роботі по вихованню дошкільнят ми поставили собі за мету розвинути рухові навички дітей, виразність співу, формувати індивідуальні творчі здібності і художній смак наших вихованців, а також прилучити їх до народної і класичної музики.

Так, ми підібрали потрібні грамплатівки, магнітофонні записи музичних творів. Часто використовуємо народну музику в інструментальному і оркестровому виконанні, класичні твори, доступні для сприйняття дітей за формою викладу, ритмом. Іноді вступом до занять є коротке оповідання або вірш, що служить джерелом для фантазії дітей. Виступи малят на святкових ранках регулярно записуємо на магнітофонну стрічку, щоб потім, слухаючи їх, вони аналізували свої помилки і виправляли їх. Спостереження показали, що це активізує дітей, розвиває музичний слух, голосові дані й виразність виконання пісень.

Для розвитку творчих здібностей на тематичних концертах, святах найчастіше використовуємо епідіаскоп, грамплатівки. Чудове виконання, різноманітні варіації, мелодійне звучання народних інструментів приносять дітям справжню радість, збагачують новими музичними враженнями, готують їх до сприйняття симфонічної музики. Систематичне прослуховування таких творів поглиблює враження, розширює уявлення й розуміння музичних образів, розвиває фонематичний і мелодичний і тембровий слух, збагачує слуховий досвід.

У нашій фонотеці велика кількість платівок і магнітофонних записів. Готуючись до музичного заняття або концерту, ми заздалегідь складаємо план або програму їх проведення.

Для розвитку слуху і пам'яті дітей, збагачення їх естетичними враженнями організовуємо тематичні концерти. Як правило, підбираємо з вихователькою до них вірші та невеликі оповідання, які настроїли б дітей і зосередили їхню увагу, розкрили тему музичного твору. Перші концерти були нескладні для сприйняття; часто прослуховувались пісні в професійному виконанні, і діти вчилися розуміти характер музики, стежити за виразністю виконання. Пізніше ми стали прилучати їх до складнішої інструментальної оркестрової музики.

Щоб закріпити пройдений матеріал, на музичних заняттях, а іноді в групі влаштовуємо музичні вікторини. Слухаючи твір, діти відгадують його назву, дізнаються, який інструмент звучить, визначають характер і зміст п'єси. Іноді даємо прослухати фрагмент з середини твору, і багато маленьких слухачів впізнає його. Від таких занять музична пам'ять розвивається. Під музику (запис на платівці) діти диригують, відстукують ритм. Іноді записуємо цікаві радіопередачі. Наші діти виступали по республіканському радіо, і ця передача ми також переписали на магнітофонну плівку.

Велике значення у вихованні дітей має використання діафільмів. Літературні образи казок завдяки їм стають чіткими і яскравими, вони викликають певні роздуми у наших фільмів. Користуємося й вузькоплівочним кінопроектором для показу дитячих кінофільмів; самі зняли фрагменти новорічного і травневого свят, інсценізацію «Весна», фільм «Природа і музика».

Систематичне застосування технічних засобів значно підвищує рівень, поглиблює зміст музичного виховання дітей. Дошкільнята стали виразно, злагоджено співати, ритмічно рухатися. У них розвинулась музична пам'ять, яскравіше й активніше виявляються здібності, збагатився художній смак, культура мови.

А. ТРУБЕЦЬКА

Шана майстрові

До 100-річчя від дня народження М. Д. Леонтовича

Історія старовинного міста Тульчин тісно пов'язана з історією всієї нашої країни, зокрема з ратними подвигами великого полководця Олександра Суворова та героїчною діяльністю декабристів. Ще не встигло стертися з пам'яті всенародне вшанування 150-річчя повстання дворянських революціонерів, а мешканці міста вже готуються до зустрічі нового ювілею — сторіччя від дня народження Миколи Дмитровича Леонтовича, творча діяльність якого пов'язана з Поділлям, зокрема Тульчином. Ось тут, у будинку колишнього єпархіального училища (тепер школа-інтернат), він учителював. У цьому приміщенні в двадцять роки, вже після загибелі композитора, містилася музична профшкола імені Леонтовича, яку в свій час було відкрито з допомогою прекрасного музиканта. Тут і в селах району він записував народні пісні, працював із самодіяльними хорами.

Один з хорових колективів, створених ще Леонтовичем, діє в Тульчині понині. Протягом півстоліття майже повністю обновилися його склад, з ним працювали різні керівники, але добра традиція — вірність народній пісні — передається від покоління до покоління. Вдячні земляки композитора на знак всенародної шани й любові до його творчості встановили пам'ятник Леонтовичу.

Цю шану відчуваємо і в оформленні кімнати районного Будинку культури, де проводить свої репетиції самодіяльна народна хорова капела імені Леонтовича. (Найменування «народний самодіяльний» тут мають також духовий оркестр, театральний колектив та кіностудія). На чільній стіні барельєфний портрет геніального композитора. Тут же викарбувано кілька тактів з його твору «Літні тони». Отже, композитор ніби постійно присутній під час роботи хору.

З дозволу художнього керівника капели Віри Дмитрівни Голук ми відвідали чергову репетицію. З першої ж хвилини заняття стало зрозумілим, які досвідчені тут співаки, справжні цінителі мистецтва. Основний склад капели становлять викладачі музичної школи і культосвітнього училища, працівники й активісти Будинку культури, добрим прикладом для яких є особиста участь директора РБК Олександра Макодазоби, в недавньому минулому випускника місцевого культосвітнього училища.

Цього вечора Віра Дмитрівна працювала над акапельними хорами «Зашуміла ліщинонька» і «Женчик-бренчик». Перед цим повторили кілька творів у супроводі фортепіано: «Комуністичній партії хвала» А. Філіпенка, «Нам нужен мир» А. Новикова, «А вже весна, а вже красна» М. Лисенка. На закінчення було виконано «Поєму про Україну» О. Александрова, «Русское поле» Я. Френкеля та «Полонез» Огіньського.

«Новий сезон, — сказала Віра Дмитрівна, — ми розпочали з концертів для

хліборобів. Паралельно доопрацьовуємо програму виступу у третьому турі Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих».

Торік під час підготовки і в дні роботи XXV з'їзду Компартії України і XXV з'їзду КНПРС хорова капела тринадцять раз виступала перед трудящими, переважно на виїздах. На славу потрудились самодіяльні митці і 1976 року. Великий успіх вона мала на міському, районному й обласному конкурсах фестивалю, дала дванадцять концертів для мешканців свого міста і сіл району. Колектив виступив також в Зеленому театрі у Вінниці. І, як завжди, поряд з творами сучасних авторів прозвучали обробки народних пісень М. Лисенка та М. Леонтовича.

«В рік ювілею композитора, — сказала на закінчення Віра Дмитрівна, — побуваємо у всіх районах області, насамперед у тих місцях, де жив і працював Леонтович. Велику увагу приділяємо зустрічам з людьми, що особисто знали композитора, співали в хорах під його керуванням. Це, зокрема, вчителька-пенсіонерка Ніна Іванівна Осадчук, ще в недалекому минулому наша хористка, колишній керівник капели Мефодій Іванович Гриневич, який співав в учнівському хорі композитора, а в двадцять років був учнем Тульчинської музичної профшколи».

Про роботу Леонтовича з хором багато цікавого нам розповів Тихін Артемович Мельник — один з найстаріших учасників капели (цими днями йому виповнилося 72 роки). Всі ветерани підкреслюють велику працездатність композитора, палку любов до народної пісні, яка додавала йому охоти працювати навіть з двома-трьома хористами, що приходили на репетицію. Нам би таке терпіння!

Розмову про наступний ювілей ми продовжили у завідуючого відділом культури В. Ф. Циганюка. За планом відділу весною 1977 року буде проведений районний конкурс самодіяльних хорів на краще виконання творів Леонтовича. У бібліотеках та клубах відбудуться вечори пам'яті композитора, а також функціонуватимуть виставки, присвячені його творчості. В. Ф. Циганюк написав сценарій виступу самодіяльних митців біля пам'ятника композиторові.

Голова районного відділення Музичного товариства УРСР директор ДМШ В. О. Катенін повідомив, що відділення спільно з активістами Українського товариства охорони пам'яток історії та культури запланувало провести фольклорно-етнографічну експедицію для запису народних пісень. Педагоги й учні музичної школи, при якій діє дитяча філармонія, виїжджатимуть у села з лекціями-концертами за творами Леонтовича.

До знаменної дати активно готується музична громадськість Вінниці та області. Плідно працюють самодіяльна

народна хорова капела обласної лікарні імені Ющенка (керівник І. М. Друкер) та міський хор обласного відділення Музичного товариства (керівник Л. М. Мартинова). В ньому беруть участь ветерани праці та Великої Вітчизняної війни.

Хор Вінницького музичного училища — один з кращих на Україні за підсумками республіканського огляду художніх колективів навчальних закладів Міністерства культури УРСР на честь XXV з'їзду КНПРС — вже має велику концертну програму. В ній акапельні твори Леонтовича, Лисенка, Кошиця, Стеценка, Ревуцького, Козицького, Степового та інших радянських композиторів.

