

МУЗИКА

СВЯТО БРАТЕРСТВА
МОГУТНІЙ ЗАСІБ ІДЕЙНОГО ВИХОВАННЯ
100-РІЧЧЯ С. ЛЮДКЕВИЧА
ФАХІВЦІ — КУЛЬТУРИ СЕЛА
ПРОБЛЕМИ ОПТИМІЗАЦІЇ НАВЧАННЯ
НОТАТКИ З КОНКУРСУ
МИСТЕЦТВО АМАТОРІВ

1

1979 СІЧЕНЬ ЛЮТІЙ



СВЯТО БРАТЕРСТВА

Знаменний ювілей — 325-річчя возз'єднання України з Росією відзначається в ці дні як свято дружби трудящих не тільки двох республік, а й усіх народів Радянського Союзу. Ця дружба примножує наші сили у праці на всіх ділянках комуністичного будівництва, надає творчої снаги діячам культури і мистецтва.

Братерський союз українського і російського народів має глибокі історичні корені. Це насамперед єдність їх походження та історичного розвитку, спільна боротьба проти експлуататорів, боротьба, яка висунула легендарних ватажків-героїв, прославлених у баладах, думах і піснях. Пролетаріат російських і українських міст, промислових центрів під керівництвом більшовицької партії відіграв вирішальну роль у підготовці та звершенні Великої Жовтневої соціалістичної революції, а в повоєнну епоху подав безкорисливу допомогу всім іншим народам колишньої Російської імперії у перебудові життя за ленінськими заповідями.

Духовна культура росіян і українців також походить із спільних слов'янських джерел, про що свідчить спорідненість наших мов, фольклору, звичаїв та обрядів. Розвиткові професійного музичного мистецтва обох народів віддавали свій талант композитор і теоретик, автор «Граматика музикальної» М. Ділецький, всевітньо відомі композитори М. Березовський і Д. Бортнянський. Як результат співдружності російського композитора О. Аляб'єва і видатного українського вченого М. Максимовича з'явилася досить вдала, на той час, збірка обробок українських народних пісень. Відтоді публікація таких збірок і виконання пісень у концертах набули значного поширення. Розвідка О. Серова «Музыка южно-русских песен» стала цінним внеском в українську музичну фольклористику.

Подальший розвиток нашої професійної музики, животворним джерелом якої завжди була і є народна пісенність, відбувався під благодійним впливом і при безпосередній участі видатних діячів російської музичної культури. Досить згадати роль М. Глінки у творчій долі С. Гулака-Артемовського, автора безсмертної опери «Запорожець за Дунаєм», Р. Глієра як учителя Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, М. Вериківського, Г. Верьовки та інших наших композиторів, пісню дружбу М. Мясковського з Я. Степовим.

Глибоким проникненням в українську народну пісенність відзначаються твори багатьох видатних російських композиторів. Це пісні-романси М. Глінки «Гуде вітер вельми в полі», «Не щечечки, соловейку», романси М. Мусоргського і П. Чайковського на слова Т. Шевченка, симфонічна фантазія «Український козачок» О. Даргомижського, «Гопак», «Гречаники», «Танець запо-

рожців» О. Серова, опера М. Мусоргського «Сорочинський ярмарок». З великою любов'ю і знанням використано українські мелодії у Другій симфонії, Першому фортепіанному концерті та опері «Черевички» П. Чайковського, в операх М. Римського-Корсакова «Майська ніч» та «Ніч перед різдвом»... Неможливо переоцінити заслуги Л. Собінова та інших видатних російських митців в організації музичної освіти, у створенні професійних колективів та оперних театрів на Україні в перші роки Радянської влади.

Сучасна українська музика збагатилася творами, що стали надбанням усього радянського народу. Героїчна історія України дала багатьом російським композиторам теми для видатних сценічних полотен, як-от балет В. Соловйова-Седого «Тарас Бульба», опери «Семен Котко» С. Прокоф'єва та «Сім'я Тараса» Д. Кабалевського. Вікопомний акт возз'єднання України з Росією надихнув К. Данькевича на написання опери «Богдан Хмельницький», яка поставлена не тільки на Україні, а й за її межами (Саратов, Тбілісі).

Ідея дружби народів стала провідною у творчості наших сучасних композиторів. Переконали свідчення тому — кантата до 800-річчя Москви, «Здраниця на честь великого російського народу», квартет «Вірменські ескізи» та інші твори А. Штогаренка, «Ода братерству» та моноопера «Волзька балада» Г. Жуковського, «Осетинська сюїта» К. Домінчена для симфонічного оркестру, його ж романси на слова О. Пушкіна, М. Лермонтова та К. Хетагурова, широко відомий хор «Від Москви до Карпат» А. Коса-Анатольського, ораторія «Солдати Ілліча», балади на слова Є. Євтушенка, Р. Рокдественського та інші твори І. Ковача. Майже всі наші композитори-піснярі звертаються до віршів поетів з братніх республік.

Активній пропаганді в республіці пісень народів СРСР сприяє робота видавництва «Музична Україна». В серії «Народні пісні братніх республік СРСР» вже вийшли російські, білоруські, молдавські, естонські, грузинські, казахські пісні. Ці збірки дістали гаряче схвалення музичної громадськості.

Розмах художньої самодіяльності сприяє виявленню народних талантів, відкриває перед ними широкі можливості одержати спеціальну освіту, шлях на професійну сцену. Цілоком природно, що вихованці консерваторій та музичних училищ України працюють у мистецьких колективах РРФСР, Білорусії, Молдавії, Казахстану та інших республік, а випускники учбових закладів Москви, Ленінграда, Тбілісі, інших музичних центрів — у колективах України.

Багато українських митців, колишніх учасників художньої самодіяльнос-

ті здобули міжнародне визнання. Серед них прославлені співаки Є. Мірошниченко, Д. Петриненко, Д. Гнатюк, А. Солов'яненко, А. Мокренко, М. Міннойло, Н. Суржина, Н. Ткаченко, Г. Ціпола, Є. Колесник. Кожен виконавський конкурс приносить нові перемоги українським митцям, і серед них Р. Майборода, Л. Шпірина, Р. Хильк, В. Клочко, В. Пивоваров, О. Басистю та багато інших.

Дійовими формами обміну досягненнями братніх республік в галузі культури є традиційні Дні літератури і мистецтва. Особливо за останні роки українська музика надбанням широких кіл слухачів у Російській Федерації, Естонії, Білорусії, робітників урядних будов п'ятирічки на безмежних просторах СРСР.

У дні святкування 325-річчя возз'єднання України з Росією кращі виконавці з України взяли участь у спільному урочистому концерті майстрів мистецтв РРФСР та УРСР в Москві.

Високий рівень художнього втілення творів класиків російської музики і радянських композиторів продемонстрував республіканський огляд вистав музичних театрів та концертних програм виконавських колективів. Немає сумніву, що й наступний всесоюзний фестиваль «Київська весна — 79» порадує слухачів виконанням найкращих творів із скарбниці музики братніх народів СРСР.

Яскравим виявом пролетарського інтернаціоналізму, спільності інтересів усіх народів нашої країни стало соціалістичне змагання між трудовими колективами України, Росії та інших союзних республік. Договори і зобов'язання передбачають обмін не тільки передовим виробничим досвідом, а і здобутками на ниві культури і мистецтва. Цьогорічні обмінні концерти з новою силою покажуть розквіт мистецтва наших народів, продемонструють перед усім світом торжество ленінської національної політики КПРС в нашій країні, де повністю реалізуються всі права радянських громадян, в тому числі право на художню творчість, записані в новій Конституції СРСР.

МУЗИКА

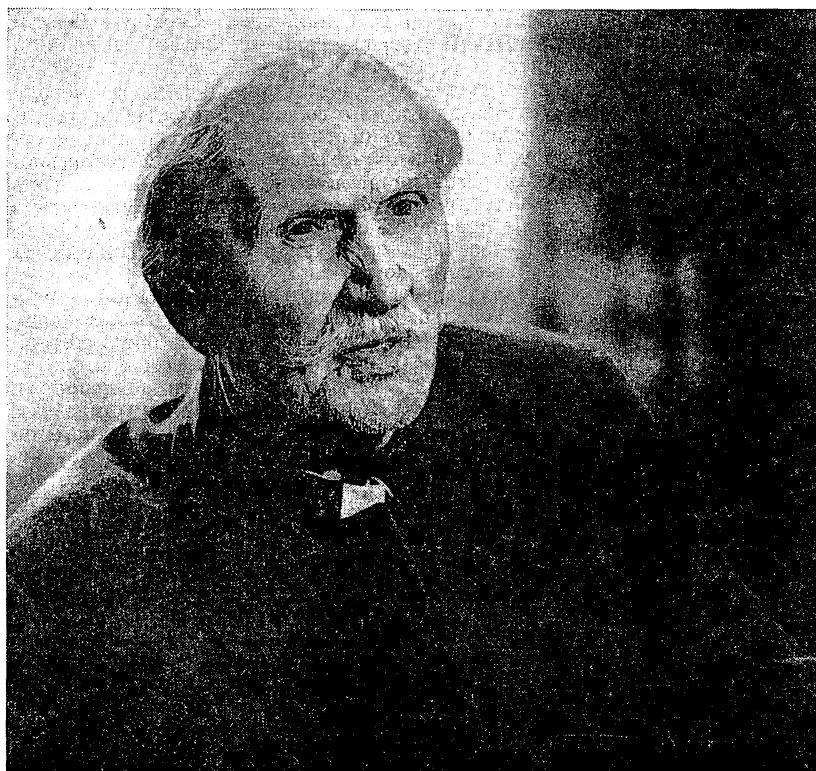
1(199) ● СІЧЕНЬ — ЛЮТИЙ ● 1979

ОРГАН МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР
СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ТА МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

Рік заснування 1923

© Видавництво «Музична Україна»

Станіславу Пилиповичу Людкевичу—100 років



УКАЗ ПРЕЗИДІЇ ВЕРХОВНОЇ РАДИ СРСР

Про присвоєння звання
Героя Соціалістичної Праці
композиторові ЛЮДКЕВИЧУ С. П.

За видатні заслуги в розвитку радянського музичного мистецтва і в зв'язку із сторіччям з дня народження присвоїти композиторові Людкевичу Станіславу Пилиповичу звання Героя Соціалістичної Праці з врученням йому ордена Леніна і золотої медалі «Серп і Молот».

Голова Президії Верховної Ради СРСР
Л. БРЕЖНЕВ.
Секретар Президії Верховної Ради СРСР
М. ГЕОРГАДЗЕ.

Москва, Кремль, 23 січня 1979 р.

Життя, творчість і громадська діяльність С. П. Людкевича — унікальний літопис нашої музичної культури. Тим більш дорогоцінний, що будь-який факт 20-40-80-літньої давності (!) може ожити в усіх подробицях з розповіді митця, який має феноменальну пам'ять. Писати про Станіслава Пилиповича важко, і не тому тільки, що він корифей-композитор, видатний педагог, музикознавець, фольклорист, всіма поважана людина, а й тому, що ризикнеш спростити характеристику явища або історичної події, свідком яких був сам митець. Не передає словами й того душевного тону і щедрості, які вражають при спілкуванні з ним.

Усі, хто знають С. Людкевича, не можуть не відзначити головного — властивого йому почуття особистої відповідальності за все, що діється в громадському житті. Це відповідальність людини-творця, яка оцінює свою працю з позиції суспільної користі та високої правди, без чого не може бути ні міцних морально-етичних взаємин між людьми, ні визначних досягнень у науці чи мистецтві.

Художньо-громадянська позиція Людкевича формувалася під впливом сучасників, як старшого віку, так і однолітків — людей прогресивних поглядів, талановитих, сміливих. І. Франко, М. Лисенко, О. Нижанківський, О. Мишуга, С. Крушельницька, І. Труш, Леся Українка... Сповідувани разом з ними ідеали чесного служіння і відданості народові композитор проносить крізь усе своє життя. Він дарує новим поколінням рідкісне відчуття часової близькості епох, а головне — вміння пройтись передовими ідеями доби. На підтвердження тому наведемо хоча б два епізоди з життя композитора.

Людкевич — студент Львівського університету, куди він вступив 1898 року після закінчення гімназії. Із середовища прогресивно настроєного студентства виділяється невеликий гурток, у якому — і Станіслав Людкевич. Саме він звертається до І. Франка з проханням допомогти перекласти «Маніфест Комуністичної партії» українською мовою. У власній же творчості юнака бентежні ідеї і настрої доби виливаються у звуки «Вічного революціонера» — хорової композиції на слова поета.

Другий епізод передаю за переказом П. Козицького:

«В 1944 році з делегацією Комітету в справах мистецтв я приїхав до Львова, визволеного радянськими військами, і під час зустрічі з Станіславом Пилиповичем запитав його, як жив він у ті роки. Його відповіді я ніколи не забуду. Він дослівно сказав:

— Я писав замовлені мені Комітетом у справах мистецтв симфонічні твори.— Мова йшла про Симфонію, присвячену ним 25-літтю Великого Жовтня. Так митець переконливо засвідчив свою безкомпромісність художника й громадянина, випробувану у важкі роки фашистської навали, митець, який радісно вітав вересень 1939 року кантатою «Вільній Україні» та «Інтернаціоналом» у власній гармонізації для чоловічого хору. Відчуття провідної тенденції суспільного розвитку, безмежна любов до Батьківщини зумовили єдино можливу позицію: «Бути з народом!» — інакше С. Людкевич не мислить своє життя і творчість.

Скромний, м'який, чутливий, композитор володіє внутрішньою силою переконання, мудрістю митця, який глибоко усвідомлює «діалектичну універсальність» життя і вмів її багатогранно втілити. Адже серед його робіт і наукові розвідки про трактат Арістотеля «Афінська політея», і філологічна праця, присвячена характеристиці південноруської мови XIII-XIV століть, і оригінальне літературознавче дослідження «Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка», і фольклористичні статті.