«Протягом наступного року, — розповів керівник хору В. І. Газинський, — ми проведемо цикл концертів з цієї програми для мешканців міста і області. Якщо ж дозволить погодні умови (як відомо, композитор народився в грудні), то виступимо біля могили Леонтовича. Так було десять років тому, коли відзначали 90-річчя композитора».

Старанно готуються до ювілею музиканти Шаргородського і Теплицького районів та громадськість села Чуків Немирівського району, де свого часу працював композитор. Педагоги й учні Шаргородської ДМШ готують тематичні лекції-концерти для мешканців райцентру і сіл. Активну роботу розгорнув хор культпрацівників Теплицького району під керуванням голови правління районного відділення Музичного товариства Л. М. Грушевського. У концертах візьмуть участь ансамблі народних інструментів дитячої музичної школи. В їх репертуарі є перекладення пісень славного земляка.

До ювілейних заходів залучені сотні культармійців області. І кожен з них подарує слухачам найулюбленішу пісню, якій М. Д. Леонтович віддав свій талант. А це — найвища шана великому народному спілцеві.

Вінниця

В. СІГУР

Його твори — в кожній програмі

На Волині зараз діють 940 самодіяльних хорів, що об'єднують близько соток тисяч учасників. Більшість з них мала великий успіх у концертах нинішнього фестивалю, а також у своїх земляків та в сусідніх містах і селах. У їх досягненнях велика заслуга хору Луцького музичного училища, який систематично виступає на семінарах керівників самодіяльних колективів, демонструючи методику розучування й виконання творів різної складності. Концерти ж самого хору — чи то в міському Будинку культури, біля меморіалів бойової слави, у сільських клубах, в гостях у прикордонників, чи в містах братньої Польщі — завжди збирають велику аудиторію.

Послухати тут є що: кантата О. Холмнова «Ленін з нами», Патетична ораторія Г. Свиридова, сім номерів з Реквієму Моцарта, хори Арєнського, Кюї, поема Л. Ревуцького «Хустина», хор І. Мельника «Над Хатинню дзвони», нові пісні радянських композиторів...

Художній керівник цього чудового колективу комуніст Василь Борисович Галичанський використовує кожну нагоду, щоб побувати на репетиціях і концертах хорів у райцентрах, селах області, дати поради їх керівникам і учасникам. З його допомогою створено чимало нових хорів у сільських будинках культури, профтехучилищах, загальноосвітніх школах.

У підготовці до 100-річчя від дня народження М. Д. Леонтовича хор Луцького музучилища бере активну участь. Крім творів видатного майстра, обов'язкових за навчальним планом, до святкової програми включено багато інших його обробок народних пісень та оригінальних композицій. Так, у концерті для студентської молоді Луцька в залі педагогічного інституту прозвучали «Льодолом», «Літні тони», «Ой зішла зоря», «Щедрик», «Дударик», «За шуміла ліщинонька», «Пряля» та інші. Розучуються або поновлюються «Піють півні», «Гра в зайчика», «Ой там, за горою», «Моя пісня», «Легенда», обробки революційних пісень «Ми кузнецы» та «Вы жертвою пали».

Хор візьме участь у лекціях-концертах (лектор — викладач училища Г. О. Бернацька). Як відомо, серед перлин народної творчості, так майстерно опрацьованих Леонтовичем, є понад двадцять пісень з Волині, зокрема «Щедрик», «Піють півні», «Ой устану я в понеділок», «За городом качки пливуть». Це дає змогу побудувати окрему лекцію-концерт, яка викличе зацікавлення музикантів і слухачів.

Заслуговує на увагу те, що в роботі колективу крім студентів і викладачів беруть участь досвідчені співаки, які не працюють в училищі, а приходять співати з любові до мистецтва. Це колишні артисти Волинського народного хору М. Форманюк, С. Кузьмич, О. Коральчук, вихованці цього навчального закладу М. Гесь, В. Войтович, А. Соліневич, В. Панасюк, Г. Корецький, Я. Корнелюк та інші ентузіасти. Вони вносять свою частку і в підготовку до вшанування пам'яті чарівника української пісні, у справу пропаганди класичної і радянської музики.

М. КУЛАГІН

НОВІ ВИДАННЯ

Видавництво «Музична Україна» до 100-річчя від дня народження М. Д. Леонтовича випускає збірку його творів у серії «Перлини світової музики». Нова книга поповнить бібліотеки навчальних та культосвітніх закладів, стане пам'ятним подарунком для багатьох шанувальників української пісні.

В серії «Творчі портрети українських композиторів» виходить брошура доктора мистецтвознавства, професора М. Гордійчука «Микола Леонтович» — розширене видання цієї ж праці, випущеної в 1974 р. Тепер вона, на замовлення книготорговельних організацій союзних республік, виходить російською мовою, тож буде широко використана в підготовці до ювілею композитора і за межами нашої республіки.

Перше музичне товариство у Львові

Львів — місто старовинної музичної культури. Ще у XVI столітті тут було засноване братство (цех) з професіональних музикантів, які виконували церковну і світську музику, а в XVII ст. — братство військової музики. Від кінця XVI ст. у школі Львівського успенського братства, яке відіграло прогресивну роль у боротьбі проти експансії католицизму, поряд з іншими предметами вивчалася музика, був поширений партесний спів. Його хор вже на початку існування досяг значних висот виконавської культури і мав різноманітний репертуар з творів українських та російських композиторів того часу, про що свідчить «Реєстр нотних записів» від 1697 р. У друкарні цього братства 1700 року вийшов перший на Україні нотний збірник «Ірмолій». Знайдені у різний час в архівах Львова нотні матеріали, зокрема твори композиторів нідерландської школи, лютневі та органні табулатури, свідчать, що у місті були відповідні виконавські сили, здатні знайти лівів'ян з надбаннями тогочасної музичної культури. Починаючи з XVII ст., тут все частіше влаштовувались театральні видовища, які супроводжувались музикою, винають аматорські, театральні трупи, здебільшого в середовищі учнів різних львівських шкіл, зокрема в українській (уніатській) духовній семінарії. До кінця XVIII ст. професійна музика здебільшого розвивалася в церквах (хоровий спів без супроводу та з супроводом, органна музика) та в палацах місцевої знаті (переважно інструментальна — оркестрова і сольна). Вона досить широко побутувала також серед інших верств населення Львова та його передмість. У 1776 р. починає діяти музичний (оперно-драматичний) театр. Саме з цього часу серед професіональних музикантів та любителів значно поживається рух за виведення музикування у його найбільш розвинутих формах з аристократичних салонів та з-за церковних мурів на широку публіку, за залучення до цієї справи якнайширших кіл городян. Всі згадані події, які відбувалися протягом століття, сприяли розвитку музичного життя Львова, мали також певне значення для формування української музичної культури на віках поневолених галицьких землях. Окремі ж тенденції позитивно впливали на загальний розвиток музичного життя розділеної кордонами України.

Однією з перших серйозних спроб організації спільного публічного музикування у Львові було заснування у 1796 р. Ю. Ельснером — тодішнім диригентом львівського театру — так званої Музичної академії. Це був не навчальний заклад, а концертна організація професіональних музикантів (з театального оркестру) та любителів. Академія діяла недовго.

Від початку XIX ст. у Львові близько 30 років жив і працював на ниві музичного мистецтва композитор і дири-

гент чеського походження Я. Медеріч-Галлюс, під керівництвом якого силами місцевих музикантів і аматорів у 1803 р. була виконана ораторія Й. Гайдна «Пори року».

Видатний скрипаль і композитор К. Ліпінський у 1809—1815 рр. був концертмейстером, а потім диригентом оркестру львівського театру. У 1812 р. разом з музикантом Хоерманом він засновує комітет, який мав на меті організацію симфонічного оркестру з музикантів-любителів. Цей оркестр у літні місяці 1812—1814 рр. регулярно, кожного четверга виступав від 7 до 9 години ранку (!) в саду Гехта. Такими були перші спроби залучити шанувальників музики до спільних виступів.

З 1808 по 1838 р., з перервами для концертних поїздок, у Львові та на Львівщині жив наймолодший син В.-А. Моцарта Франц-Ксавер-Вольфганг — композитор, диригент, піаніст і педагог (який у 1819 р. побував з концертами також у Житомирі й Києві). Під час подорожей він зацікавився існуючими в західноєвропейських містах різноманітними любительськими музичними товариствами. Повернувшись у 1822 р. до Львова, митець розпочав підготовчу роботу по створенню подібного товариства в цьому місті, яке було тоді столицею найбільшої провінції Австрійської імперії — королівства Галичини і Володимирії.

31 жовтня 1826 р. розпочалися репетиції організованого ним хору, який мав типову на той час назву — Хор святої Цецілії (від імені «покровительки музики»). Згодом він був перетворений на Товариство св. Цецілії. До складу цього першого у Львові музичного товариства входило понад 400 аматорів — чоловіків і жінок — з добрими голосами; більшість знала нотну грамоту. Це були австрійські урядники та члени їх сімей (переважно німецької національності). Вони регулярно щотижня збиралися на репетиції під керівництвом Ф.-К. Моцарта (якого мати з дитинства називала Вольфгангом-Амадеєм-молодшим; у музикознавчій літературі він також відомий як Вольфганг-Амадей-молодший, В.-А. — син або як львівський Моцарт).