Митець відчуває себе невіддільним від повсякденних процесів музичного життя в усіх його аспектах. Для нього тут не існує дрібних чи маловажливих справ. Тому, бувало, силою волі тамував потяг до композиції і брався за перо публіциста, сміливо виступаючи проти псевдопатріотів, які не бачили більшого світу, ніж з вікна своєї просвітянської хати. Показово, що вже у першій статті «Наші співаки і народна справа» (1900) С. Людкевич ратував за ідейність мистецтва, застерігав від «рутенської однобічності та вузькоглядності». Він без вагань погоджувався на кількарічну копітку працю по розшифруванню записаних на фонографі О. Роздольським пісень та упорядкуванню двотомної збірки «Галицько-руські мелодії» (1906—1907), що містить 1526 народнопісенних зразків. Працював над складанням перших у Галичині українських музично-теоретичних посібників —

«Загальні основи музики» (1921), «Матеріали до науки сольфеджіо і хорового співу» (1930).

А скільки ентузіазму, наполегливості, ініціативи вклав С. Людкевич у розвиток української музичної освіти в період австро-угорської монархії та панської Польщі! «Незважаючи на важкі, невідрадні матеріальні і моральні умови нашого життя,— зазначав він,— наша суспільність у Львові і в краю повинна зрозуміти, що музика для музикально одареної нації повинна бути... хлібом насущним, елементом, konieczним для культурного розвитку». Двадцять дев'ять років присвятив С. Людкевич праці на посаді директора (з 1910 р.) та інспектора філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, що виник з ініціативи кількох меломанів та існував при «Союзі співочих і музичних товариств».

Захоплений ідеєю відкриття Української консерваторії у Львові, митець цікавиться організацією музичної науки в Києві та Петербурзі і в листі до М. Лисенка просить посередництва в цій справі. Буваючи як інспектор у найвіддаленіших кутках Галичини, композитор знав, скільки талантів не розкривається в умовах жорстокого соціального і національного гноблення, яким зневажливим є ставлення офіційної верхівки до культури народу. Він сміливо обстоював право на розвиток національної культури, зокрема музичного мистецтва. «Для нас, українців,— твердив він,— для яких музика відіграла таку роль в історичному й етнічному розвитку та становила майже що, так скажу, суть народного інтелекту, для нас занедбання цього сирого золотого матеріалу було б тяжкою похибкою у проблемі нашого національного і культурного розвитку». Проте ідея заснування консерваторії у ті часи виявилася нездійсненою.

Лише після возз'єднання українських земель в Радянській державі С. Людкевич як професор Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка на засадах передової радянської педагогіки видає свої широкі професійні знання студентам. Він активно займається справами вузу, спілкує композиторів України, цікавиться музичним життям усієї нашої багатонаціональної Вітчизни і безвідмовно ділиться своїми знаннями і глибокими спостереженнями. Це привертає до композитора все більше число не лише студентів, а й викладачів та науковців.

Пригадується зустріч композитора з молоддю на студентській конференції у Київській консерваторії (березень 1961 р.). Станіслав Пилипович спеціально прибув зі Львова послухати доповіді студентів. Жодної з них він не хотів пропустити, незважаючи на те, що засідання відбувалися вранці і ввечері. Делікатний, спокійний, уважний, він здавався нам старшим товаришем. Ось маленький, але такий показовий штрих до характеристики митця. Після перерви, на подив усіх, композитор не зайшов до аудиторії... Але все стало зрозумілим, коли була оголошена назва чергової доповіді — «Т. Шевченко в творчості С. Людкевича».

У той приїзд композитор багато говорив про музично-театральні проблеми. Зокрема, висловлював думку, що варто на Україні поставити оперу С. Прокоф'єва «Семен Котко», в музиці якої втілено прикметні риси стилю видатного російського композитора. Кілька разів повертався він і до розмов про драматизм та психологічну наснаженість народної пісні «Про Гриця», тема якої може стати, на його думку, сюжетом для написання опери. Хвилювала С. Людкевича і нині актуальна для української музики проблема піаністичної школи: «Доки не буде піаністів — не буде справжньої культури». Цікавили його і захисти дисертацій з проблем фольклору, які тоді відбулися в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнології АН УРСР. Митець завжди невтомний і невідомий у допомозі молодим. Не можу звідчати не згадати поради та інформацію, які я винесла з особистих бесід зі Станіславом Пилиповичем, зокрема щодо моєї кандидатської дисертації, присвяченої героїко-патріотичній темі у творчості М. В. Лисенка. Після однієї з таких зустрічей композитор подарував мені ноту своїх солоспівів з написом «На пам'ятку з дискусії про героїство».

Багато з тих, хто і не вчився у класі С. Людкевича, вважають його своїм наставником. Один з найбільших уроків композитора — це урок людяності, спрямований на виховання невтамовного інтересу до інших людей, інших творців, а також необхідної кожному самокритичності, яка підносить гідність митця і наснажує його творчість. Другий великий урок — сама музика Станіслава Пилиповича. Вона оповідає людям про те прекрасне, що надихнуло митця на величну гармонію звуків. Людям майбутнього також буде

близькою і зрозумілою ідея переможного духу, якою проймає його творчість, зокрема хорова симфонія «Кавказ».

Найбільш показові в ідейно-стильовому аспекті вокально-симфонічні композиції С. Людкевича на слова Т. Шевченка, І. Франка відкрили нові перспективи в українській музиці. Сьогодні найяскравіший розвиток його традицій відбувається в симфонічній музиці Є. Станковича, зокрема в Третій хоровій симфонії «Я стверджуюсь!» на слова П. Тичини, а також в кантатах М. Скорика, І. Карабіца.

Цікавий матеріал для зрозуміння індивідуального методу роботи композитора дають його солоспіви та обробки народних пісень. У ставленні до поетичної лірики як основи вокального твору композитор виходить з позицій авторської індивідуальності. Заглиблення в особистий світ переживань людини, зацікавлення символікою пейзажних замальовок з притаманною їм персоналізацією образів, передача емоційної мінливості — все це диктує певні стильові прийоми, їх вибірковість у кожному конкретному випадку.

Окрім важливих, але загальних закономірностей характеру поєднання вокального та інструментального компонентів, а також централізуючої єдності тематично індивідуалізованого матеріалу, естетично вагомим для композитора, на мій погляд, є принцип, який можна назвати **антипономним рухом інтонації**. Ідеться про внутрішню мотивну динаміку, котра виникає внаслідок зміни напрямку руху, заданого інтонаційним імпульсом. Порухення традиційного інтонаційного руху, без руйнації вироблених лексико-граматичних норм, відбувається в музиці С. Людкевича найчастіше так: 1) за допомогою гармонії, що є у композитора дійовим засобом оформлення тематизму, «освіження» інтонації; 2) у взаємодії типологічних інтонаційних зв'язків з інтонаційними модуляціями-переходами, внаслідок чого виникає інтонаційно оновлене вимовляння.

Ці принципи простежуються в хорових і сольних обробках фольклорних мелодій та у фортепіанних парафразах на теми народних пісень. Індивідуальне осмислення потенціальних можливостей музичного матеріалу уможливило необмежене використання композитором найрізноманітніших засобів музичної виразності — поліфонічних, фактурних, тембрових, гармонічних. Результатом плідних новаторських пошуків композитора є нове трактування інтервальних сполучень, наснаження музичної тканини інтонацією-думкою, інтонацією-емоцією, внаслідок чого межі образно-виражальних взаємозв'язків народної і професійної музики значно розширюються.

Продовжуючи Лисенкові традиції активної розробки фольклору в усіх жанрах, зокрема і в симфонічній творчості, С. Людкевич подає зразки динамічного розвитку народних образів, тем, мотивів («Веснянки», «Прикарпатська симфонія», «Галицька рапсодія», Скрипковий концерт ля мажор та ін.). У стилістично новій, сучасній якості, доведеній до рівня художньо-естетичної норми, використовує композитор і революційний фольклор. Яскравим зразком цього є симфонічна поема «Каменярі», де автор передає емоції мас, усвідомлене в нових інтонаціях і через них буремне життя епохи.

Характерні для симфонічного мислення С. Людкевича поліфонічне тлумачення структурних елементів, вироблених на основі гомофонії, особливості тематичного розвитку, близькі до класичних зразків, принцип програмності, якого послідовно дотримується митець,— все це засвідчує міцні реалістичні засади його музики. Вкорінене в національний ґрунт мистецтво композитора є глибоко інтернаціональне своїм змістом, нерозривно пов'язане з широким навколишнім світом. Тому відзначення столітнього ювілею С. Людкевича — не лише підсумок величезної праці, а й нововідкриття, новопочитання його музики.

...До затишеного будинку на вулиці Військовій нерідко приходять музиканти, журналісти, педагоги, студенти, де зустрічають теплий прийом господарів. Нещодавно побувала в гостях у Станіслава Пилиповича і я. Півторагодина бесіда пролетіла, наче казкова мить. Відповідь на питання, що мене цікавило (мова йшла про так звані старогалицькі пісні, їх жанрово-стильове і часові визначення), стала по суті докладною консультацією, навіть зі співом пісень, які композитор перейняв ще від матері і батька... Талановитому синові щедрої української землі, невтомному трудівникові на ниві музичної культури Станіславу Пилиповичу Людкевичу ще і ще раз хочеться побажати міцного здоров'я і подальшого довогліття.

Т. БУЛАТ

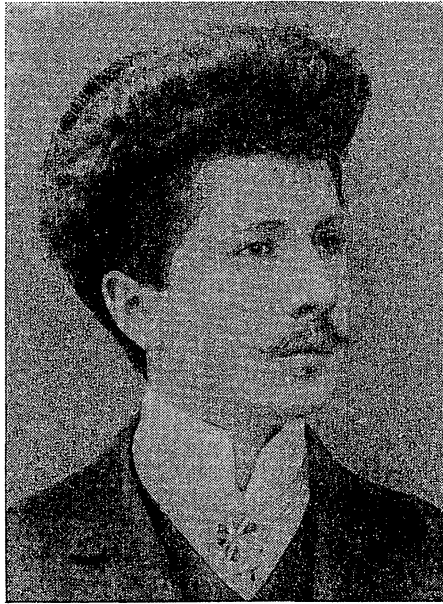
Соціальні мотиви творчості

Друга половина XIX століття на землях Західної України — це час, коли тривала боротьба народу за визволення з-під гніту Австро-Угорської монархії починає вступати у заключний етап; це час, коли вона стає провідною темою творчості справжніх художників-патріотів: від змалювання віддалених віками подій героїчного минулого, визвольних рухів широких мас до втілення прямого заклик до боротьби. З'явилися митці, які всією своєю творчістю доводили, що мистецтво — повноправний борець за соціальне та національне визволення.

Ніколи ще в Галичині не було діячів культури такого таланту і масштабу, як І. Франко в літературі та С. Людкевич у музиці. І розкриваючи значення соціальних мотивів у доробку видатного композитора, не можна не підкреслити, що дуже часто упродовж всього творчого шляху митця імпульсом до втілення теми визвольної боротьби, крім поезій Т. Шевченка, були твори великого Каменяра. Знаменно, що соціальні мотиви у музиці С. Людкевича з'явилися вже у хорі «Вічний революціонер» на слова І. Франка, написаному до 25-річного ювілею діяльності поета.

Першою на Західній Україні втілює передові соціальні ідеї у художню форму література, що знайшло найповніший вияв у творчості І. Франка. Тому не є випадковим збіг двох фактів — його ювілей і перша серйозна спроба молодого композитора. Це означає, що діяльність одного з найвидатніших представників української літератури мала велике значення у формуванні світогляду людини, покинутої піднести визвольні ідеї в музиці.

Говорячи про митця, котрий був не лише сучасником, а й особистим знайомим І. Франка, не можна не підкреслити визначної ролі великого Каменяра у розвитку всього західноукраїнського мистецтва. Тим більше, що діяльність його протікала в умовах гострої ідеологічної боротьби серед інтелігенції, яка поділилася на два ворожих табори — «народовців» і «москвофілів». І перші, і другі виражали інтереси панівних класів, тому в їх ідейній сутності було більше спільного, аніж це здається на перший погляд. Важливе не те, на кого вони покладали надію «визволення» українського народу — на австрійського цесаря чи російського царя, — а те, що ні «народовці», ні «москвофіли» не хотіли бачити єдиного шляху для справедливого розв'язання соціального і національного питання, на який вказувала боротьба і українців з обох сторін Збруча, і російського народу проти експлуататорських класів. Отже, ідея повного соціального та національного визволення все глибше проникає у свідомість трудящих, впливаючись у масові повстання галицьких робітників та селян. Вона вступає у



С. П. Людкевич. Фото 1905 р.

гостру суперечність з реакційними «ідеями» української буржуазії.

Знаючи, що ні «народовці», ні «москвофіли» не є прибічниками радикального розв'язання соціальних та національних питань, І. Франко пішов з тією частиною інтелігенції (до якої пізніше приєднався і С. Людкевич), котра вважала «головною основою нації» трудовий народ. Разом з тим І. Франко рішуче заявив, що вплив російської культури і громадської думки на всі сторони життя України в цілому і Галичини зокрема є не можливим чи бажаним, а діючим фактором. Він писав з цього приводу в 1889 р., що російський народ «вितворив життя духове, літературне і наукове, котре також тисячними потоками нестало впливає і на Україну, і на нас». Коли ж торкнутися впливу російської музики на західноукраїнську, то необхідно зазначити, що був він, в умовах штучної ізоляції Галичини, лише опосередкованим і здійснювався в основному через зв'язки місцевих композиторів з тими, котрі перебували на Східній Україні. Зокрема для С. Людкевича такою «сподуочною ланкою» з російським музичним мистецтвом виступає учень М. Римського-Корсакова, класик української музики М. Лисенко.