У тридцять п'яту річницю з дня смерті В.-А. Моцарта — 5 грудня 1826 року — відбувся перший виступ хору. Разом з оркестром (що складався з музикантів театру та аматорів), провідними солістами німецької оперної трупи львівського театру під керуванням К. Ліпінського він виконав «Реквієм» великого класика. Концерт відбувся у соборі св. Юра і мав величезний успіх, про що писала львівська та віденська преса. Присвячує цій події кілька абзаців Г. фон Ніссен — біограф В.-А. Моцарта.

Згодом товариство розширило свою діяльність. Відчуваючи потребу в елементарній музичній освіті його членів та вокальній підготовці нових хористів,

Ф.-К.-В. Моцарт створює так званий Інститут співу. Хор виступав з програмами, які неодноразово оновлювалися і склалися переважно з творів віденських композиторів та Ф.-К.-В. Моцарта.

Товариство і хор св. Цецилії проіснували до 1829 р. Протягом тривалого часу після того львівські музиканти намагалися залучити до активної діяльності якнайбільше шанувальників не тільки хорової, а й інструментальної музики. У 1838 р. було засновано Галицьке музичне товариство (ГМТ), яке проіснувало більше ста років (від 1949 р. — під назвою Польське музичне товариство). Протягом десятиліть ГМТ відігравало основну роль у музичному житті Львова: залучало населення до спільного музикування і слухання музики, організовувало симфонічні, камерні й хорові концерти силами своїх членів і гастролуючих видатних виконавців, чимало зробило для створення музичної школи, консерваторії. Обидві

організації з їх різноманітними формами музикування відіграли позитивну роль також у дальшому зростанні професіоналізму західноукраїнських композиторів, зокрема вихідців з т. зв. перемиської школи, які діяли у Львові.

У 1880 р. більша частина чоловічого хору вийшла з ГМТ й створила нову художню одиницю — Львівський чоловічий хор, який згодом став називатися «Лютня». Він мав у своєму репертуарі українські народні пісні, твори М. Лисенка, П. Ніщинського, М. Вербицького, І. Лаврівського та ін. Але тільки з 1890 р., коли організувалося музично-хорове товариство «Львівський Боян». Українська професійна і народна музична творчість почала культивуватися по-справжньому. «Боян» став першим значним українським музичним товариством, яке відіграло певну роль у пропаганді музичного мистецтва серед українського населення не тільки

Львова, а й багатьох міст і навіть сіл Західної України.

З 70-х років XIX ст. у Львові почали виникати різноманітні музичні товариства (переважно хорові), які об'єднували своєю діяльністю різні верстви його мешканців: «Торбан» або «Теорбан» (1870), «Гармонія» (1876), «Лютня» (1880), «Ехо» (1887), «Львівський Боян» (1890), «Львівський робітничий хор» (1902), «Хор львівських друкарів» (1903) та ін. Деякі з них (зокрема п'ять перших) видавали ноты, мали музичні студії для теоретичних і практичних занять своїх членів. Вони відіграли позитивну роль у розвитку музичної культури міста. Лише тут українські аматори та майбутні професійні музиканти мали змогу розвивати своє творче обдарування, робити перші кроки на тернистому тоді шляху музичного мистецтва.

Львів

Л. МАЗЕПА

Підручник гармонії С. Воробкевича

Один із зачинателів професійної музики на Буковині Сидір Іванович Воробкевич (1836—1903) протягом напруженого, багатого на події творчого життя йшов в авангарді культурно-освітнього руху цього краю. Будучи представником демократичного напрямку в літературі і музиці, прихильником інтернаціонального єднання, він збирав фольклор українців, румунів, молдаван, німців, вільно розмовляв і писав кількома мовами.

С. Воробкевич постійно дбав про народну освіту, зокрема музичну. У багатьох випадках йому випадала роль першопрохідника. Він перший на Буковині написав розвідки про місцевий фольклор, нарис про багатьох композиторів, уклав співаники для народних шкіл, підручник гармонії.

Діяльність митця як теоретика й педагога ще недостатньо вивчена в радянському музикознавстві. Тим часом, працюючи викладачем теорії музики, сольфеджіо, хорового співу в університеті, гімназії та реальній школі Чернівців, він мав славу одного з найавторитетніших педагогів. Грунтовну освіту здобули під його керівництвом класик румунської музики Чіпріян Порумбеску, відомий буковинський музикознавець, композитор і вчений 6. Мандичевський та ін. Останній постійно підтримував зв'язки зі своїм учителем, був добре обізнаний з його основними творами. 1896 року в Чернівцях вийшов друком нотний збірник «Cantari liturgice usoare p. 2 voci barbatesti...» з румунським та українським текстами — спільна праця С. Воробкевича та 6. Мандичевського.

Цікавий документ, що стосується Чіпріяна Порумбеску, зберігається в музичному музеї румунського міста Клуж. Це свідчення, видане йому С. Воробкевичем після завершення навчання (1877), у якому вчитель підкреслює особливі здібності свого учня і пророкує йому велике майбутнє. Воно закінчується словами: «Володіє явним музичним обдаруванням, яке при систематичному навчанні в галузі музичної науки і при відповідному розвитку цього прекрасного дару може виправдати найкращі сподівання» (G. Poslusnicu, Istoria muzice la Romani, Bucuresti, [1928], pag. 426).

Музично-теоретична спадщина Воробкевича досить багата. У праці «Kurze allgemeine Musiklehre für Schule und Haus» (1874, друге видання — 1876), в методичних розділах «Співаників для шкіл народних» він робить стислий виклад основ теорії музики, намагається просто й доступно подати найважливіші відомості, необхідні для початкового навчання музики. Особливо популярними були його «Співаники», які постійно перевидувалися за життя і після смерті композитора. Існували два варіанти цього посібника — українською та румунською мовами. (В бібліотеці Чернівецького університету зберігається рідкісний екземпляр румунського варіанту 1897—1898 рр. з автографом 6. Мандичевського). Основна цінність «Співаників» полягає в тому,

що тут зібрано велику кількість українських та румунських народних мелодій. Воробкевич систематизував за ступенем складності оригінальні зразки, доступні дітям різного віку.

Але найвагомішим у доробку Воробкевича-теоретика є його підручник гармонії, виданий румунською мовою в Чернівцях у 1869 р. (загядку про нього див. у журн. «Музика», 1974, № 3, стор. 28). У вступі автор висловлює ряд думок, які проливають світло на його естетичні погляди, доповнюючи таким чином наші відомості про особистість митця. «Володіючи... певним арсеналом музичних знань і розуміючи, що музика має величезний вплив на поліпшення моралі, на формування людського характеру... я написав книжку «Музична гармонія», яку представив на суд громадськості ще в 1866 році» (Isidor Vorobchiveici, Manual de armonia musicala, Cernauti, 1869, pag. VII). Виникла ця праця на основі конспектів, які він митець у Відні.

Відразу ж після виходу підручника газета «Czernowitzer Zeitung» (1869, № 88) писала: «З великою радістю вітаємо цю книгу, бо це перша музично-теоретична праця, написана по-румунськи. Обминаючи гарне оформлення книги, ми переглядаємо її зміст і переконуємося, що вона дуже корисна і своєчасна». Видання широко використовувалося в музичних закладах Чернівців, а також у Яській консерваторії.

У підручнику 164 сторінки тексту. Складається він з авторського вступу, трьох розділів та заключної частини. У першому розділі «Останні відомості про музичне вчення» подано стислі відомості про музичну семіографію, термінологію, тактування. В другому — «Вступ до музичної гармонії» — з'ясовуються елементарні поняття композиції, гармонії. Цікаво, що тут Воробкевич, спираючись на фізичний закон коливання пружного тіла і виходячи з дослідів із струною (числом утворених нею коливань), виводить діатонічну гаму. Таким чином, відштовхуючись від натурального звукоряду, він будує свою роботу не на емпіричній, а на науковій основі. Третій розділ «Музична гармонія» містить виклад відомостей про гармонізацію діатонічної гами, народні лади, модуляції, гармонічну і мелодичну фігурації, альтерацію акордів тощо. Тут же подано елементарні правила композиції, ілюстровані власними гармонізаціями автора, інтонації яких часто близькі до українських народних пісень.

У кінці третього розділу вміщено лаконічні дані про контрапункт, імітацію і канон. Заклучна частина знайомить читача з основами музичних форм та найпоширенішими жанрами вокальної музики.

Отже, підручником С. Воробкевича властива спроба синтезувати найважливіші відомості музичної теорії, гармонії та інших теоретичних дисциплін. Автору вдалося подекуди відійти від традиційної європейської термінології і створити ряд доречних назв, що відзначалося критикою як пози-

тивне (G. Onciul, Din trecutul muzical al Bucovinei, Cernauti, 1932, pag. 17). Підручник цінний простотою, змістовністю і чіткістю викладу.