З перших кроків свого творчого життя С. Людкевич дотримується передові ідеалів митця-патріота, які відтоді ніколи не зраджує. Виробити міцні переконання йому допомагає підтримка І. Франка та М. Лисенка, знайомство з революційною літературою, зокрема творами К. Маркса і Ф. Енгельса. Тому не є випадковою поява у 19-річ-

ного композитора хору «Вічний революціонер», що в когось іншого, можливо, могло б бути лише скороминучим юнацьким захопленням революційним пафосом поезії великого Каменяра. Переконалим свідченням того, що в цей період відбувалося інтенсивне й цілеспрямоване становлення світогляду митця, є поява на титульному листі першого видання симфонії-кантати «Кавказ» напису: «Присвята російським революціонерам». 1905 року це вимагало від людини неабиякої мужності й принциповості. Починаючи з того часу, музика С. Людкевича яскраво і монументально відображає героїчний пафос соціальної боротьби трудящих. Музичний літопис історії рідного народу від початку століття і до наших днів — так можна назвати доробок композитора.

Якщо роглядати творчість С. Людкевича саме з цього боку, в нерозривному зв'язку із суспільними явищами, то неважко помітити, що поява його найвидатніших творів викликана впливом на життя трудящих мас Західної України таких подій, як революції 1905 та 1917 років і Возз'єднання українських земель 1939 року. Так, в період першої російської революції написані симфонія-кантата «Кавказ» на слова Т. Шевченка, кантата «Останній бій» на власний текст. Крім того, в період 1898—1905 років з'являється декілька хорів, яскраво революційних за тематикою: «Вічний революціонер» на слова І. Франка, «Хор підземних ковалів» на слова В. Пачовського.

Симфонічна поема «Каменярі» за однойменним твором І. Франка, «Галицька рапсодія», кантата «Заповіт» на текст Кобзаря з'явилися протягом 20-х — першої половини 30-х років, коли особливо зростає вплив Великого Жовтня на піднесення національно-визвольної боротьби на Західній Україні. Як палке вітання Возз'єднання з Радянською Україною сприймаються кантати «Вільній Україні» на власний текст і «Наймит» за однойменним твором І. Франка.

Всі ці твори давно вже стали класикою української музики. Разом з тим значення їх виходить далеко за межі національної культури. Це зумовлене тим, що композитор, використовуючи досягнення світового мистецтва, спирається на твори тих поетів-демократів, які вітають не лише національно-визвольну боротьбу рідного народу, а боротьбу проти експлуатації і соціальної несправедливості у найширшому розумінні. Зокрема, про поему «Кавказ» І. Франко писав 1881 року в статті «Причинки до оцінення поезії Тараса Шевченка»: «Кавказ» — це огниста інвектива проти «темного царства» з становища загальнолюдського... Ці слова з повним правом можна віднести і до музики симфонії-кантати С. Людкевича.

Розглядаючи появу згаданих композицій у безпосередньому зв'язку з суспільними подіями, слід відзначити ще один характерний момент. Непохитна віра і заклик до боротьби за світле майбутнє, яке принесе народові визволення, звучать у творах, написаних не тільки під час піднесення революційного руху. В період між початком 20-х і кінцем 30-х років реакційні сили Польщі при підтримці українських



буржуазних націоналістів, відчуваючи зростаючий вплив Великого Жовтня на західноукраїнських робітників та селян, з особливою жорстокістю придушують все передове. І написання 1926 року симфонічної поеми «Каменярі» за однойменним твором І. Франка, де використовується російська пісня «Дубинушка», закінчно звучать інтонації «Марсельези», ще раз переконливо засвідчує міцні основи революційно-демократичного світогляду композитора, його непохитну віру в перемогу над реакцією.

Через два роки з'являється «Галицька рапсодія» — твір справді незвичайний. Тут епізоди просвітленого, радісного характеру не мають оптимістичного завершення, а домінують передусім трагічні образи. Однак це не означає, що у митця зникають віра в перемогу, бажання і сили боротися за неї: тяжка доля рідного народу сприймається композитором-громадянином як власне горе. І саме звернення у цей трагічний період до галицького фольклору символізує незламну віру художника в сили трудящих. Поява останньої композиції яскраво соціального звучання — симфонічної поеми «Мойсей» за однойменним твором І. Франка (написана на честь ювілею поета, який 1956 року за рішенням Всесвітньої Ради Миру відзначався у багатьох країнах світу) стала своєрідним підсумком того, що пов'язане з поезією Каменяря.

Композитор не випадково відбирає літературні твори близького ідейного змісту, відповідно спрямовуючи всі засоби музичної виразності на його якнайповніше розкриття. Зміст цей символізує тяжку долю народу, визвольну боротьбу, незламну віру в перемогу. Тому основні етапи становлення образності композицій — від епічно-стриманих за характером на початку через героїчно-маршові до величних у завершенні — спільна ознака їх драматургічного розвитку. В музиці С. Людкевича ідейний зміст літературного першоджерела втілюється насамперед у відповідній формі. Величне звучання, широчінь героїко-драматичного аспекту

розвитку соціальних мотивів вимагають масштабності в побудові цілого. Тому в доробку композитора переважають твори великої форми, особливо вокально-симфонічні: кантата, симфоніа-кантата, симфонічна поема.

Музичне втілення поезії Т. Шевченка та І. Франка поставило перед композитором складне завдання: знайти прийоми, які б відповідали ідейно-образному змістові літературної першооснови. Одним з поширених засобів досягнення цілісності, стрункості форми є у Людкевича використання лейтмотивної техніки («Кавказ»), при більш скромних розмірах композиції — введення тематичної арки між вступом і закінченням («Вільній Україні»); в симфонічних поемах «Каменярі», «Мойсей», кантаті «Наймит» — вдале поєднання прийомів наскрізного розвитку з рисами сонатної форми. Так, в «Мойсеї» кульмінаційний момент наскрізного розвитку виконує ще й функцію початку репризи: поява головної партії на гребені кульмінаційної хвилі сприймається як підсумок і, водночас, — як імпульс для подальшого розвитку.

Цікаво порівняти другу частину «Наймига» з розробкою «Мойсея». Останній, написаний майже на 20 років пізніше, містить у вступі ремінісценцію теми Наймига. Крім того, є ще одна ознака спорідненості цих творів. У розробках (а саме так ми розглядаємо другу частину «Наймига») основним темам протистоять теми маршового характеру, майже ідентичні за принципами інтонаційної та ритмічної будови.

Кожен з основних етапів розгортання твору закріплюється у С. Людкевича за певним розділом музичної форми. Так, у вступі в сконцентрованому вигляді подається модель майбутнього розвитку матеріалу. Це співставлення двох контрастних тем («Мойсей»); подача і перше розгортання теми з інтонаційного зерна («Наймит»); підготовка переможного звучання основної теми нестійкими інтонаційними зворотами, причому нестійкість підкреслюється ще й відсутністю тоніки головної тональності («Вільній Україні»). Але є й інша, спільна ознака — секвенційний розвиток музичного матеріалу до вищої кульмінаційної точки і низхідний спад-затухання. Вже при експонуванні тем зіставляються і можливості їхнього розвитку; в розробкових частинах він відбувається хвилями-нарастаннями, особливо масштабними в симфонічних поемах.

Поява нового тембру (введення хору в фіналі симфонічної поеми «Каменярі»), поліфонічного типу фактури (хорові фінальні фуги симфоніа-кантати «Кавказ» і кантати «Наймит»), введення основної теми оркестровим тутті (завершення поеми «Мойсей»), тривале утвердження основної тональності (фінал кантати «Вільній Україні») — всі ці прийоми підсумовують у заключних частинах попередній розвиток матеріалу.

У вступі експонуються образи, що символізують тяжку долю народу. В їх інтонаційній основі найчастіше лежить інтервал зменшеної квати та ритмічно урізноманітнені варіанти його заповнення, переважно півтоновим рухом («Заповіт», «Вільній Україні», «Най-

мит», «Мойсей»). Основні частини експонують і розвивають теми героїчного, фанфарного звучання і теми-марші. В перших поєднуються заключні інтонації чистих кварт і квінт з їх протилежністю — відповідними зменшеними або збільшеними інтервалами. Інтонаційний розвиток цих тем спрямований на утворення декількох інтервальних послідовностей з чергуванням підрядчистих і збільшених або зменшених кварт. Цим ефектом інтервального «стискування» композитор досягає високої напруженості в кульмінаційних моментах розробок. У темах-маршах, які символізують у творчості С. Людкевича віру в нездоланність народу і його перемогу, це почуття передається здебільшого інтонаційним та метро-ритмічним виділенням звуків тонічного тривуку.

Творчість С. Людкевича засвідчує багатоманітність і яскравість втілення високого змісту поезій І. Франка й Т. Шевченка. З одного боку, музика так органічно зливається з літературними образами, що вже не мислиться у відриві від них. З іншого ж, саме вона робить зрозумілим для всіх людей світу значення ідей, висловлених видатними художниками слова.

Львів

І. ФЕДОРЧУК

С. П. Людкевич. Фото 1978 р.



За покликом часу

Протягом кількох десятиліть С. Людкевича приваблює соціально-філософська тема франківської поезії, її революційний подих, героїчний злет. В умовах соціального і національного гніту твори великого Каменяра утверджували й зміцнювали громадянські позиції композитора, соціальну відповідальність, революційно наснажували його доробок. І не випадково, вже в радянських умовах, пошук нової, співзвучної часові теми знову привів композитора до полум'яних революційних віршів поета. Причому в колі інтересів С. Людкевича залишається провідний жанр його творчості — вокально-симфонічна музика.

Першим твором, написаним після воз'єднання на замовлення Українського республіканського комітету у справах мистецтв, стала кантата «Наймит» (1940). Її ідейний задум розкривається у відображенні віковичних прагнень народу до соціального та національного визволення. Тому особливо вагомо й значуще звучать у творі пророчі слова великого поета: «І власний лан ти знов оратиш — влестивець свого труду...». Вірш І. Франка не має сюжетного розвитку. Провідну його ідею узагальнено виражають епічні образи-символи. Тричастинна поетична структура послідовно втілює образ Наймита, розкриває алегорію «Наймит-народ» та ідею прославлення вільної праці.

Музична композиція С. Людкевича переймає структуру вірша. У кантаті — три частини. Проте загальну її драматургічну побудову ми сприймаємо як двофазову, що зумовлене основною смисловою антитезою твору: поневоле на праця — вільна праця. І не випадково другу й третю частини кантати, де накреслюються перспективи визволення трудящих, композитор об'єднує прийомом *attacca*, підкреслюючи цим їх нерозривну змістову єдність.

Жанрова форма «Наймита» продовжує розвиток класичної циклічної кантати, започаткованої в українській музиці М. Лисенком. Суттєвою відмінністю є значне привнесення в цю, вже традиційну, форму елементів симфонізму. Як і в попередніх кантатних творах С. Людкевича, музичну композицію «Наймита» об'єднують засади монотематизму, пов'язані з наскрізним драматургічним розвитком образу, з утвердженням, в результаті цього розвитку, його нової відмінної якості.

При всій традиційності тричастинного музично-композиційного плану кантатного циклу і симфонічного трактування якісної відомі монообразу, С. Людкевич вирішує драматургічний задум «Наймита» своєрідно і нестандартно. В кантаті чітко простежується форма другого плану — роззосереджені варіації, зумовлені образною трансформацією лейттеми. Така синтетичність (риса двочастинної, тричастинної та варіаційної форм), а також монотематизм, лейтмотивізм та симфонічні методи розвитку є ознаками романтичної поеми, в основі якої — тривале, поступове емоційне наростання.

Поемні засади кантати визначаються також втіленням ідейно-образного змісту шляхом протиставлення «минуле — сучасне», алегоричністю метафор, образною персоніфікацією. Ці, властиві літературним жанрам прийоми, які впливають з характеру поетичного першоджерела, пов'язані з конкретизацією образності у сфері узагальненого розкриття музично-поетичної ідеї твору.

Жанрова синтетичність, прикмети вільної поемності, героїчна патетика вислову — ці риси «Наймита», притаманні взагалі творчому стилю С. Людкевича, органічно узгоджуються з характерними для даного періоду романтичними устремліннями радянського мистецтва.

В основі кантати лежать різні композиційні схеми. Перша частина контрастним зіставленням основних тем, структурною побудовою і внутрішніми драматургічними принципами розробки музичного матеріалу тяжіє до сонатності. Друга має відчутні ознаки рондо: багаторазова повторність провідної теми-рефрену, наявність контрастних епізодів. Третя — також оформлена в самостійну музичну форму, цього разу в розгорнуту фугу. Ці структурно завершені частини характеризуються значним динамічним наростанням, що зливається в загальний могутній потік,

спрямований до центральної кульмінації фіналу. С. Людкевич «сплавляє» воедино розділи кантати і логікою розвитку провідної поетичної антитези, і суто музичними засобами організації матеріалу: спорідненим тематизмом, системою лейтмотивів, принципом контрасту, ладогармонічними зв'язками тощо.

В основі драматургії кантати — протиставлення розмежованих емоційно-сміслових аспектів монообразу, який в загальному контексті набирає значення музичного символу Народу. Всі трансформації цього монообразу послідовно спрямовані на виявлення й утвердження сильного, світлого, енергійно-вольового потенціалу.

Експонує монообраз початкова тема, що звучить похмуро й скорботно в оркестровому вступі. Її центральним елементом, інтонаційним зерном є низхідна зменшена кварта — виразний напружений інтервал. З'являючись у різних звуковисотних та ритмічних модифікаціях, він цементує варіантний розвиток теми. Драматичний характер підсилюють повільний темп, напруженість півтонових тяжінь та тритонові інтонації фрігійського ладу, відповідна інструментовка (тему веде унісон низьких інструментів оркестру — фогот, віолончелі, контрабаси).



У надрах оркестрового вступу інтонаційно кристалізується головна партія сонатного алєгро, яка є, по суті, першою фазою образно-сміслові трансформації монообразу і одночасно однією з провідних лейттем кантати, пов'язаних з образом Наймита. Тема головної партії, у порівнянні з експозиційним викладом монообразу у вступі, — крок уперед на шляху подолання похмурих трагічних настроїв, утвердження героїчного, вольового. Побічна партія, пов'язана з поетичним образом рідної землі, виражає безмежну любов автора до неї. В темі наявні інтонації ліричних українських народних пісень. Світлий Мі мажор, чіткий метроритм пісенних структур, варіантність розвитку — все це синтезується у нову якість, яка узгоджується із змістом поетичних рядків І. Франка.