На які джерела спирався С. Воробкевич у своїй роботі? В першу чергу, як уже згадувалося, на досвід, набутий у стінах Віденської консерваторії. Учень відомого педагога Ф. Кренна, він добре знав праці музичних теоретиків І. Любе, А. Маркса, А. Рейха, Е. Ріхтера. Вплив останніх трьох і позначився на «Музичній гармонії». Вже те, що з багатьох тогочасних джерел митець вибрав найбільш прогресивні, свідчить, з одного боку, про його широку обізнаність з рівнем європейської музично-теоретичної думки, з другого — про інтуїтивну здатність відшукувати ті паростки в науці, яким належить майбутнє. Так, з капітального підручника А. Маркса, відомого в російському перекладі під назвою «Всеобщий учебник музыки» (1872), Воробкевич запозичив дещо із структури й термінології. З праці Е. Ріхтера «Lehrbuch der Harmonie», виданої 1853 року у Лейпцігу, взято деякі музичні приклади, а також спосіб систематизації матеріалу, що особливо відчутне у другому розділі.

Окремо слід відзначити вплив А. Рейха — французького теоретика, який одним з перших спрямував музикантів на вивчення й популяризацію народних пісень (див. «Музыкальная эстетика Франции XIX века», М., «Музыка», 1974, стор. 75). З його ідеями співзвучні й погляди Воробкевича на фольклор. Адже вся літературна та музична спадщина українського дядя має виразно етнографічний напрям.

За любов і повагу до народної творчості митця високо цінував І. Франко, котрий видав у 1904 р. його поетичну збірку «Над Прутом». Заслуга Воробкевича і в тому, що він першим з буковинців відобразив народне життя у театральній музиці. Популярними у свій час були його мелодрами, щедро насичені фольклорними мелодіями, записаними переважно ним самим. Він вважав, що тільки народна творчість здатна спрямувати композитора у потрібне русло, і популяризував такі ідеї у своїх теоретичних працях. Мабуть, тому в «Музичній гармонії» зразки класиків (Моцарта, Обера, Керубіні) поодинокі; як правило, автор у прикладах подає власні гармонізації народних мелодій, вводить розділ про народні лади. У підручнику слушно зауважено, що «справжні зразки музичних форм були створені генієм народу, який зафіксував їх у народних піснях і танцювальних п'єсах».

Поряд із суто теоретичними міркуваннями Воробкевич мало місця відводив роздумам і зауваженням про мистецтво взагалі і про музику зокрема. Вони написані барвистою, ча-

сом близькою до поетичної мовою і роблять підручник подібним до популярного трактату. Характерне, скажімо, використання самого поняття «музика»: «...це мистецтво, яке користується звуками, щоб передати за їх допомогою почуття та ідеї, здатні будити в людському серці відчуття, емоції». Говорячи про вплив музики на людські емоції, автор зауважує: «Різноманітною комбінацією звуків можна змусити людей радіти і діставати насолоду, або відчувати меланхолію і розпач». В іншому місці, порівнюючи людську мову як засіб виразу почуттів з мовою музичною, що виражає ці почуття за допомогою звуків (тонів), він пише: «Речення музичного твору так співвідносяться одне до одного, як речення розмовної мови». Іншими словами, кожен високохудожній твір містить у собі певний музичний зміст. Розкриваючи двоїсту природу музики — відбиття різних людських емоцій і вплив на них, Воробкевич справедливо доводить, що музика, подібно до мови, здатна поєднувати мистецтво і дійсність.

Написаний румунською мовою, підручник не зміг отримати належного резонансу в Європі. Однак у свій час він відіграв важливу роль у музичній культурі Румунії та Буковини, а тому значення його особливе. В ряді конкретних питань композитор зумів піднятися до діалектично правильного розуміння певних явищ. «Історія музики вчить нас, — твердив митець, — що практика випереджала теорію, тому музична теорія може розвиватися лише на основі практики». Не втратили актуальності й думки автора про специфіку обрання композитором ладотональності, про те, що «вибір ладотональності залежить від естетичного смаку композитора». Оригінальним, змістовним і влучним є визначення поняття «хор»: «...це втілення єдності почуттів і думок великої кількості людей і навіть цілого народу». Саме для хору написав свої кращі твори Воробкевич-композитор, саме хор, як своєрідну трибуну, використав він для розмови із сучасниками та з майбутніми поколіннями.

Понад сто років минуло з часу виходу в світ «Музичної гармонії» Сидора Воробкевича. Цю книгу сміливо можна вважати його своєрідною теоретичною програмою. Пронісши висловлені в ній передові ідеї через весь творчий шлях, митець виховав чимало послідовників, які збагатили скарбницю музики кількох народів. Тому спадщину Воробкевича-теоретика варто зібрати, уважно вивчити і кращу її частину перевидати.

С. ПРОЦИК

Заслужений, академічний...

Гортаючи сторінки 40-річної історії Державного заслуженого симфонічного оркестру Української РСР, ми ще раз з вдячністю згадуємо засновників і перших його керівників Г. Адлера, Н. Ракліна, Л. Брагинського, М. Канерштейна, О. Климова, К. Сімеонова. За диригентським пультом оркестру стояли такі визначні музиканти як Л. Стоковський, О. Фрід, В. Ферреро, К. Цеккі, К. Зандерлінг, Г. Рождественський, О. Гаук, К. Іванов, Є. Светланов, К. Кондрашин. У концертах колективу брали участь прославлені майстри Д. Ойстрах, С. Ріхтер, Е. Гігельс, Л. Оборін, С. Кнушевицький, В. Кліберн, Г. Черні-Стефанська, І. Козловський, І. Архипова, Є. Мірошниченко та інші.

Величезний репертуар оркестру включає твори вітчизняної й зарубіжної класики, сучасних авторів. Плідні його зв'язки з українськими композиторами. Оркестр був першим інтерпретатором

багатьох творів Л. Ревуцького, С. Людкевича, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Г. Майбороди, Д. Клебанова, М. Скорика. Постійні творчі контакти колективу з композиторами братніх республік — А. Хачатуряном, Т. Хренниковим, Д. Кабалевським, Р. Шедріним, К. Караєвим, О. Тактакішвілі, Е. Мірзояном та ін.

У складі оркестру понад сто музикантів, більшість з них — лауреати республіканських, всесоюзних і міжнародних конкурсів.

Сьогодні колектив очолює народний артист УРСР, лауреат Державної премії Грузинської РСР імені З. Паліашвілі і Республіканської премії імені М. Островського Степан Турчак. Виконання оркестру відзначається високим професіоналізмом, прекрасним відчуттям ансамблю, чистотою строю, урівноваженістю груп.

Вітаємо Державний заслужений симфонічний оркестр УРСР з присвоєнням йому почесного звання «академічний» і бажаємо нових творчих звитяг.

Т. МОВЧАН



У БРАТНІЙ ЮГОСЛАВІЇ

Белград, Загреб, Любляна, Спліт, Марібор... У цих містах побувала делегація Радянського Союзу, яка завітала на святкування Днів культури нашої країни в Югославії. До її складу ввійшла група артистів, музикантів, художників, композиторів, очолювана заступником міністра культури СРСР В. Поповим. Посланцями України були народні артисти республіки А. Лагода, В. Круглов, В. Ковтун, заслужені артисти УРСР Т. Таякіна, В. Некрасов та Л. Юрченко.

Дні культури відкрилися гала-концертом, у якому взяла участь Т. Хренников, Державний академічний симфонічний оркестр Союзу РСР під керівництвом Є. Светланова, Державний Омський народний хор, провідні артисти балету Великого і Київського театрів опери та балету.

Преса високо оцінила виступи радянських митців — посланців Російської Федерації, України, Естонії, Киргизії.

В. ФЕДУСІВ.

ПРАЗЬКІ ЗУСТРІЧІ

«Тиждень молодого автора» зібрав у Празі чеських, словацьких та радянських композиторів. Нашу країну тут репрезентували О. Чайковський, К. Волков, О. Галахов (Москва), Р. Кангро (Естонія), Ф. Караєв (Азербайджан), І. Карабіц (Україна). Тут ішлося про творчі завдання, які стоять перед молодістю генерацією митців, про форми роботи з композиторами, про шляхи розвитку сучасної музики.

«Нам цікаво було дізнатися, — розповів І. Карабіц, — про структуру Спілки композиторів Чехословаччини, про організацію її роботи, про ту велику увагу, яку надає уряд творчості молодих, про зв'язки митців та виконавців (до речі, Спілка об'єднує і перших, і других). Повчальним є також досвід видавництва «Пантон», яке водночас готує платівки і партитури творів».

Під час Тижня відбулися Дні чеської, словацької та радянської музики. Учасники його мали нагоду почути нові записи, обмінятися враженнями, думками. Зустріч завершив концерт, де прозвучали твори у виконанні симфонічного оркестру Празького радіо під керівництвом Володимира Валека. До програми увійшли дві частини з симфонії «П'ять пісень про Україну» І. Карабіца — твір, який викликав зацікавлення учасників зустрічі.

Такі Тижні стануть традиційними. Вони нададуть можливість краще ознайомитися з творчістю зарубіжних митців, показати найцікавіше з доробку радянських авторів.