Відібрані композитором засоби для втілення основних образів першої частини спрямовані на узагальнене розкриття поетичного змісту на зразок чисто інструментальної симфонічної драматургії. В розробковому епізоді концентрується могутня енергія розвитку. Стрімка інтонаційно-драматична дія досягає в кульмінації справжнього трагізму, чому сприяють динамічне варіантне й поліфонічне розгортання тематизму монообразу.

Друга частина кантати втілює ідею активного протесту проти соціальної несправедливості. Саме тут образ Наймита виростає до значного узагальнення, розкриваючи алегорію франківської поезії: «Цей наймит — наш народ». По суті, тема Наймита, її інтонаційно-ритмічна будова майже не змінилася. Проте швидкий темп, чотиридольний ямбічний метр, що вносить елемент маршовості, широке застосування контрапункту значно динамізують її виклад.

Важливого значення у другій частині, а далі й у фіналі кантати набирає нова енергійно-вольова трансформація монообразу, пов'язана з поетичними рядками, що змальовують боротьбу народу за своє визволення. В основі цієї теми лежить секвентний розвиток енергійного висхідного мотиву, зерном якого є чітко ритмізована, пружна квартова інтонація, трічі повторена на різних звуковисотних рівнях. У загальній структурі другої частини, наближеній до форми рондо, ця тема виконує роль рефрену. Чотириразове його проведення становить єдину хвилю наростання, кульмінація якої — в кінці другої частини.

Фінал кантати має підсумковий, величальний характер. Це оптимістичне завершення твору, яке стає одночасно кульмінацією всієї його образно-смісловій драматургії. Втілення її в розгорнутій поліфонічній формі вже стало стильовою прикметою творчості С. Людкевича. Саме фугатні форми утверджують провідну ідею в кантаті-симфонії «Кавказ» — фугато «Борітеся — поборете», в кантаті «Заповіт» — фугато «Поховайте та вставайте». (До речі, ця традиція сягає ще кантат-поем М. Лисенка — розгорнуте фугато «Оживуть степи, озера» у творі «Радуйся, ниво непоплита»). Аналогічні зміст і форму має третя, заключна частина кантати С. Людкевича «Наймит». Фуга «Ори, ори, співай» втілює тут центральну життєствердну ідею, переводить розповідь про тяжке минуле і боротьбу народу в утвердження його сили і нездоланності, прославлення вільної праці на оновленій землі.



Класична врівноваженість форми, об'єднаної наскрізним розвитком монообразу та широкою взаємодією тем-символів, компактна монолітність, широта симфонічного дихання — ці драматургічні і композиційні принципи кантати С. Людкевича «Наймит» засвідчують її належність до героїко-епічних творів. Однак жанрові межі кантати значною мірою розширює ліричний елемент. Панівними стають розповідні теми, в яких виявляється орієнтація композитора на глибоко національні пісенні засади. Контрастні лінії героїко-епічного та ліричного спрямування, що розгортаються в кантаті паралельними могутніми пластами, зливаються у фіналі. І саме лірика, в якій виявляється любов до рідної землі, віра у щасливе майбутнє, стає визначальною в кантаті. Утвердження світлого піднесеного настрою через подолання пригніченості й болю — так розкриває С. Людкевич основну ідейно-сміслову тезу твору.

З поезією І. Франка пов'язаний також наступний твір С. Людкевича — вокально-симфонічна поема «Конкістадори» (1941 р.) для чоловічого хору та симфонічного оркестру. Її зміст і образність визначила поетична алегорія: конкістадори, що палять власні кораблі і йдуть на бій за «нову, кращу вітчизну» — це образ безстрашних борців за свободу, волю, щастя народу.

Кілька відносно самостійних епізодів єднає суцільна лінія драматургічного розвитку, в якій органічно злиті лірико-епічна розповідність та конкретна зображальність. Єдності твору сприяє також тематична спорідненість усього музичного матеріалу, внутрішня логіка різноманітних трансформацій провідних інтонаційно-образних елементів.

Продовжуючи розвиток класичної форми хорової поеми, якою вона утвердилась у творчості М. Лисенка, П. Сокальського, К. Стеценка та інших композиторів, С. Людкевич значно посилює драматичні засади жанру, акцентує в ньому елементи театралізації, зорової картинності. Одночасно «Конкістадори» — це тип романтичної поеми з яскраво виявленою кантатністю: укрупненість форми, узагальнене вираження провідної соціально вагової ідеї, життєствердне, просвітлене звучання фіналу.

Вихідна тема поеми експонується в невеличкому інструментальному вступі. Її контрастні елементи стають «зернами», з яких проростає весь наступний тематизм твору і які, по суті, формують його загальну драматургію.



Секвенційний ланцюг триакордового мотиву поєднує тональності терцевого співвідношення. На перший план виступають мелодична лінія верхнього голосу, з характерною інтонацією висхідної кварта, та функціональна логіка спів-

звуч, рух яких утворює швидкоплинні міжтональні центри. У розгортанні вступу постійно відчувається фа-діез мінорний тризвук як логічний центр, як тоніка, що керує гармонічним розвитком немовби «із-за куліс» (образне порівняння Ю. Тюліва). Розглянемо, в чому полягає драматургічна «біфункціональність» вступу.

Початкова триакордова ланка секвенції — активне «зерно», з якого формується тематизм. Звідси ж виростають і епізоди, що визначатимуть логіку розгортання подій, сюжету.

В надрах розвитку даного елемента формується також контрастне тематичне «зерно». Це півтонове сповзання хроматичних послідовностей, що проходить у фаготів, мідної групи і низьких струнних на тлі крутої «динамічної хвилі». Створюється відчуття прихованої, скутої енергії, поступового нагнітання напруження. З цього ж тематичного «зерна» виростуть далі образи імпресіоністичного характеру, що втілюють певний стан, настрої, фоніку явища — епізоди тривожного чекання, заціпеніння і звукозображальні моменти, пов'язані із відтворенням атмосфери сторожкої вранішньої тиші, повистів вітру, виття бурі на морі, пожежі тощо. Елемент контрасту, закладений в темі, дає поштовх для подальшого розгортання протилежних за характером образних сфер, для динамічного розвитку музичної драматургії цілого.

Вже перший хоровий епізод, що змальовує мандри конкістадорів по безкраїх просторах океану, розвиває поступальний півтоновий рух другого елемента вступу. Інтервал висхідної малої секунди надає інтонаціям патетичної напруженості, а коливальний контур мотивів, що повертаються до вихідного звуку, відтворює рух морських хвиль. В цілому створюється імпресивно-виразовий ефект повільного просування кораблів по неспокійному морю.

Протягом цілого твору відчутна постійна увага композитора не лише до образного змісту віршів, а й до семантики і фонетичної будови кожного слова. В тексті чимало звертань від першої особи, наказів, окликів («Завертай!», «Кийдай якорі!», «На берег виходи!» і т. ін.). Мелодично-ритмічне втілення цих фраз позначене переважанням пісенних інтонацій, що вміщують висхідний квартовий чи квінтийовий інтервали, активним затактовним розгоном перед інтонаційним стрибком, чітким пунктирним ритмом.

Жанрові джерела фраз-звертань, як і в цілому тематизму, що виростає з «активного» зерна, безумовно пов'язані з дієвістю і цілеспрямованістю революційних пролетарських пісень та козацьких похідних маршів. Хорова фактура в подібних випадках є переважно щільною, акордовою. Проте нерідко композитор вживає і антифонні перегукування, імітаційні зіставлення окремих хорових партій. Цим досягається враження передачі команд з уст в уста, наочна картинність музичної розповіді. Так, подібний прийом у середній частині першого хорового епізоду сприяє реалістичному змалюванню картин підготовки до бою.



Драматургія франківської поезії поєднує дві фази сюжетного розвитку: момент підготовки до бою і безпосереднє відображення пожежі на кораблях та початок бою. Відповідно до цього і в поемі С. Людкевича розрізняємо два розділи. Щоправда, межа між ними досить умовна, бо засади контрасту, що діяли від самого початку твору, продовжують єднати суміжні епізоди.

Початок другого розділу знову переводить дію у сферу картинної зображальності. Канонічна стретта хорових голосів (зазначимо важливу роль в пісенних мелодичних

структурах окличних кварто-квінтових висхідних, чітко ритмізованих інтонацій) — це безпосереднє відтворення схвилюваного гомону людей, що передають наказ палити кораблі. Стретта проходить у перших тенорів і басів. Натомість у других тенорів та басів — інша канонічна імітація, в основі якої плавний висхідний хроматичний рух, що відтворює фонетичний ефект виття вітру, вогняної стихії.

Поліфонічну тканину змінює акордово-гармонічний виклад хорової партії. При цьому лінійна енергія окремих голосів пронизує всю гармонічну тканину. Енергія ця виникає в результаті пошляблевого руху, а хроматично висхідна лінія мелодичного розвитку верхнього голосу є її концентрованим виразом. Підкреслення самостійної формотворчої ролі мелодичних засад типове для романтичної гармонії. Одночасно суміжно-щабельні тяжіння у музиці С. Людкевича можуть бути пояснені мелодичними джерелами українською народною багатоголосся, секундовою організацією народної гармонії.

Заключний розділ поеми втілює її ідейно-смысловий висновок: «Смерть, або перемога» — ось девіз героїв, які вирішили здобути «нову, кращу вітчизну». В тематизм органічно вплітаються мелодичні послівки, що з'являлися на початку поеми, зокрема секвенційний розвиток висхідної квартової інтонації, пісенні фрази кадансових завершень тощо. Ці ремінісценції тематизму створюють враження зам-

кненості форми. В центральній кульмінації поеми, яка співпадає з її завершенням, могутньо стверджуються активний потенціал розвитку — сфера пісенної мелодики, висхідних квартових інтонацій, пунктирних ритмів, насиченої динаміки, монолітної хорової та оркестрової звучності.

Поєма С. Людкевича увібрала типові ознаки даного жанрового виду: послідовне втілення програмних засад, визначених цільним взаємозв'язком музики і поетичного слова, значну роль елементів картинності, ілюстративності. Звідси постійна увага до тембру, виразових моментів хорової та оркестрової колористики. Типовим для даного жанрового виду є також наскрізний драматургічний розвиток, що єднає контрастні епізоди, засновані на інтонаційній антитезі. В цілому поєма С. Людкевича «Конкістадори» відзначається оригінальним задумом, значною соціальною ідеєю, яскравою виразністю музичних образів, лаконічною та стрункою формою.

Сповнені громадянського пафосу і революційної наснаги, переконливі оптимістичним вираженням позитивних, життєствердних засад, перші кантатні твори С. Людкевича радянського періоду — «Наймит» і «Конкістадори» — відбили атмосферу пошуків і втілення співзвучної часової теми в яскравих, емоційних образах.

А. ТЕРЕЩЕНКО



Людкевич-композитор починав з жанру фортепіанної пісні — «Пісня ночі» (1896), «Заколисна пісня» (1898). Згодом такими своїми творами, як «Пісня до сходу сонця» та «Пісня без слів» він розширив видові й тематичні характеристики фортепіанної пісні в українській музиці. «Пісня до сходу сонця» (1916—1919) з'явилася як результат вивчення узбецького фольклору під час перебування композитора в Перовську й Ташкенті. У ній поєднуються риси класичних (строгих) варіацій на пісенну тему і ознаки вільних варіацій. До перших належать добір тематизму, співвідношення структури теми і варіацій, що в цілому залишається незмінним; до других — інтонаційна єдність теми і варіацій при чітких жанрових відмінностях останніх (пісня, танець, гімн).

Оптимістична за характером і розгорнута за формою, з контрастним чергуванням варійованого тематичного матері-

Фортепіанна музика С. Людкевича

алу, «Пісня до сходу сонця» стала одним з перших професійно-художніх творів української радянської музики на східну тематику.

За принципами оформлення варіаційного циклу близька до «Пісні до сходу сонця» композиція «Похорон отамана» (1942). Темою також обрана народна пісня (цього разу українська); зміст розробляється в трьох варіаціях; твір характерний поєднанням рис строгої та вільної варіаційності.

Цікаве своїми типологічними особливостями звернення С. Людкевича до жанрів скерцо та гуморески. Скерцо «Квочка» — жаргівливо-імітаційна програмна зарисовка, де вибір об'єкта відображення свідчить про опосередкований зв'язок з французьким клавесинізмом («Квочка» Ж. Рамо, «Зозуля» Л. Дакена).

Однією з прикмет, які відрізняють гумореску від скерцо, може вважатися переважно дводольний метр гуморески, на відміну від тридольності скерцо. Цим досягається порівняно частіше ритмічне акцентування при меншій плинності руху. Саме така метро-ритмічна характерність показова для крайніх розділів тричастинної форми Гуморески С. Людкевича (1917). Вони втілюють риси рухливого танцю у дводольному метрі; середній епізод спокійний, наспівний — вирішений як мазурка; вступ та коду складають в основному різке звучання гама у варіантах мелодичного та гармонічного сі мінору (у висхідному унісонному рухові для партій обох рук), а також розбіжна хроматична та умисно незграбне «топтання» сполучного матеріалу. Гумористичність ситуації виникає внаслідок зіставлення далеких смислових сфер: першої, що імітує технічні вправи фортепіанного уроку, та другої, яку характеризує граціозна танцювальність. Дотепність добору такого змісту (для цього жанру) в даному випадку досить переконлива.

У дожовтневій українській музиці набула популярності також баркарола. Схильність до цього виду виявив і С. Людкевич, який у 1917—1921 рр. створив Баркаролу і слідом за нею «Пісню без слів» (1922), що стала своєрідним продовженням праці над першою п'єсою та водночас доповнила характеристику жанру фортепіанної пісні. Баркарола С. Людкевича показова майстерним використанням виразових засобів, що чітко визначають її жанр. Такими, зокрема, є: образальні функції акомпанементу, котрі викликають асоціації з коливанням хвиль; пісенна розспівність мелодії, яка, при широті дихання та відсутному інтонацій-

тому віддаленні від супроводу, водночас перегукується з ним хвилястим контуром; спокійний розмірений рух та єдність фактурного викладу. Композитор уникає статичності в розвиткові матеріалу, насичуючи його в середньому розділі тричастинної форми секвенціями, змінами тональностей; разом з хроматизацією всієї музичної тканини та звуженням мелодичного дихання це створює більш схвильовану емоційну атмосферу в кульмінації п'єси, близьку до композиційних рішень баркарол М. Глінки, Ф. Шопена, П. Чайковського.

«Пересторога матері» С. Людкевича (1898), один з найбільш ранніх прикладів впровадження в українську фортепіанну музику елементів речитативу як художнього засобу, що зближує музичну образність з інтонаціями живого людського мовлення.

Згодом композитор знову звернувся до принципу речитативу, який став основним формотворчим чинником його «Аркуша з альбому» (1917). В цій п'єсі вказаний принцип, як ознака жанру, вже не пов'язаний з конкретизацією програмності. Схвильована напруженість музичної думки досягається повторністю трьох ланок однотактного речитативного мотиву. Кожна його нота всюди артикуляційно підкреслена автором, що виключає можливість внесення у цю мелодію кантиленного розспіву або її вокалізації. Тематична фраза не виспівається, а ніби вимовляється, причому у відтинках музичного вислову закладені ствердні і запитальні інтонації. Цю п'єсу, з суттєвими ознаками речитативу (тематизм, формотворення), слід вважати одним із перших досконалих зразків даного жанру в українській фортепіанній музиці, а інтимно-романтичну характерність образу, лаконізм засобів та компактність форми — первісними рисами його вияву.

Розробка композитором жанрів балади та елегії ґрунтується на їх тлумаченні у вигляді варіаційних циклів. Балада С. Людкевича не вкладається в уявлення про жанр, що склалося під впливом балад Ф. Шопена з їх надзвичайно високою художністю. Однак не можна не визнати, що варіаційність має повне право бути централізуючою засадою форми жанру. Повтор народної теми, що відкривала твір, у його завершенні виконує функцію оповідного епілогу (такий прийом вираження епічного в музиці часто асоціюється з принципом подання матеріалу в усній народній творчості).

Елегія С. Людкевича, яка є розгорнутим варіаційним циклом на тему старогалицької пісні «Там, де Черногора» (1917), не має аналогів у вітчизняній і світовій музичній практиці. Художнє рішення С. Людкевича тим більше цікаве, що в українській дожовтневій фортепіанній музиці елегія тлумачилася у цілковитій відповідності до канонів жанру — як невелика п'єса, що виражала сум і мрійливість, тужливі спогади тощо.

Слід зазначити, що музична мова С. Людкевича спирається на традиції романтизму XIX століття. Новаторство ж композитора можна вбачати в новому тлумаченні жанру елегії, порівняно з композиторами-романтиками.

Визначаючи свій варіаційний цикл як Елегію, С. Людкевич розуміє елегійність, пов'язану з конкретним фольклорним джерелом, як головну рушійну силу, що спрямовує

варіантні трансформації його образного змісту. Новизна ж виявилася в тому, що елегійність, як першооснова всієї композиції, стала не поодиноким лейтмотивом у циклі, а одним з провідних серед інших.

Незвичність задуму та принципів його втілення зумовлюють неоднозначне тлумачення змістових й формотворчих факторів цієї композиції. Як варіаційний цикл Елегія С. Людкевича ґрунтується на принципах тотожності та інтонаційного проростання, а отже містить риси класичних (строгих) варіацій на пісенну тему і вільних варіацій. Головним методом архітекτονіки цілого є жанровий контраст. Це дозволяє віднести цикл до характерних варіацій і зумовлює багатство його жанрового діапазону.

Та ж якість Елегії С. Людкевича дає змогу визначити її форму і як контрастно-складову, де розглянута багатоплановість характеристик змісту втілюється комплексом художньо-технічних засобів або окремими специфічними ознаками лірики (елегія, вокторн, речитатив, коліскова, патетичний фрагмент), епосу (расодія, новелета), руху (токата, етюд, марш, вальс, скерцо), додаткової класифікації (каприс, експромт, інтермеццо, музичний момент, постлюдія).

Елегія С. Людкевича є високохудожнім зразком жанру, де без мовних новацій здійснено фундаментальне переосмислення традиційних уявлень. Суть цього художнього переосмислення полягала в тому, що жанр вперше у вітчизняній музиці трактувався як синтетичний. Природу його визначив сплав багатожанровості, вираженої в розгорнутій, неоднозначній за структурними закономірностями формі.

У доробку С. Людкевича варіаційний цикл став невіддільним від жанрів епосу та лірики. Він трактувався композитором як найбільш прийнятний метод вираження ліро-епічної образності, що дає підставу говорити не про жанрове схрещування, а саме про видову нероздільність у розвиткові жанрів варіацій, лірики та епосу на певному історичному етапі.

С. Людкевич почав свій творчий шлях наприкінці XIX століття, а найбільш активна робота у розглянутих жанрах припадає на кінець другого — початок третього десятиріччя нашого століття. З плином часу ще рельєфніше визначається місце, значення та масштабність зробленого композитором. Людкевич одним з перших в українській музиці почав розробку окремих видів п'єс із груп ліричних (пісня, речитатив, баркарола, елегія), епічних (балада) та моторних (гумореска) жанрів. Особливо велика його роль у формуванні і кристалізації варіаційного циклу, синтетична природа якого запліднила своїм жанровим стилем ліро-епічний жанровий зміст, що привело до створення нової видосполуки: подвійного міжгрупового жанру елегії-варіацій.

Схильність Людкевича до варіаційних форм зумовлена особливістю його музичного мислення. Феномен варіаційності виникає передусім як прагнення багатогранно типізувати образ, людський характер. Саме така типізація (у найширшому розумінні), на відміну від ідеалізації, властивої класицизмові та романтизмові, є творчим методом реалізму, провідним засобом художнього узагальнення.

В. КЛИН



Незабутній день

Травневого дня 1978 року композитори Анатолій Йосипович Кос-Анатольський, Микола Філаретович Колесса, Євген Теодорович Козак умовилися відвідати Станіслава Пилиповича Людкевича. Мені пощастило бути разом з ними.

Протягом багатьох років я мав змогу спостерігати за видатним композитором. Та були то зустрічі випадкові — в консерваторії, філармонії чи й просто на вулиці. Людкевич привертав увагу оригінальністю вдачі, великою зосередженістю. Здавалося, постійно він у полоні музики.

І ось переступаю поріг охайного, скромно обставленого кабінету. На стінах портрети Т. Шевченка, М. Лисенка, І. Франка, кілька пам'ятних фотографій у книжкових шафах. Посередині кімнати — рояль випуску 1878 року, на якому в далекому дитинстві майбутній композитор з допомогою матері долав легенькі фортепіанні п'єси.

Розмова почалася з розповіді Коса-Анатольського про новини музичного життя, про консерваторські справи: Станіслав Пилипович жваво цікавиться ними.

Згадуючи минуле, Людкевич розповідає:

— Не ймеш віри, що так могло бути. У Галичині не було жодної професійної капели, жодного симфонічного оркестру, про український оперний театр навіть мріяти не доводилось. Та й композитори не могли займатися лише музикою: на хліб потрібно було заробляти якоюсь іншою професією. Січинський, власне, від злиднів помер... А яким нужденним був ювілей Івана Франка! — Вимовивши ці слова, Станіслав Пилипович повернув обличчя до портрета Каменяра:

— До 25-річчя творчої діяльності поета я написав вокально-симфонічний твір «Вічний революціонер». А виявилось, що нікому співати й грати. З львів'ян не знайшлося охочих взяти участь у концерті на честь «соціаліста», і довелося їхати до Ярослава. Там при гімназії був непоганий хор. Покликав на підмогу своїх товаришів та декількох знайомих співаків з Перемишля. А от з оркестром справи були зовсім кепські. Не знаю вже як, але зумів умовити капельмейстера військового австрійського оркестру зробити оркестровку твору і зіграти на вечорі.

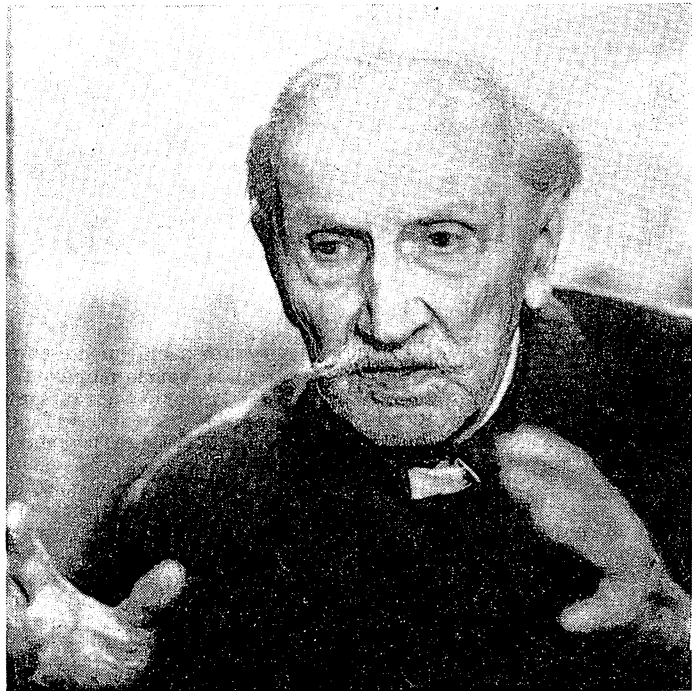
Станіслав Пилипович замислився. Мабуть, поринув думками у той вечір 1898 року, коли він, молодий недосвідчений музикант намагався перевершити самого себе, щоб ювілей улюбленого поета був урочистішим.

— А от звести хор і оркестр я тоді не зміг. Думав, провалюся крізь землю від сорому. Та на виручку прийшов той самий капельмейстер. Він диригував у ямі оркестром, а я на сцені — хором. І «Вічний революціонер» прозвучав... Навісім я був тоді і не розумів, що потрібно було записувати кожне слово Франкове. Великий Каменяр добре розумівся на музиці. Після свого ювілейного вечора Франко підійшов до мене і мовив: «Ви зробили мені несподіванку, що написали музику на мій текст, однак я волів би, щоб і в середній частині «Вічного революціонера» було менше коляди, а більше маршу».

Пригадав того дня Станіслав Пилипович і відвідини Віденської філармонії під час перебування на військовій службі, коли він вперше познайомився з симфоніями Чайковського, які справили на нього сильне враження, і про те, як 1912 року їхав до Києва на похорони свого духовного батька Миколи Лисенка, і про зустріч з Стеценком, Леонтовичем, Степовим у приміському готелі Києва, коли він — солдат австро-угорської армії і композитор — повертався з далекої Туркменії як військовополонений, і про визволення Львова Радянською Армією, на честь якої він протягом трьох днів згармонізував «Інтернаціонал» для чоловічого хору «Сурма».

Кілька годин тривала розмова з видатною людиною. Мені вдалося записати не лише численні факти, а й зробити кілька фотографій, чому сприяла допомога учнів і послідовників Людкевича — львівських композиторів Коса-Анатольського, Колесси, Козака, за що я їм сердечно дякую.

Ю. ЯРЕМЕНКО



ВИДАННЯ «МУЗИЧНОЇ УКРАЇНИ»

Серед перших видав «Музичної України», датованих 1968 роком, побачила світ збірка С. П. Людкевича «Українські народні пісні в обробці для хору». До неї ввійшли зразки фольклору, записаного в центральних та західних областях України. Наступного року вийшла збірка його вибраних оригінальних творів «Солоспіви» на слова Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича, П. Грабовського, О. Олесь, А. Кримського, І. Гаврилюка та інших відомих українських поетів.

Коли в 1969 р. було засновано серії «Перлини світової музики», «Українська симфонічна музика» та інші, то в другій із названих вийшла партитура Прикарпатської рапсодії Людкевича. Тоді ж музиканти одержали клавир Концерту фа-дієз мінор для фортепіано з оркестром, а згодом Галицьку рапсодію (партитура) та Елегію для фортепіано. Твори Людкевича друкуються також у багатьох колективних збірках вокальної та інструментальної музики.

1974 року в серії «Творчі портрети українських композиторів» редакція музикознавчої літератури видавництва випустила популярний нарис «С. Людкевич» про життя і творчість видатного композитора. Автор нарису — відомий музикознавець С. С. Павличин. Крім того, у музикознавчих збірниках систематично друкуються статті про творчість Людкевича.

В 1976 р. музикознавці і студенти історико-теоретичних факультетів музичних вузів отримали його книгу «Дослідження і статті». В ній опубліковано праці «Про основу і значення співності в поезії Т. Шевченка», «Іван Франко і музика», «Форма солоспіву у М. Лисенка», «М. Лисенко у моему житті» та ін., розгляд окремих творів П. Чайковського, М. Леонтовича, а також композицій на слова Т. Шевченка і М. Шашкевича.

До славного ювілею старійшини української музики вийшло подарункове видання — клавирі кантат «Кавказ» і «Заповіт» на слова Тараса Шевченка, а також збірка статей відомих українських музикознавців «Творчість С. Людкевича».

Г. ГДАЛЬ

II пленум правління Київської міської організації Спілки композиторів України був присвячений проблемам розвитку радянської пісні.

Друкуємо скорочений виклад доповіді голови правління, композитора, народного артиста УРСР О. І. Білаша.