О. ІВАНЕНКО

МАРШРУТИ КИЯН

По всьому Радянському Союзу пролягли творчі маршрути Київської філармонії. Так, лауреат Міжнародного конкурсу імені Чайковського В. Бродський (скрипка) зустрівся з слухачами Павлодара, Караганди, Алма-Ати. В його програмі — твори Паганіні, Венявського, Шимановського, Прокоф'єва, Шостаковича, Скорика.

Горький, Іваново... Тут побував лауреат міжнародних конкурсів О. Горохов

(скрипка). Він познайомив любителів музики з творами Брамса, Паганіні, Ю. Іщенка.

Гру інструментального дуету — заслуженого артиста УРСР Б. Которовича та артиста П. Полухіна (гітара) — мали нагоду почути мешканці Оренбурга, Пензи, Саранська. У їхньому репертуарі твори Гайдна, Баха, Паганіні, де Фалья, Шостаковича, Скорика.



Грає дуєт: В. Которович і П. Полухін.

У виконанні лауреата міжнародних конкурсів А. Мельникова прозвучали твори Паганіні, Прокоф'єва, Л. Гравовського. Він виїжджав на гастролі в Улан-Уде, Красноярськ, Іркутськ.

Цікавою була творча зустріч заслуженої артистки УРСР О. Пархоменко з шанувальниками камерного жанру. Вона виступила в Томську, Іркутську, Якутську з творами Моцарта, Прокоф'єва, Еніркеса, Равеля, Ю. Іщенка.

Нову програму з творів Генделя, Шуберта, Прокоф'єва, Карабіца підготував заслужений артист УРСР В. Потапов (віолончель). З нею познайомилися слухачі Томська, Улан-Уде, Іркутська.

Заслужений артист Української республіки Є. Ржанов здійснив гастрольну подорож по містах Північного Кавказу.

Спеціальну програму з творів Брамса виконав заслужений артист УРСР М. Сук. Рецензенти білоруських, грузинських, вірменських та азербайджанських газет схвально відгукнулися на виступи українського піаніста.

Бріттен, Равель, Боккеріні, Цинцадзе, Зноско-Боровський... Музика цих композиторів прозвучала в концертах заслуженої артистки УРСР М. Чайковської (віолончель). Вона виступила перед слухачами Калуги, Тули, Білорусії.

Квартет баяністів Київської філармонії у складі заслуженого діяча мистецтв УРСР М. Різова та заслужених артистів республіки М. і Р. Білецьких, І. Журомського виїжджав у Казахстан. У будинках культури, сільських клубах Павлодара, Аральська, Петропавловська-Цілінного звучали класичні твори, сучасні мелодії.

І. РУСАКОВА

НА НОВОБУДОВАХ РЕСПУБЛІКИ

Багато новобудов на території України, і відрадно, що жодну з них не проминула увага наших митців. Члени Спілки композиторів України — часті гості на будівельних майданчиках, підприємствах, у колгоспах нашої республіки. Кожна така зустріч запам'ятовується надовго.

Тепло вітали робітники шахти «Ждановська капітальна» міста Кіровська донецьких композиторів С. Мамонова, А. Водовозова, С. Ратнера, твори яких прозвучали в робітничому клубі. Митці зустрілися також з працівниками Донецького бавовняного комбінату та киснево-конверторного цеху «Азовстальбуду».

На Чугуївській завод паливної апаратури виїздили І. Ковач, І. Польський, П. Шокальський, народна артистка УРСР В. Арканова, заслужений артист УРСР О. Гроза. Куп'янський чавуноливарний завод відвідала група харківських митців — В. Борисов, П. Гайдамака, Д. Клебанов, Г. Цицалюк, Ю. Щербинін. Тут виступив також симфонічний оркестр обласної філармонії під керівництвом М. Шпака, соліст театру опери та балету народний артист СРСР М. Манойло, заслужений артист УРСР В. Підсадний та інші. Побували на новобудовах області також О. Жук, В. Золотухін, Н. Тишко.

Композитор А. Кос-Анатольський та заслужені артистки УРСР сестри Байко зустрілися з угорськими будівельниками, які працюють на Богородчанській газоконденсаторній станції Івано-Франківської області. Львівські митці цікавилися роботою, відвідали гуртожиток, познайомилися угорців із своїми творчими набутками. Композитори та артисти взяли шефство над цією новобудовою.

Київське обласне відділення Спілки композиторів теж налагодило тісні контакти з робітничою аудиторією новобудов. Так, на Чорнобильській атомній електростанції завжди з радістю зустрічають Олександра Білаша, щиро вітають кожен його новий твір.

Будівельникам каналу «Дніпро — Донбас» і заводу «Запоріжсталь» присвятив пісні Я. Цегляр. На новобудови Ворошиловградської області часто виїжджає В. Верменич: тільки за останній час він побував на Северодонецькому хімікомбінаті, шахті «Суходольська-східна», на одній з дільниць газопроводу «Дружба».

З робітниками Білоцерківського шинного заводу, а також Черкаської дільниці газопроводу «Дружба», Чорнобильської атомної електростанції зустрівся композитор С. Сабадаш. Він побував також на польових станах, де виступив з концертами.

Чимало вражень залишилося у Г. Гембери після поїздки до будівельників Кримської, Херсонської та Миколаївської областей, зокрема Красноперікопського заводу двоокиси титану, Південноукраїнської атомної електростанції (Миколаївська обл.), Вознесенського шкідного заводу, Каховської зрошувальної системи.

На новобудови виїжджали відомі артисти Л. Остапенко, Е. Пірадова, В. Тіткін, К. Столяр, В. Козятник, Е. Колосова, А. Тихончук, А. Ярош, А. Героев, І. та В. Боровики, Е. Ідельчук, В. Вологжина, А. Катієв, В. Чубатенко.

На своїй батьківщині — у Глобинському районі Полтавської області — композитори П. і Г. Майбороди зустрічалися з передовиками сільського господарства, школярами. Цікавий концерт тут підготувала група митців у складі народного артиста УРСР С. Козака, Г. Красулі, Р. Майбороди, В. Землянського, тріо бандуристок «Веснянка», Л. Марцевич, К. Столяра, поета М. Сомы.

О. МЕЛЬНИК

МИТЦІ — БУДІВНИКАМ БАМУ

За традицією на східній ділянці Байкало-Амурської магістралі побувала концертна бригада українських митців. Перед будівельниками станції і міста Ургал виступили народна артистка Радянського Союзу Діана Петриненко, заслужений артист УРСР Анатолій Паламаренко, вокально-інструментальний ансамбль «Явір», популярні естрадні співаки Тетяна Русова, Вячеслав Хар-

ченко та інші. На сцені клубу будівельників звучали твори українських радянських композиторів, письменників, драматургів про партію, Батьківщину, працю радянських людей.

Але не тільки на концертах бачили будівельники магістралі віку посланців України. Вони зустрічалися з ними на майбутній трасі БАМу, яка стрілою прорізала тайгу, в робітничих гуртожитках і школах, на будівельних майданчиках і в будинках новоселів. Репетиція місцевого драматичного гуртка, який працює над одноактними п'єсами за творами Василя Шукшина, пройшла з участю харківських артистів Леоніда Тарабарінова і Юрія Жбакова. Піаністка Київської філармонії Людмила Марцевич провела показовий урок у музичній школі, де прослухала гру її перших випускників. З учасниками гуртків художньої самодіяльності зустрілися гітарист Валерій Петренко, тріо бандуристок Жовтневого Палацу культури Любов Кондратенко, Тетяна Ільєнченко, Валентина Коломієць, виконавці сучасних балетних танців Ельяс Бучель та Ольга Костюк.

ТРІО МАРЕНИЧІВ

Прізвище В. Маренича стало назвою «родинного» вокального тріо Волинської обласної філармонії. Баритон Валерія, сопрано його дружини Антоніни та альт сестри Світлани звучать злагоджено, тембрально, приваблюючи слухачів високою виконавською майстерністю. У репертуарі ансамблю переважають народні мелодії, оброблені у сучасній естрадній манері. Серед них — українські, російські, кубинські, англійські, іспанські, польські пісні, балади, скіфли, що виконуються мовою оригіналу. Прагнучи якомога виразніше розкрити художній задум творів, тріо нерідко їх театралізує. Привертає увагу й успішне використання засобів відтворення: Мареничі співають і в супроводі інструментального ансамблю або однієї акустичної гітари, і а капела.

Цей молодий колектив добре відомий шанувальникам естрадної музики. Виступи його відбувалися у багатьох містах України, Молдавії, Білорусії. Нещодавно митці повернулися з гастрольної подорожі по Болгарії та Польщі.

ЮВІЛЕЙНИЙ ВЕЧІР

Заслужений ансамбль — квартет імені Лисенка повернувся з гастролей по Радянському Союзу. Ця остання поїздка охопила міста Азербайджану, Вірменії, Грузії. Квартет виступив також у Калініні, Новгороді, Пскові, Ленінграді, Вільнюсі. У програмі українських музикантів — Моцарт, Шостакович, Сильвестров.

У Колонному залі Київської філармонії відбувся вечір, присвячений 25-річному ювілеєві колективу. У святковому концерті прозвучали Квартет Соль мажор Моцарта, 3 Квартет Лятошинського, Секстет «Спогад про Флоренцію» Чайковського.