Могутній засіб ідейного виховання

«Українська радянська пісня — могутній засіб ідейно-естетичного виховання трудящих» — під таким девізом проходив Другий пленум правління Київської міської організації Спілки композиторів України. Його роботі передували урочисті святкування 61-ї річниці Великого Жовтня, славного ювілею Ленінського комсомолу, річниці прийняття нової Конституції СРСР. Піднесено лунали в ці дні революційні, комсомольські, сучасні радянські пісні, які оспівують героїчні звершення радянського народу, викликають почуття гордості за нашу соціалістичну Вітчизну.

Радянська пісня народилася в ті буремні роки, коли після перемоги Великого Жовтня народ почав творити нову історію. Окрилені революційним піднесенням мелодії 20-х років доносять до нас атмосферу мітингів і демонстрацій, настрої людей, які почали будувати соціалізм. По всій країні лунали «По долинах й по узгір'ях», «Каховка», «Кіннота Будьонного», «Наш паровоз». Творчі пошуки М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Верьовки, К. Богуславського, П. Козицького, П. Толстякова, В. Попадича та інших українських композиторів виявили справжнє новаторство цих митців, що правдиво відображали життя народу, його психологію, почуття.

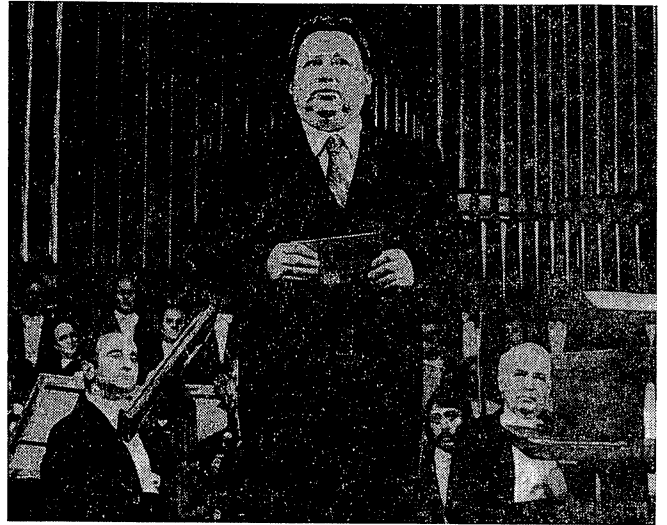
Нової сили набирає пісня в роки перших п'ятирічок. Основна її тема — визначні успіхи трудящих у будівництві соціалістичного суспільства. Та ось розпочалася Велика Вітчизняна війна, і пісня стала зброєю в руках народу, засобом політичного й патріотичного виховання бійців, їхньою розрадою у хвилини відпочинку.

Буйний розквіт радянської пісні почався після Перемоги. Тема подвигу, героїзму, тема боротьби за мир знаходили своїх поетів і композиторів. Поряд з творами громадянського звучання прийшла до людей і пізня лірична пісня у всьому розмаїтті людських переживань і душевного тепла. Творчість П. Майбороди, що підняв пісенно-романсові пласти народного мистецтва, започаткувала нову стильову тенденцію в українській радянській музиці. Зокрема, його «Колгоспний вальс», «Ми підем, де трави похили», «Пісня про рушник» та багато інших стали класикою, ввійшли в народний побут. Відкрився щедрий мелодичний талант А. Коса-Анатольського. Його пісня «Від Москви до Карпат» прозвучала схвильованою розповіддю про недавнє пережите.

Нестримний процес «ліризації» яскраво виявився у пісенних зразках громадянської тематики. Твори К. Домінчена, А. Філіпенка, К. Данькевича, І. Шамо, Г. Верьовки, В. Верменича, І. Драго, Є. Зубцова, Я. Цегляра, М. Жербіна, К. Мяскова, а також Б. Буєвського, В. Філіпенка, І. Карабіца, І. Поклада, В. Ільїна, Б. Алексєєнка, В. Тилика, О. Костіна, Н. Андрієвської, М. Завалішиної, Ю. Рожавської, О. Зуєва та інших композиторів становлять основу репертуару наших співаків, хорових і вокально-інструментальних колективів. У них натхненно оспівуються Вітчизна, Комуністична партія, трудові подвиги радянських людей, почуття любові, дружби, міжнародної солідарності.

Можна сміливо сказати, що жанр пісні не має собі рівних за силою ідейно-емоційного впливу на масову аудиторію слухачів, цілі народи. О. Довженко назвав пісню «поетичною біографією народу». Без неї важко уявити живий емоційний зв'язок поколінь, збагнути характер вrostання життєдайних традицій у сучасність, зрозуміти еволюцію художньо-інтелектуального, творчого розвитку людини. Отож варто торкнутися важливої і, можливо, особливо актуальної нині проблеми народності сучасної пісні, її зв'язку з фольклором.

Деякі композитори, поети, художники і нині дивляться на фольклор як на застигле, статичне явище. Не маючи належного уявлення про справжнє багатство народної пісенної, танцювальної, інструментальної музики, не слухаючи її в живому виконанні, а значить, не усвідомлюючи важливості для професійного музиканта ладо-гармонічної, поліфо-



Голова правління Київської організації Спілки композиторів України О. Білаш відкриває концерти пленуму.

нічні, інтонаційно-темброві особливості, такі композитори зверхньо ставляться до фольклору. Тим часом він є складною, віками удосконалюваною системою художньо-образного мислення народу, де в нерозривній єдності виступають творчість і виконавство. Народна музика постійно наповнюється новими інтонаціями, збагачується ідейно й тематично. Ігнорування ж істотних принципів цієї системи одразу позначається на результатах праці митця. Буває, і слова хороши знайдено, і мелодія з акомпанементом вправно написані, а пісня не вийшла — народ її не приймає. Не приймає тому, що композитор вдався до інтонаційно спрощеної, ладово однотипної мелодики, в якій ви не відчуете ні глибоких емоцій, ні народно-пісенного колориту. В галузі пісні проблема народного й інтернаціонального — це насамперед проблема інтонаційного оновлення. Саме на інтонаційному матеріалі безпосередньо позначається стереотипність мислення, нівелювання мовно-образної характерності.

Перед нами постає ще одна проблема, від вирішення якої значною мірою залежить подальший розвиток пісні. Це боротьба за виразність її індивідуальних особливостей. Вони ж у першу чергу залежать від творчих позицій митця, оригінальності його поглядів на явища дійсності, самобутності і суспільної значущості його мистецьких узагальнень. Чим гостріше усвідомлює автор процеси життя, чим глибше пізнає він людські характери, психологію народу, тим художньо вагоміші, а отже, й потрібніші людям його пісні.

Звичайно, принципи авторського підходу до дійсності, зумовленість стильових рішень у кожному конкретному випадку, власне творча лабораторія митця залишаються «прихованими» від слухачів. Вони оцінюють твір за кіпчевими результатами. І ніде правди діти — не завжди ці результати відповідають вимогам сьогодення. В концертних програмах, теле- і радіопередачах нерідко ще можна почути трафаретні, сірі пісні, яким бракує фантазії, яскравої інтонації. Отже, заслоном на шляху мутного потоку малохудожніх опусів повинне стати почуття професійної відповідальності і честі кожного митця.

На наш пленум запропонували свої твори тридцять п'ять авторів. Така значна їх кількість є природною, бо Київська організація — найчисленніша на Україні. Отож якби кожен з цих композиторів написав п'ять яскравих пісень на рік, то за три роки у нас би з'явилося понад 500 гарних творів.

Це велика цифра, але не можна забувати не лише про зростаючі потреби професіональних виконавців, а й про благородну місію хормейстерів, які високо підносять самодіяльну художню культуру в народі і чекають нових пісень для поповнення репертуару. Не слід забувати і про 20 тисяч молодіжних вокально-інструментальних ансамблів республіки, де відбувається активний процес становлення естетичних смаків, формується не лише художницька, а й нерідко ідеологічна орієнтація.

Одним з наших прямих обов'язків є сприяння, з повною віддачею сил і здібностей, піднесенню культури колгоспного села. Хоровим капелам, капелам бандуристів, хорам-ланкам потрібні пісні, написані з урахуванням існуючих виконавських традицій. Але професіональні композитори зовсім перестали писати для хорів, що співають у так званій народній манері. Водночас кількість таких колективів не зменшується, ростуть і кадри фахівців народного співу. А от творча практика відстає. Комісії масових жанрів потрібно над цим серйозно подумати. Звісно, не слід вважати, що Київська організація нічого не робить для трудівників села. Так, в її обов'язки входить постійне шефство над Кагарлицьким районом. Наші композитори охоче виїжджають туди, встановлюють особисті контакти з учасниками художньої самодіяльності, допомагають консультаціями, порадами.

Концерти нашого пленуму продемонстрували значні досягнення столичних митців у написанні пісень на військово-патріотичну тематику. Це засвідчує плідний розвиток традицій К. Богуславського, А. Лебедюка, П. Козицького та інших українських піснярів, що часто зверталися до цієї тематики. Уважно вивчаються також і здобутки російських композиторів — О. Александрова, М. Захарова. Ми пишаємось, що І. Шамо та І. Драго за визначні досягнення у цій галузі були нагороджені медалями ім. О. Александрова.

Композитори П. Майборода, К. Домінчен, І. Драго, Є. Зубцов, Я. Цегляр, Ю. Рожавська, Б. Алексєнко, В. Тилик, В. Філіпенко, О. Зуєв регулярно проводять творчі зустрічі з прикордонниками, тими, хто несе військову службу на кораблях, в артилерійських частинах, авіазагонах. З авторськими концертами, присвяченими 60-річчю Радянських Збройних Сил, виїздили в Полтаву та Житомир М. Жербін, Н. Андрієвська, В. Шаповаленко, В. Тилик. Такі зустрічі надихають митців на нові пісні. Так з'явилися «Танкістська переможна» І. Драго, «Фронтовики» І. Шамо, «Марш ветеранів авіації» В. Тилика та ін. Усвідомлюючи важливе значення пісні в патріотичному вихованні молоді, Спілка композиторів України, разом з командуванням Вищого військово-морського політичного училища, створила музичний курсантський клуб.

Композитор-пісняр завжди виступає у співавторстві з поетом. Емоційно-образний зміст віршів надихає автора музики. І текст, і музика повинні бути справді високохудожніми — тоді тільки пісня матиме всенародне визнання. Слід зазначити, що наші митці створили чимало яскравих, з глибоким художнім змістом мелодій. Саме такими рисами відзначаються твори І. Шамо, Я. Цегляра, Є. Зубцова, П. Майбороди, К. Мяскова, Б. Алексєнко, В. Шаповаленка, В. Тилика, І. Карабіца, В. Ільїна, що прозвучали в концертах пленуму. Однак не можна приховувати, що інколи ще з'являються пісні, написані на слабкі тексти, які нічого не дають слухачеві, та й, відверто кажучи, не стають етапними у творчості самого автора.

В кулуарах пленуму. Композитори О. Фельцман, П. Майборода, Я. Цегляр, О. Жарковський, А. Штогаренко, І. Драго.



Без сумніву, індивідуальна самобутня мелодія — важлива проблема жанру. Вона повинна включати в себе багато художніх факторів і передусім ті, що входять до категорії національного та інтернаціонального. Бо ж відомо, що справді національні мелодії з вагомим художнім змістом стають інтернаціональним надбанням. Багато ще треба працювати над вирішенням проблеми сучасного і традиційного, відповідності музичного змісту поетичному тощо. Чимало назрілих питань і в галузі оркестрування пісні для різних складів виконавців, від естрадно-симфонічного оркестру до малих інструментальних груп. Тут ще дається взнаки відірваність деяких авторів від музичних колективів, їх недостатня обізнаність щодо художніх і технічних особливостей інструментів, які входять до сучасних естрадних оркестрів та ансамблів, а також щодо можливостей сучасного музикування. В результаті автори здебільшого вдаються до послуг оркеструвальників, котрі інструментують ті чи інші твори у своїй манері, без урахування стилю конкретного композитора. Пісня від цього втрачає цінні художні якості.

Загальновизнаною рисою української радянської пісні була і є наспівність мелодій. Наші митці, як правило, ніколи не поступалися моді, а принципово відстоювали цю характерну властивість національної пісенності. Тому їх музика постійно звучить і у репертуарі відомих майстрів оперної сцени, і у програмах естрадних співаків. Учасники й гості пленуму мали змогу почути у наших концертах справжніх пропагандистів української радянської пісні: це хор і симфонічний оркестр Українського телебачення і радіо, солісти В. Тіткін, Д. Петриненко, Л. Остапенко, М. Раков, В. Буймистер. Але сказати, що зараз у нас все гаразд з виконавством, ми ще не можемо. Не всі виконавці приділяють достатню увагу пропаганді творчості українських композиторів. Адже це факт, що, приміром, народні артисти УРСР С. Ротару та Ю. Богатіков майже не мають у своєму репертуарі пісень не тільки київських авторів, а взагалі митців республіки.

Останнім часом звужився й інший канал пропаганди пісні — кінематограф. І не з нашої вини. Згадаймо, скільки чудових творів зійшло з екранів у широке життя в 50-ті та на початку 60-х років. А зараз підготувати концерт пісень з кінофільмів нам було б дуже важко. Одна з причин полягає у тому, що наші кінорежисери все менше прагнуть бачити пісню на екрані. Саме бачити, бо музика як мистецтво, що розгортається у часі, потребує і відповідного розгортання на екрані. А його треба відповідно оформити, заповнити. Це ускладнює режисерський задум щодо інших сцен, і пісня викидається або ж іде лише на титрах. Радше пісня у кіно персоналізувалася, тобто йшла від конкретного героя, почуття і думки якого через музику передавалися глядачеві. Нині ж кіногерої, за задумами сценаристів, все менше «прагнуть» співати. Отже, вирішення проблеми кінопісні ми вбачаємо передусім у тому, щоб з'явився такий режисер, який би по-справжньому любив музику, пісню, який вмів би її показати засобами кінематографа. Можливо, варто було б перейняти досвід кінематографістів Грузії, які останнім часом створили багато гарних музичних стрічок.