ХРОНІКА

ЗБИРАННЯ І ЗБЕРЕЖЕННЯ ФОЛЬКЛОРУ

Всесоюзна комісія з народної музичної творчості (ВКНМТ) Спілки композиторів СРСР у жовтні 1976 року провела в Москві Шостий семінар музикознавців-фольклористів на тему «Методика збирацької роботи» і Другу звітно-експедиційну сесію за матеріалами фольклорних експедицій 1976 року.

В роботі семінару взяли участь понад 80 вчених з Москви, Ленінграда і всіх (крім Киргизії) союзних республік. Йому передував великий концерт-показ народної музики, учасники якого прийшли до столиці з різних, часом найвіддаленіших куточків країни. Ці народні таланти, виявлені фольклорними експедиціями, виступили на сцені Всесоюзного Будинку композиторів. Вони привернули значну увагу композиторів, музикознавців, любителів народного мистецтва.

Відбувся також перегляд нового науково-популярного фільму «Російський народний театр». Його творцям вдалося зафіксувати на кіноплівку чимало рідкісних елементів цього виду мистецтва. Велике враження на глядачів справили обряд «Кострома», фрагменти північноросійського весілля, народне дійство «Вертел», похоронний плач.

Обговорення концерту і кінофільму вилилось у жваву дискусію. Її лейтмотив — звернути пильну увагу передусім на ті жанри традиційного фольклору, що вже тепер перебувають у пасивному фонді його носіїв — людей старшого покоління і поступово забуваються.

Під час звітно-експедиційної сесії було заслухано 24 доповіді. Поряд з досвідченими фольклористами виступило багато молодих фахівців, які успішно провели польові записи. Демонструвався оригінальний музичний матеріал, багато зразків якого прозвучало вперше перед такою широкою аудиторією. Доповіді ілюструвалися слайдами, фотографіями, кінофільмами. Велику зацікавленість викликав звіт В. Гошовського і Я. Мироненка про багатоцільову експедицію в Краснодарський край, де поряд з представниками інших народів живе чимало українців — нащадків чорноморських козаків, що поселилися там наприкінці XVIII сторіччя. Учасники експедиції записали багато цікавих зразків українського та російського багатоголосся, вірменських, чеських і молдавських пісень, грецьку колядку тощо.

Інформацію про першу комплексну музично-фольклорну експедицію за кордон — у Монгольську Народну Республіку — зробив її керівник Е. Алексєєв. Цікавий і поки що мало відомий у нас матеріал ілюструвався слайдами й магнітофонними записами монгольської народної музики. Про подорож у райони, заселені лемками — переселенцями з Польщі, доповів автор цих рядків. Як ілюстрація прозвучали деякі ігрові і трудові пісні-діалоги з тих, які вдалося записати. Вони також викликали значний інтерес у фахівців.

Загалом сесія засвідчила якісне зростання не тільки роботи фольклористів, а й зв'язів про неї. Відзначалось, що нині на порядку

денному — здійснення комплексних багатоцільових експедицій як найрезультативніших і таких, що відповідають сучасним вимогам.

Друга половина семінару була присвячена методичі збирацької роботи. З повідомленнями виступили В. Гошовський, Е. Алексєєв, А. Руднева, Н. Бачинська, Н. Мамедов, В. Магразде, В. Коргузаєв, В. Щуров та інші. Організація комплексних експедицій, особливості роботи в іншомовних і замкнених середовищах, проблеми психології спілкування з інформантами, соціологічні обстеження — ось головні аспекти, що обговорювалися.

До останнього часу залишалась поза увагою музикознавців-фольклористів методика фіксування танцювального фольклору. На семінарі цьому питанню також була надана належна вага — воно обговорювалось окремо. Активну участь в роботі фольклористів взяли також філологи, археографи, психологи, кінопрацівники.

Учасники сесії і семінару виробили ряд рекомендацій на майбутнє. Зокрема, з метою вдосконалення методики при ВКНМТ вирішено створити ініціативну групу для узагальнення досвіду збирацької роботи. Всі мали змогу познайомитися з експозицією музичних інструментів народів світу (влаштована в музеї ім. М. Глінки), відвідати Всесоюзну студію грамзапису «Мелодія», побувати у ВДІКу на перегляді кінофільму про народну хореографію, прослухати кілька спеціально влаштованих концертів та ін. Робота проходила в діловій обстановці і принесла багато користі, особливо молодим фольклористам.

Я. БОДАК

У багатьох містах нашої країни відзначається День Німецької Демократичної Республіки. Цій події були присвячені концерти художніх колективів, майстрів мистецтва, театральні спектаклі, лекції, зустрічі з дітьми німецької культури.

В Одесі та Донецьку виступив камерний колектив «Ербен-квартет», названий ім'ям його художнього керівника. Фрідріх-Карл Ербен — виконавець партії першої скрипки в квартеті, концертмейстер симфонічного оркестру Державної опери в Берліні.

Квартет створений у 1951 р. Він відомий не лише у своїй країні, а й за рубежом. Колектив успішно гастролював у Болгарії, СРСР, Польщі, ЧССР, Фінляндії, Єгипті, Швеції, Сирії, Тунісі, Алжирі, часто виступав по радіо й телебаченню НДР.

До програми камерних вечорів увійшли квартети Гайдна, Бетховена, вперше прозвучали твори сучасних композиторів Пауля Дессау та Георга Катцера.

Німецьким музикантам притаманна висока виконавська культура, ансамблева злагода, відчуття стилю.

— Нам приємно було разом з іншими митцями нашої країни виступати в містах РРФСР, України, Литви, — сказав Фрідріх-Карл Ербен. — Під час гастролей дружби нас скрізь сердечно вітали. Проведення днів стало свідченням необхідності широкого співробітництва в галузі музичної культури.

Одеса

І. ЗИМКО



Вперше у Києві виступав з концертом відомий тенор з НДР Петер Шрайер. Він виконав камерні твори Моцарта, Брамса, Шуберта.

Громадськість Дрогобича тепло зустріла депутата Верховної Ради Радянського Союзу від свого виборчого округу композитора А. Й. Коса-Анатольського. Він розповів про роботу недавньої сесії Верховної Ради СРСР і прийняті нею рішення, про завдання, поставлені перед радянським народом у десятиріччя.

Вечір продовжили ширі пропагандисти пісень композитора лауреати Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Ніна, Марія та Даниїла Байко. Вони виконали його нові твори «Вінок Леніну» і «До сонця», а також ті, що давно полюбилися слухачам: «Незабутній вальс», «Коли зашуміли сині гори», «Марічки-смерічки» (на власні тексти). У виконанні соліста Львівської філармонії С. Степана — лауреата обласної комсомольської премії ім. О. Гаврилюка — прозвучав відомий романс «Ой ти, дівчино, з горища зоря». Потім артист познайомив слухачів з новим твором митця «Зустріч побратимів» — про бойову дружбу синів радянських народів на фронтах Великої Вітчизняної війни.

Пілдню творчу співпрацю композитора з видатним білоруським поетом Максимом Танком засвідчує сповнена оптимізму і народного гумору пісня «Скажи, калі заручишся». Її також проспівав С. Степан.

На закінчення сестри Байко проспівали твори Т. Хренникова, С. Богатирьова та Е. Каппа.

Дрогобич

Р. СОВ'ЯК



В Одеському державному театрі опери та балету вперше на Україні поставлено балет Р. Щедрина «Анна Кареніна» (лібретто Б. Лівова-Анохіна за мотивами роману Л. Толстого). Балетмейстери — народна артистка СРСР М. Пілісцька, заслужена артистка РРФСР Н. Риженко і В. Смирнов-Голованов, художник — заслужений художник РРФСР В. Левенталь, диригент — І. Шаврук. Головні партії виконали заслужені артисти УРСР Н. Барішева (Анна), М. Петухов (Вронський), П. Фомін (Каренін), Е. Караваєва (Кіті).

На фото: Анна — Н. Барішева, Вронський — М. Петухов.

У залі Київського окружного Будинку офіцерів музична громадськість вшанувала заслуженого діяча мистецтв УРСР В. Я. Гурфінкеля з нагоди його 80-річчя. Про творчий шлях ювіляра присутнім розповів начальник військово-оркестрової служби Червонопрапорного Київського військового округу полковник І. С. Ладановський.

Володимир Якович Гурфінкель народився в Полтаві 26 серпня 1896 р. Трудову діяльність почав 1911 року ще під час навчання в музичному училищі (клас кларнета), по закінченні якого був залишений там на викладацькій роботі. 1919 року добровільно вступив до лав Червоної Армії і незабаром був призначений капелмейстером Полтавських курсів піхотних командирів. У 1925—1931 рр. очолював оркестр проєктованої Чапаєвської дивізії, а згодом був переведений до Москви, де обіймав відповідальні посади у військово-оркестровій службі, викладав на військово-музичному факультеті консерваторії та командував зведеним оркестровим полком, який супроводив паради на Красній площі. Він багато зробив для поліпшення оркестрової служби в частинах та військових навчальних закладах.

Володимир Якович завжди знаходив час для творчої праці: виступав як соліст-кларнетист і як диригент у відповідальних концертах, при озвученні кінохроніки про військові паради, паради фізкультурників та ін. Він був першим виконавцем ряду творів, які міцно увійшли в репертуар наших духових оркестрів (марш Р. Глієра «Червона Армія», марш-балада О. Дзегеленка «Чапаєв» та ін.).

Великою заслугою В. Я. Гурфінкеля є створення «Школи гри на кларнеті», репертуару для окремих духових інструментів, ансамблів і оркестру. Його талановиті інструментовки творів П. Чайковського, А. Лядова, М. Лисенка, В. Косенка, Ю. Мейтуса, І. Шамо, оригінальні п'єси для квінтену духових інструментів завжди в репертуарі оркестрів і солістів. Він також інструментував затверджений урядом нашої республіки Гімн Української РСР. Заслуги музиканта-патріота перед Радянською Батьківщиною відзначені багатьма урядовими нагородами.

На закінчення вечора відбувся концерт. У програмі прозвучали інструментовані В. Я. Гурфінкелем твори, а також його оригінальні композиції.

„КОЛОСУ“—25 РОКІВ

Життєрадісне мистецтво ансамблю пісні і танцю «Колос» знають і люблять не тільки в рідному селищі Торчин Луцького району. Про це свідчать численні грамоти, медалі й дипломи, пам'ятні подарунки і листи, що надійшли на адресу колективу в зв'язку з його 25-річчям. 4 грудня з цієї нагоди в місцевому Будинку культури відбувся урочистий вечір, де присутні почули розповідь про творчий шлях ювіляра і ще раз переконалися в тому, що його репертуар і виконавська майстерність не залишає нікого байдужим.

Спочатку це були два окремих гуртки — хорочий і танцювальний. Коли вони об'єдналися, новий колектив очолював керівник хору, нині заслужений працівник культури УРСР Анатолій Шапов — знавець і активний пропагандист пісні, талановитий організатор і вихователь ентузіастів самодіяльного мистецтва. Танцювальною групою тепер керує випускник Луцького культосвітнього училища Микола Полятикін, а оркестровою — директор Будинку культури Олександр Огородник, також заслужені працівники культури УРСР.

Починаючи з 1964 року, коли відзначалося 150-річчя від дня народження Т. Г. Шевченка, ансамбль бере участь у всіх республіканських і всесоюзних оглядах та фестивалях художньої самодіяльності і, як правило, займає призові місця. Неодноразово він репрезентував художню творчість трудящих України під час тижнів і днів культури в братніх радянських республіках та в Москві. 1967 року колективу присвоєно найменування «Самодіяльний народний», а художнього керівника А. Д. Шапова нагороджено орденом Трудового Червоного Прапора.

Участь у фестивалях 1970 і 1972 років принесла «Колосу» золоті медалі. А в самі дні святкування 50-річчя утворення СРСР він виступав у столиці та інших великих містах Югославії. Піснями і танцями волинян милувалися трудящі братньої Польщі, куди «Колос» не раз виїздив то з рядовими концертами, то як учасник Першого міжнародного фестивалю фольклору та етнографії в Закопаному та фестивалю партизанської пісні в Кракові.

Справді тріумфальною була участь цього колективу у П'ятому міжнародному Фестивалі фольклору придунайських країн, що проводився влітку 1975 року в Угорщині. Там він завоював найвищу нагороду — медаль «Дружба народів», Кубок фестивалю, диплом переможця, а також спеціальні призи: за фольклор, за виконавську майстерність і за найкраще проходження по місту з пісню й танцем.

Залишається додати, що «Колос» сіє зерно дружби не лише на європейському континенті. Йому випала честь виступати перед трудящими Монгольської Народної Республіки та Народної Республіки Конго.

Учасники урочистого вечора в Торчині щиро поздоровили ансамбль з радісним святом і побажали нових успіхів у його благородній праці.

А. ДМИТРЕНКО

Ансамбль «Колос» виконує вокально-хореографічну композицію «Волинське весілля».



Правління Кіровоградського обласного відділення Музичного товариства Української РСР від імені музичної громадськості цього степового краю передало поштовий адрес Сергію Олексійовичу Пузенкіню з нагоди його 95-річчя. Свій день народження ветеран зустрів у Москві, в колі рідних, оскільки лікарі не рекомендували йому вирушати в поїздку до Кіровограда, де він мешкає постійно і де понад 70 років працював на музичній ниві.

Народився С. О. Пузенкін 17 вересня 1881 року в Москві. З шести років почав співати в хорі, яким керував його батько, а дев'ятирічним хлопчиком, витримавши великий конкурс, вступив до синодального училища. По закінченні курсу в 1901 р. дістав призначення в Єлисаветград — місто з добрими музично-театральними традиціями. Не обмежуючись викладанням музики і співів, він разом з іншими прогресивними вчителями організував курси грамоти для робітників, де з 1902 по 1907 рік (до заборони курсів властями) читав лекції з літератури і географії та, звичайно, керував аматорськими хорами.

Багато сил і творчого горіння віддав молодий музикант влаштуванню платних концертів для допомоги солдатам, пораненим на фронтах першої світової війни. До речі, у програмах цих концертів виконувалась поставлена ним опера М. В. Лисенка «Хвилянка» («Ноктюрн»), у якій співали дочка видатного композитора Галина Лисенко-Шило та її чоловік К. Шило.

З перших днів після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції Сергій Олексійович — активний учасник будівництва радянської культури. В ті роки жодні збори вчителів, робітників, молоді не проходили без співу «Інтернаціоналу», «Молодої гвардії» та інших революційних пісень. Незмінним організатором цього був Пузенкін. Саме за невтомність у пропаганді нової пісні, музики, зміни заохоти аудиторію, організувати навколо себе таких же ентузіастів Г. Г. Нейгауз та К. С. Шимановський, що мешкали тоді в Єлисаветграді, залучили його до співробітництва в музичному комітеті при відділі політосвіти округу. У 20-х роках комітет розгорнув широку й плідну роботу: в місті працювали клубні та шкільні хори, оркестри народних інструментів, а домровий ансамбль згодом став одним з перших переможців на республіканському конкурсі; далеко за межами Єлисаветграда були відомі балетна трупа під керівництвом М. К. Анкудінова та ляльковий театр, де музичну частину очолював С. О. Пузенкін.

1933 року почала діяти державна студія (згодом перша музична школа). Теоретичні предмети в ній викладав Сергій Олексійович. Один з найстаріших викладачів Кіровоградської музичної школи П. М. Кузнецова пригадує, яким великим авторитетом користувався С. О. Пузенкін у педагогів та учнів. Коли у 1934 р. Г. Г. Нейгауз знов навідався до Єлисаветграда, то дуже радів успіхам свого друга.

Як висококваліфікованого методиста С. О. Пузенкіна було залучено в комісію для розробки програми музичного виховання учнів загальноосвітніх шкіл. Протягом багатьох років він брав участь у журі конкурсів, олімпіад, оглядів художньої самодіяльності.

Вихід на пенсію зовсім не означає припинення улюбленої праці ентузіаста. Він і понині з готовністю відгукується на прохання музичних установ, навчальних закладів, керівників самодіяльних хорів, консультує їх. Музиканти Кіровоградщини жартують і з любов'ю називають його «швидкою допомогою».

За своє довге життя великий працелюб зібрав чудову бібліотеку — тільки клавирів опер понад 300. Чимало в ній видань з автографами композиторів, відомих музикознавців, діячів літератури і мистецтва. Ці скарби він передає у дарунок бібліотекам навчальних закладів та місцевому музею.

Декому з нас, молодших колег, випало щастя слухати захоплюючі розповіді Сергія Олексійовича про його навчання в Москві, особливо ж про відвідини репетицій і концертів синодального хору Чайковським, Гречаниновим, Рахманіновим, Аренським. Цікава деталь: у репертуарі цього колективу, яким керував видатний хоролий диригент В. С. Орлов, була музика не лише вітчизняних композиторів, зокрема щойно згаданих, а й твори Палестрини та фламанських контрапунктистів. Його концерти очолювала творча інтелігенція Москви, викладачі і студенти консервато-

рії. Тричі слухав хор Лев Толстой і завжди — разом з С. І. Танєєвим. Хористи пишались тим, що їх слухав геніальний письменник.

...Не часто зустрінешся з людиною, що була свідком подій кінця XIX і початку XX сторіччя. Одним з таких є С. О. Пузенкін. Він сприйняв кращі здобутки вітчизняної культури, пропагував їх усе своє свідоме життя, виховав багато музикантів, які за прикладом свого вчителя віддають знання і талант рідному народові.

Макарів Київської області О. УСАТЮК

НОВІ ЗАПИСИ

C60—07045—6. Київська чоловіча хорова капела п/к С. Дорогого. Концерт «Я славу Партію!»: Пісня про Партію (Б. Козак — В. Бичко); Балада про комуністів (С. Козак — Д. Лупенко); Партилетти (О. Флярковский — Б. Ступенко); Наш завод (К. Мясков — Д. Лупенко); Юність (Я. Левін — В. Сосюра); Це — ми (Ю. Заріцький — Л. Хаустов); Нас осяває ленинське знамено (К. Данькевич — М. Дудін); Партия Ленина (Е. Кашп — Е. Хийра); Сонячне поле (Я. Пегляр — В. Миколайчук); Я жил в такие времена (О. Білаш — М. Рибалко); Гімн братерства (П. Майборода — М. Рильський); Песня коммунистов мира (В. Верменич — В. Фремов).