Говорячи про завдання київських композиторів-піснярів, слід торкнутися і проблеми припливу нових сил у наші лави. Серйозні роздуми викликає той факт, що під час республіканського огляду творчості молодих виявилось, що наше студентство дуже мало уваги приділяє пісні. Постає запитання — чому пісня як класне завдання з композиції лишається поза межами консерваторського учебного процесу? Адже і в неї є свої специфічні особливості, характерні прийоми, є також складності, пов'язані з написанням мелодії, оркеструванням, лаконічністю форми тощо. Таке явище неприпустимо — воно породжує дилетантський або ж зневажливий підхід до жанру. Вже давно настав час серйозно поставитись до підготовки професіональних авторів, які б зі знанням справи займалися пісенною творчістю. Отже, глибокий і всебічний аналіз стану цієї ділянки роботи київських композиторів допоможе усунути згадані недоліки, чіткіше спланувати організаційно-творчу діяльність Київської організації Спілки композиторів України. Усім нам ще треба багато й напружено працювати, щоб музичне мистецтво, зокрема у жанрі пісні, досягло нових успіхів, ще більше прославляло нашу велику Вітчизну, радянський народ і його величні звершення, Комуністичну партію Радянського Союзу.



В обговоренні доповіді О. Білаша і концертів Другого пленуму правління Київської міської організації СКУ взяли участь композитори і поети, гості з Москви та Ленінграда. Вони відзначили чимало успіхів у розвитку жанру пісні, а також наголосили на певних недоліках.

Творчість композитора-пісняра — процес комплексний: вибір тексту, написання мелодії та інструментального супроводу, виконання твору і його пропаганда. Як зазначив І. Карабіц, між цими ланками нині відсутній чіткий взаємозв'язок. Часто комісія масових жанрів, що працює при Спілці, не рекомендує той чи інший опус до виконання, але він все одно звучить по радіо, у програмах артистів Укрконцерту тощо. Слід, нарешті, виробити єдині ідейно-художні критерії, якими повинні керуватися працівники усіх культурних установ у доборі пісенного репертуару.

Іноколи трапляється, що тексти не лише поступаються своїм художньо-професійним рівнем музиці, а й взагалі не варті того, аби їх пропагувати у будь-який спосіб. Торкаючись цього питання, М. Ткач з одного боку критикував поетів-піснярів, з іншого ж наголосив, що є чимала вина і композиторів. Адже не всі виявляють достатню вимогливість і принциповість, коли пишуть музику на вірші, що не витримують ніякої критики. В цілому ж, як зазначив М. Ткач, пленум виявив чимало позитивного: «Я приємно вражений тим, що зроблено. Так, пісні І. Шамо, К. Мяскова, В. Шаповаленка на військово-патріотичну тему були для мене справжнім відкриттям».

Звісно, не всі твори можуть стати своєрідними маяками, але кожен автор має прагнути якомога повніше відобразити сучасність, пам'ятати, що народ наш значно зріс духовно і матеріально. Отже, писати для нього пісні лише на основі прийомів і засобів, якими користувалися раніше, — не можна (О. Фельцман, Москва). «Публіка чекає від нас сучасної музики, а ми подеколи звертаємося до неї «архаїчною мовою». Композитор торкнувся проблеми національної визначеності пісенних творів. Він наголосив, що їх основу повинні становити фольклорні інтонації, і коли вони розвиваються логічно, на високій професійній основі — кінцевий художній результат завжди буде вагомим. На пленумі прозвучало чимало хороших творів, написаних талановитими митцями, але через відсутність своєрідного національного обарвлення вони часто схожі між собою. Крім того, викликають серйозні роздуми принципи оркестрування. Невідомо, чому в одному випадку використовується саме симфонічний оркестр, а в іншому — естрадний.

Помітною вадою пісень, що прозвучали на пленумі, була одноманітність їх аранжування. Особливо «безлико» інструментуються пісні для естрадного оркестру, відзначив І. Цветков (Ленінград). У багатьох піснях навіть неможливо вирізнити групи інструментів, солюючи, а це — значний недолік, що знижує художню вартість усієї роботи. «Композиторам все слід робити своїми руками, а не руками ремісників». Як позитивний приклад були названі пісні М. Скорика, І. Шамо, К. Домінчена, Л. Колодуба.

На думку І. Цветкова, не все гаразд із пропагандою української пісні за межами республіки. «Із значної кількості пісень, написаних протягом останніх років і включених у концертні програми пленуму, я пізнав лише дві, хоч регулярно слухаю відповідні радіо- і телевізійні програми. Факт цей є справді прикрим, бо творчість київських митців цікава й різноманітна. Шкода, коли ті хороші пісні, що з'являються сьогодні, ми почуємо лише через кілька років».

Дуже мало пісень написано безпосередньо для молоді, більшість їх не мають конкретного «адресата» і звернені до абстрактного слухача. Не слід забувати, що в республіці багато студентів, учнів ПТУ, молодих робітників, які хочуть мати «свою» пісню. До речі, концерт у Будинку офіцерів, де виконувалися військово-патріотичні твори, а слухачами були суворовці, курсанти і солдати, пройшов з дуже великим успіхом, бо пісні були прямо адресовані цій аудиторії (Є. Жарковський, Москва). Гості пленуму зауважили — мало прозвучало творів задушевних і надто багато



На концерті пленуму.

було гучних, «фанфарних». Особливо це типове для першого і заключного концертів.

Після обговорення концертів пленуму О. Білаш подякував гостям і членам Київської міської організації СКУ, які висловили слушні думки й критичні зауваження щодо пісенної творчості столичних митців та засобів її пропаганди. Було ухвалено ряд заходів до усунення недоліків, налагодження міцніших стосунків з радіо й телебаченням, кіностудіями і концертними організаціями республіки, різноманітними виконавськими колективами.



ВІТАЄМО ЮБІЛЯРІВ!

... 75 років композитору
Федору Федоровичу БОГДАНОВУ;

... 75 років композитору
Миколі Філаретовичу КОЛЕССІ;

... 60 років композитору
Тамарі Степанівні МАЛЮКОВІЙ (СИДОРЕНКО);

... 50 років музикознавцю
Соломону Пінжусовичу КОЛОДНОМУ.

Камерно-інструментальні твори М. Колесси

Основою формування і розвитку композиторської індивідуальності, ґрунтом, на якому зростає талант М. Колесси, була народна музика. Фольклор західних областей України, особливо гуцульський, став головним компонентом музичної мови, зумовив образний зміст творів композитора. Глибоко дослідивши фольклор різних етнічних груп карпатського району, він, не користуючись цитатами, синтезував його найхарактерніші риси і створив свою власну музичну мову.

За принципами використання народно-пісенного матеріалу М. Колеса наближається до тих композиторів ХХ ст., які, лишаючись на реалістичних позиціях, намагалися відійти від пізньоромантичних традицій. Представники так званого «неофольклористичного» напрямку в пошуках нових виражальних засобів, прагнучи оновити музичну мову, звернулися до фольклору і на цій основі розширили межі тональної системи, збагатили інтонаційно мелодику, динамізували ритміку, ладовий і тембральний розвиток. Це був вищий етап у використанні народного мелосу, що не має нічого спільного ні з примітивним «обробковим» жанром, ні з емоційно-романтичною «пішновою».

Уже в ранніх творах М. Колесси привертють увагу строгість фактури, гострота гармонічної мови, використання одного з найстародавніших пластів українського фольклору — гуцульського. При знайомстві з ранніми опусами композитора — циклами «Дрібнички», «Картинки Гуцульщини» та скерцо з сюїти «Пасакалія, скерцо, фуга» — помітна спільність багатьох елементів музичної мови М. Колесси зі стилем деяких фортепіанних п'єс Б. Бартока (показова щодо цього перша п'єса з циклу «Дрібнички», яка трактуванням фольклорного першоджерела та деякими композиційними прийомми нагадує 2-й бурлеск Бартока).

Основою мелодій складають народні діатонічні лади. Найбільш поширені — мажорний та мінорний гуцульський, а також лади з ознаками фрігійського. Характерними рисами музичної мови композитора є поліладовість і розщеплення звуків ладу. Одночасне поєднання кількох діатонічних ладів нерідко утворює хроматизовану діатоніку, звукоряд, що Л. Мазель називає «варіантною діатонікою при повноправній хроматиці». Наприклад, тема фуги з сюїти «Пасакалія, скерцо, фуга» охоплює 11 звуків хроматичного звукоряду. В ній сполучені до мажоро-мінор, гуцульський та фрігійський лади:



У «Прелюді» з циклу «Картинки Гуцульщини» лад має вигляд хроматизованого звукоряду з розщепленими IV, VI та VII ступенями, що поєднує ознаки гуцульського ладу та гармонічного мінору.

Структурно мелодії М. Колесси також наближаються до фольклорних зразків. Будова — найчастіше інваріантна, весь розвиток виростає з початкового мотиву або фрази — зерна. Наприклад, тема «Прелюду» з циклу «Картинки Гуцульщини»:



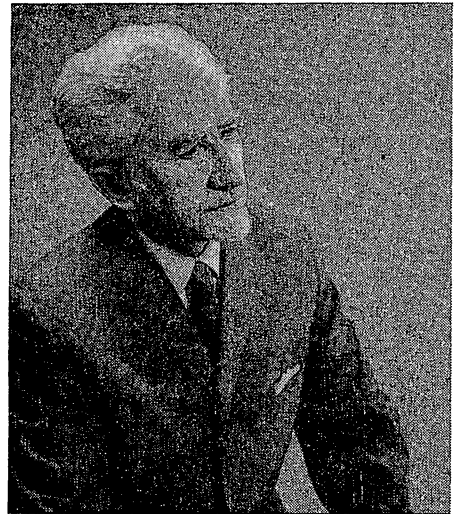
Нерідко теми мають дводольну будову, властиву мелодії гуцульської народно-інструментальної музики (тема 2-ї коломийки $\frac{a+B}{4+4}$, головна тема квартету, тема п'єси «Контрасти» тощо).

З традиціями народного музичування пов'язаний варіантно-варіаційний тип викладу і розвитку матеріалу у межах теми та в цілому творі, що є найхарактернішим для власної манери М. Колесси.

Надзвичайно важливе місце належить і ритму, який у карпатському фольклорі становить вельми суттєвий елемент виразності. Всі тематичні утворення насичені синкопами, пунктирними ритмами, що є жанровою ознакою багатьох західноукраїнських мелодій з їх особливою гостротою, пружністю. В кадансах часто звучить характерна «гуцульська» тріоль.

Дуже поширене у творах Колесси поєднання примхливої ритміки тем з остинатним супроводом. На рівномірному пульсуванні чверток звучить 2-а частина фортепіанного квартету, один ритм пронизує 3-ю п'єсу з циклу «Дрібнички», на остинатному коливанні заснований «Фантастичний прелюд», формотворчої ролі набуває початкова ритмічна формула в «Гуцульському прелюді». У «Веснянці» з циклу «Картинки Гуцульщини» рівномірність руху при одночасній зміні метру та сти- сненні мотиву $(\frac{6}{8}; \frac{5}{8}; \frac{4}{8}; \frac{3}{8})$ створює цікаву «музику» ритму.

Інтонаційно-ладова сфера мелодики М. Колесси активно вплинула на гармонію, що вбирає в себе майже всі сту-



пени звукоряду, зокрема, гуцульського. Особливості ладів, близьких до лідійського, зумовили появу акордів, що містять тритон, збільшених та зменшених акордів. Одночасні сполучення в ладі альтерованого та натурального звуків утворюють акорди з розщепленим тоном, в основі яких — зменшена октава (інтервал, дуже характерний для музики ХХ ст.). На низхідних гронах таких акордів побудовано 4-у варіацію «Пасакалії»; у 2-й коломийці поєднання альтерованого і натурального звуків в акорді утворює специфічне «ударне» звучання.

Гостроти і свіжості надають квартетні акорди з їх підкреслено жорсткою звучністю та порожніми квінтноакордами, поява яких відповідає особливостям народного інструментарію.

Великого конструктивного значення набуває інтервал секунди. Часто зустрічаються акорди, що ніби обростають сусідніми звуками. Дуже поширені секундні тональні зіставлення (8-а варіація «Пасакалії»), спрямованість тонального плану (головна партія Квартету d-cis), гострі півтонові акордові зрушення, бітональні секундні накладення (у 3-й п'єсі з циклу «Дрібнички» сполучені водночас тональні сфери ре і мі-бемоль). Ця риса музичної мови композитора також має аналогію у фольклорних першоджерелах. Як зазначає В. Золочевський (див. Ладогармонічні засади української радянської музики. К., 1976), у народній гармонії дуже поширена секундова організація.

Традиціям народної інструментальної гри відповідає супровід «порожніми» квінтами, натуральні трембітні ходи (у партії віолончелі в Квартеті). Зв'язок з народною танцювальною музикою відчувається в широкому застосуванні дводольних метрів, чіткості структур, квадратності побудов, тонкодомінантових співвідношеннях.

Великого значення надає М. Колеса засобам поліфонічного розвитку. Найбільш поширені — хроматизовані підголоски, що проникають у фактуру,

обплітають тему, сприяючи плинності музичного викладу, а нерідко стають своєрідним «другим планом». Наприклад, у 1-й варіації «Пасакалії» (22 такт) з'являється низхідний хроматичний підголосок, який поступово розвивається, стає основою тематизму деяких варіацій (4-ї, 5-ї) та активно впливає на фактуру всієї сюїти. Крім підголоскової, в ранніх творах зустрічаються моменти лінійної поліфонії, бітональні поєднання самостійних ліній.

У фіналах Сюїти і Квартету композитор використовує форму фуги. Привертає увагу взаємопроникнення імітаційної поліфонії та принципів варіантності, що засвідчує синтез професіоналізму з народною музичною культурою (цей метод розвитку характерний для композиторів, які звертаються до скарбниці народного мистецтва, наприклад, для згаданого вже Б. Бартока).

На формування творчої особистості М. Колесси значний вплив мав імпресіонізм. Це відчувається в тонкому звукописі, колористичних ефектах тембру та гармонії, барвистих тональних зіставленнях, стагатиці тапучих багатотерцевих акордів, засобах викладу. Здебільшого імпресіоністичні моменти пов'язані з сферою казковості, фантастики («Фантастичний прелюд», «Осінній прелюд»).