C50—07189—90. Хор хлопчиків «Дударик» п/к М. Кацала (Львів). У музеї Леніна, Голуба висота (М. Корчинський — М. Хоросницька); Песня о первых пионерах (Т. Попатенко — Ю. Островський); Простор зовет (Т. Попатенко — А. Гавцов); Гуцулята (А. Філіпенко — Г. Бойко); Ключе спалена пісня (В. Верменич — О. Богачук); Пісня жайворонка (Г. Ернесакс, ест. мовою); Гайліка (С. Людкевич, сл. нар.); Речанька (білоруська народна); Ой ти мій дубочок (лит., укр. текст В. Колодія); Одноручно гремит колокольчик (рос. народна); Щедрик, Дударик; Захід сонця (Е. Гріг). Солісти С. Степан, О. Ліхач.

M10—39203—6 (2 пласт.). Михайло Гришко, М. Римський-Корсаков, Арія Грязного; П. Чайковський, Аріозо Мазени; Р. Леонковалло, Арія Чаттертона та ін.

C10—07743—4. До 25-річчя виконавської діяльності Держ. квартету ім. М. В. Лисенка (альбом з трьох пласт.). І. Гайдн, Квартет № 72; А. Веберн, П'ять п'єс; Б. Станкович, Ноктюрн, Престо.

M10—39267—70 (2 пласт.). Микола Воружев, Арії з опер. О. Бородин, Арія Гора; А. Рубінштейн, Сцена та арія Демона; Дж. Верді, Арія Жермона, дві арії Ріголетто та ін.

C30—07783—86. (альбом з 2 пласт.). Державний український народний хор ім. Гр. Веровки. Вилчальна Парті; Ой як зібрали щедрий урожай; Ти, краю мій; Над широким Дніпром та ін.

C30—07239—40. Поліський ансамбль пісні і танцю «Льончик» п/к І. Сльоти. На Поліссі у нас; А льон цвіте; Чайка степова; Стелється тумани, Арфами, арфами; Музики на весіллі; Ой у полі дві тополі; Не стій, вербо, над водою та ін.

C10—06525—6. Київський камерний оркестр. Диригент Ігор Блажков. Д. Клебанов, Сюїта для струнного оркестру. Г. Малер, Адажіо із Симфонії № 10. Б. Станкович, Sinfonia Larga.

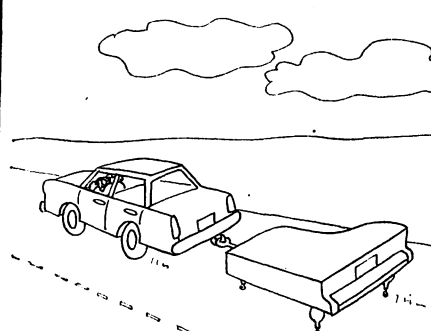
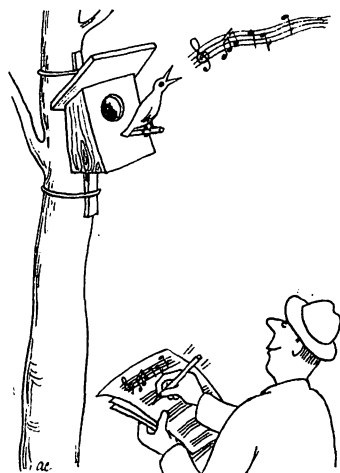
C10—06701—2. Анатолій Солов'яненко. М. Глінка, Не шебечи, соловейку, Гуде вітер вельми в полі, цика «До Моллі». Я. Степовий, Розвійтеся з вітром, Три шляхи. М. Лисенко, Ти не моя, Нічого, нічого, Безмежне поле, Пісня Петра з опери «Наталка Полтавка».

C50—06641—2. Л. Ревуцький, «Сонечко» — двадцять українських народних пісень. Вик. К. Радченко, партія Ф-но Р. Голубева, В. Косенко. Шістнадцять дитячих п'єс для фортепіано, тв. 15. Вик. Н. Толпигіо.

C10—06989—90. Галицькі пісні (обробки нар. пісень М. Гриценка). Гей, піді у з Бардіївова, Мармарош, На славний річечі, на Сяну, А в тім столярнім граді Київів, Гей, на Івана, гей, на Купала, Грають гусярики, Оболюкось у оболоком, Іванко, Чорна роля, Вик. О. Ведерников, Р. Вобринова, хор та академічний оркестр російських народних інструментів Центрального телебачення і Веселюозного радіо. Дир. П. Некрасов.

C60—06859—60. Вок-інстр. ансамбль «Смерічка». Худ. керівник Л. Дутківський. Два перстені, Скажи, скажи, Незрівняний світ та ін.

«Пори року» А. САВЧУКА.



МУЗИКА



Солістка оркестру оперної студії Київської державної консерваторії Наталія Кметь була найкращою серед арфістів на республіканському конкурсі альтистів та арфістів і завоювала звання лауреата.

В НОМЕРІ:

III тур Всесоюзного фестивалю:

- М. КРЕЧКО. Хори, ансамблі бандуристів 2 стор. обкл.
- М. ПОЛЯК, Л. НОСОВ. Оркестри, інструментальні ансамблі 1
- Б. МІЩЕНКО. Ансамблі танцю 2
- На честь праці і дружби народів
- М. ЗАГАЙКЕВИЧ, Т. НЕКРАСОВА. Тиждень дружби 3
- М. КІПТЕНКО. Фестиваль в Криму 6
- М. ГОРДІЙЧУК. XXV з'їзд КПРС і актуальні завдання українського музикознавства 7
- Г. ТЮМЕНЕВА. Виховання музикознавців 9
- Т. ШВАЧКО. Творчій молоді — постійну увагу 11
- І. МАМЧУР. Драматичний конфлікт в опері 13
- Ю. ТОКАРЕВ. Тенденції розвитку сучасної естради 19
- О. СТАНКО. Експеримент продовжується 22
- В. ЦАЙТЦ. Як допомогти юним духовикам 23
- М. ПАЛИВОДА. Народження філармонії 24
- Р. ПОНАРОВСЬКИЙ. Оркестр і лектор 25
- А. ТРУБЕЦЬКА. Технічні засоби для дошкільнят
- В. СНИГУР. Шана майстрові 26
- М. КУЛАГІН. Його твори — в кожній програмі
- Л. МАЗЕПА. Перше музичне товариство у Львові 27
- Нові видання
- С. ПРОЦИК. Підручник гармонії С. Воробкевича 28
- Т. МОВЧАН. Заслужений, академічний 29
- Орбіти української музики 30
- Я. БОДАК. Збирання і збереження фольклору 31
- Хроніка 32
- А. ДМИТРЕНКО. «Колосу» — 25 років
- О. УСАТЮК. Ветеранові праці 3 стор. обкл.
- Нові записи
- Весела музикологія
- Музичні твори:
- ПІСНЯ ПРО ХЛІБ. Слова Л. Денисенко.
Музика О. Білаша.
- БАТЬКІВЩИНО, СВІТЕ МІЙ. Слова Л. Реву
Музика М. Жербіна
- РАЙДУГА. Слова П. Харченка
Музика В. Верменича

Головний редактор Е. Н. ЯВОРСЬКИЙ

Редакційна колегія:

А. Т. АДІЄВСЬКИЙ, Ф. М. БАКІАН, О. І. ВІЛАШ,
І. Д. ГАМКАЛО, М. М. ГОРДІЙЧУК, Л. П. ЄФРЕМОВА,
М. К. КОНДРАТЮК, А. П. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ, В. І. ЛЕБЕДЬ,
Ф. Ф. ПІРОД, О. Г. СТАРОСТІН, В. Д. ТИМОФЕЄВ,
А. Я. ШТОГАРЕНКО,
О. О. СТЕЛЬМАШЕНКО (відповідальний секретар).

Художньо-технічний редактор Є. І. МУШТЕНКО

Журнал «Музыка» (на українському мові).
Орган Міністерства культури УРСР, Союзу композиторів України і Музичного товариства УРСР.
Журнал оснований в 1923 році. Видається «Музична Україна».
Київ-4, Пушкінська, 32. Виходить раз в два місяця.
Адрес редакції: 252601 Київ-601 ГСП Январського повстання, 21, корпус 20.
Телефони: головний редактор — 97-43-01, відділи — 97-64-59.
Адреса редакції: 252601 Київ-601 ГСП Січневого повстання, 21, корпус 20.
Телефони: головний редактор — 97-43-01, відділи — 97-64-59.
Рукописи не повертаються.
БФ 30267. Підписано до друку 31/І. 1977 р. Формат паперу 60—90.
Фіз.-друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 6,8. Тираж: 18 135. Зам. 1593. Ціна 50 коп.
Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР. Київ, вул. Воровського, 24.
Фіз. печ. лист. 4. Услов.-печ. лист. 4. Уч.-изд. л. 6,8. Тираж 18 135.
Зак. 1593. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Госкомиздата УРСР, Київ, Воровського, 24.