У таких творах, як сюїта «Пасакалія, скерцо, фуга» та Квартет, відчутно

вплив ще однієї тенденції музики 20-х років — відродження інтересу до класицистичних жанрів і форм. Вплив неокласицизму помітний також у Сонатині (найбільше в перших двох частинах).

Особливістю музики М. Колесси є насиченість тематизмом; у ній відсутні так звані «порожні місця», майже не зустрічається «нейтральний» тип тематизму. Композиторові властиве зосередження виразових можливостей, необхідних для стислої сконцентрованої передачі змісту. Це зумовлює характерну експресивність тематизму, а звідси — не обов'язково тривале розгортання музичної думки. Навіть мініатюрні композиції або окремі розділи більших форм є багатотемними. Яскравий приклад — 2-а коломийка, в якій вступ складається з двох контрастних тематичних утворень (4 т + 7 т), тема має дводольну будову і також містить контрастні елементи.

Багатотемною є Сонатина. В головній партії 1-ї частини звучать три різнохарактерні теми, що виростили з однієї квартової послівки — зерна. Два тематичні утворення лежать в основі побічної партії. У фіналі твору, крім теми вступу, головної, зв'язуючої й двох побічних, у середньому епізоді (форма третьої частини має риси рондо і сонати) звучить новий тематичний матеріал, що є знову ж таки дводольним.

Але при такому насиченому тематизмі композиторові вдається уникнути

строкатості, фрагментарності; форма його творів відзначається стрункою архітектонікою, а музична думка — наскрізним розвитком. Логічності викладу і цілісності форми сприяють численні зв'язки, раптові каденції, широке застосування принципу монотематизму (в сюїті «Пасакалія, скерцо, фуга» та Квартеті, наприклад, крім інтонаційної спільності тем, використано арочну побудову). Тема Пасакалії в сюїті та головна тема Квартету повторюється в заключних тактах фіналу, обрамлюючи циклічну форму і утворюючи композиційну єдність, цілісність.

Музична мова М. Колесси увібрала найкращі досягнення народного та професіонального мистецтва. У складний період переоцінки художніх цінностей, пошуків нових виразових засобів, експериментувань композитор знайшов свій власний шлях у музиці. Він органічно поєднав карпатський фольклор з інтонаціями, яких вимагав час, зокрема з сучасною гармонією, цікавими тембровими та колористичними ефектами, звернувся до класицистичних жанрів і форм, відродження інтересу до яких було характерне для мистецтва 20-х — 30-х років. У кращих творах М. Колесси досягає повної відповідності форми і змісту, його музика приваблює ясністю та безпосередністю вислову, високою художністю.

Львів

Л. НІКОЛАЄВА



Світ її пісень

Пісенний жанр найближчий до народної творчості: фольклор — це переважно пісні. Ось чому не кожній мелодії, створеній композиторами, судилося довге життя. Все незвичне, як твердять психологи, сприймається з зусиллям, перевіряється часом і тому не відразу стає визнаним. Лише найцінніше лишається в пам'яті народу. Простий шлях — написати пісню, користуючись перевіреними засобами. Така пісня легко запам'ятовується, принесе авторові популярність. Але мода на неї швидко мине.

У всьому розмаїтті пісенної творчості Н. Андрієвської таких зразків немає. Наспівність, виразність мелодій, яскравість гармоній і ритму, політематизм змісту, — мабуть, ще не все, що характерне для її творчості. Пісні Андрієвської не такі вже прості для сприймання, і навіть мелодія, ця — за словами О. Пахмутової — оголена сутність пісні, не в усіх творах Андрієвської запам'ятовується відразу. Її музиці не властиві плягерність, примітивізм, орієнтування на запаси музичних вражень слухача, які полегшують засвоєння нової мистецької інформації. Пісні композиторки «неестрадні», їх без застережень не залічиш до легкого жанру. Скоріше це — вокальні мініатюри, соло-співи. Чимало творів по-справжньому оживають лише у виконанні досвідче-

них майстрів оперної сцени, нерідко — у супроводі симфонічного оркестру або хорового колективу.

«Ой, червона калінонько» — перший твір Н. Андрієвської, який засвідчив появу в радянському пісенному мистецтві цікавого композитора. Важко відмовитися від враження, що це — не фольклорний зразок і навіть не обробка народної мелодії, а твір професіонального автора, — настільки близька пісня до українського народного мелосу. Так само хвилюють і «Ой прийшла весна-красна», і «Моя співаночка», і «Любисткова роса», і «Понад плаєм спів лунає» та інші.

Часто ідейний зміст музики митець розкриває через ставлення до природи, рідного краю, Радянської Батьківщини. Це — характерна риса пісень «Моя земля», «За тихою Десною», «Зорі над Дніпром». Особливо цікавий твір для жіночого хору «Моя земля» (вірші О. Прокоф'єва), відзначений почесним дипломом на Всесоюзному конкурсі. Світле, радісне почуття, оптимізм цієї пісні близький настроям «Дорожньої» І. Дунаєвського, «Пісні о встречном» Д. Шостаковича. Образи природи співзвучні інтимній і медитативній ліриці Андрієвської.

Твір «Якби я зміла вишивати» відомий не лише радянському слухачеві. Його з піднесенням зустріли в чікагсь-

кому «Оркестр Хол» і нью-йоркському «Карнегі Хол» — найбільших концертних залах Сполучених Штатів, де проходили гастролі першої виконавиці пісні, народної артистки СРСР Бели Руденко. Наскрізьний мелодичний розвиток, неповторність тематичних елементів виводять цей твір за рамки ustalених вокальних форм.

Однак Н. Андрієвській вдається не лише лірика. У добробку композиторки особливе місце посідають пісні громадянського звучання («Бережіть мир!», «Подвиг батьків», «Друг наш Корчак», «Пам'ятайте завжди»). В окремий цикл об'єднуються твори, присвячені людям різних професій — морякам («Чайка моя»), льотчикам («Вітчизна сміливих орлів»), колгоспникам («Слава рукам трудовим!»), робітникам («Могутня родина»). Мобільність пісенного жанру в Андрієвської виявляється у живому відгуку на події сучасності: зібрані рекордний урожай — і народилася пісня «Зерна українського мільярда», одержала другу Зірку Героя Соціалістичної Праці Марія Савченко — і про її трудові звершення дізнаємося з пісні «Зоря вже розгоряється». Н. Андрієвській належать епічні твори (зокрема хор-дума на слова Т. Шевченка «Три шляхи»). Постійну увагу композиторка приділяє музиці для дітей, зацікавленість якою виникла у неї під

час дослідження творчості основоположника української національної музики (книга «Дитячі опери М. В. Лисенка» видана в 1962 р.). Для юних написано низку пісень, вокально-хореографічних сцен; зараз Андрієвська працює над дитячою оперою.

Як правило, вона пише той чи інший твір для конкретного співака, у творчому контакті з ним шукаючи теми, образів, настроїв. Так, поява пісні «Дети, голубко?» пов'язана з ім'ям Д. Гнатюка; наслідком спілкування з Б. Руденком став твір «Якби я вмiла вишивати», для Ю. Гуляєва написані «Подвиг батьків», «Пам'ятайте завжди».

Співавтори Н. Андрієвської — радянські поети. Звертається вона також і до національної класики — поезій Т. Шевченка, Я. Купали. Понад десять пісень Н. Андрієвська створила на власні тексти (паралельно з консерваторією вона закінчила філологічний факультет).

Концертне життя пісень Н. Андрієвської довге і щасливе. Вони — в репертуарі народних артистів СРСР Б. Руденко, Д. Петриненко, Ю. Гуляєва, Д. Гнатюка, М. Кондратюка, М. Шахбердієвої, М. Войтес та ін.

...Ще студенткою прийшла Андрієвська в радіокомітет. Відтоді минуло по-

над двадцять п'ять років. За цей час в ефірі звучало багато передач про музику, автор яких — Ніна Костянтинівна Андрієвська. Чимало з них відзначено грамотами і дипломами.

Композитор Н. Андрієвська удостоєна урядових нагород — медалі «За доблесну працю» і Почесної Грамоти Президії Верховної Ради УРСР, їй вручено значок «Відмінник військово-шефської роботи». Відчуття єдиного з народом пульсу не полишає Н. Андрієвську, бо дарувати своєю творчістю радість людям — найвища нагорода для митця-комуніста.

Р. КУЛИК

Психологічні передумови виразності ритму

Одну з центральних проблем сучасного музикознавства становить проблема музичного ритму. Теоретики, історики музики, психологи, педагоги прагнуть визначити місце ритму в складній системі музичної мови, з'ясувати своєрідність його стилевих і жанрових властивостей, його роль у контексті музичного образу, пояснити вплив на слухача. Всі дослідники, заглиблюючись у ці питання, відчують необхідність вивчення виразових можливостей ритму в доробку композиторів минулого і сучасності. Для фольклористів ритмічна організація є одним з найсуттєвіших показників жанрово-стилістичної характерності та смислової наснаженості народної пісні. Питання ритмічної виразності пов'язані з музичним вихованням та навчанням дітей. Педагоги небезпідставно вважають музично-ритмічне чуття основою музичних здібностей, підкреслюючи необхідність цілеспрямованого його формування. Дослідження показують також велике значення, якого набуває розвиток чуття ритму для музично-естетичного становлення особистості загалом, виявляючи водночас значні труднощі його вдосконалення.

Ще один актуальний аспект дослідження ритму — це його вплив на слухача. Про що б не йшлося — чи про драматургічну роль ритму, чи про виявлення його смислових градацій виконавцем, чи про ритмічну структуру твору як жанрово-стилістичну його ознаку, чи про формування ритмічного чуття в дитини — у всіх випадках ми зустрічаємося з певними психологічними передумовами виразових можливостей ритму.

Аналіз цих передумов слід почати з констатації того факту, що відчуття музичного ритму має моторну природу, яка не завжди помітна. Але незалежно від того, чи виявляється вона зовні, чи в уявних рухах, чи залишається в глибинах психіки, вона завжди супроводжує відчуття ритму. Рухи, що розрізняються за їх завданням, за ступенем автоматизму або довільності, утворюють моторну систему. До її найнижчого рівня належать так звані біоритмічні процеси, такі як електроактивність мозку, дихання, пульсація серця. Складнішу ритмічну організацію мають хода, біг, стрибки. На вищому рівні — жестикуляція. Нарешті завершує систему рівень вокально-артикуляційної моторики з її надзвичайно

складною ритмікою мовлення та співу. І не випадково ми говоримо про ритміку дихання, кроків, жестів, мовлення як про джерело виразності музичного ритму.

Завжди художньо переосмислювались у музиці ритми ходи. Їх значення слід вбачати в повторності кроків, зумовленій потребою збереження рівноваги.

Значно ширше коло виразових можливостей ритму розкривається через жестикуляцію. Саме в її ударному характері Б. В. Асаф'єв побачив зв'язок з музикою.

Нарешті, в людському голосі ритміка знаходить могутній чинник смислової наснаженості. Мовлення та спів опосередковують сприйняття музичного ритму, розкривають закладений у ньому емоційний зміст. Зокрема, як показав відомий французький дослідник Р. Юссон, ця моторика завжди відтворює мелодію в цілому, а не вицлює її ритм.

Наступний аспект ритмічного відчуття — робота пам'яті. Особливо істотне значення має так звана оперативна пам'ять, завдяки якій пригадування та запам'ятовування музичного матеріалу відбуваються одночасно. Саме вона визначає умови, за яких ритмічна структура сприймається як цілісність. Формування подіртмії можливе лише завдяки одночасному співіснуванню в уяві людини різних ритмічних структур.

Окремі компоненти музичної мови запам'ятовуються своїми закономірностями. Так, коли звуковисотні інтервали можуть лише розпізнаватися в контексті мелодії, то ритм відтворюється на ударному інструменті. Може існувати пам'ять на абсолютну висоту звучання (так званий абсолютний слух), але не на його тривалість. У свою чергу, щоб запам'ятати групу тривалостей, треба розрізнити серед них найдовші та найкоротші, тобто виявити протиставлення акцентованих та безакцентних моментів. Спостереження Ф. М. Колесси та К. В. Квітки над фольклорною творчістю, усний характер якої зумовлений роботою пам'яті, свідчать, що розташування акцентів пов'язане з тонами мелодії.

Наведені міркування доповнюються також нашими дослідженнями. В одних слухачам пропонувалося відтворити напам'ять фрагменти вже відомих їм мелодій. В інших під час або після демонстрації незнайомих мелодичних фраз

пропонувалося виконувати сторонні завдання, а потім програти почуте. Характер помилок давав змогу судити про особливості роботи пам'яті.

Виявилось, що групи тривалостей відтворювалися не в тих місцях мелодії, а переміщення тонів з сильною долі на слабку і навпаки зустрічалося рідше. У пам'яті зберігалися окремі фігурації та послідовності звуків. Натомість часто відбувалося взаємна заміна пунктирів, синкоп та тріолей, змішування парних та непарних розмірів. Якщо помилки у відтворенні висоти викликали зупинки і деформацію цілої мелодії, то у ритмі вони не впливали на її зміну. Напевно, пим можна пояснити звичайну практику написання диктантів з сольфеджіо, коли спочатку виписують висоту звуків, а потім — їх тривалості. Отже, визначальну ознаку мелодії для пам'яті становить звуковисотна послідовність, а провідною прикметою ритму виступає послідовність тривалостей, яка запам'ятовується лише з відповідною акцентуацією.

Останній аспект ритмічного відчуття — сучасне психологічне розуміння уваги як контролю за здійсненням заздалегідь складеного плану. Відомо, що навіть неточний одночасний супровід рухом ритмічної структури може збігатися з акцентованими моментами. Уявлення слухача про розвиток ритму підтверджуються або спростовуються тим, що дійсно сприйняте.

Передбачення ритмічного розвитку має свої особливості. Так, раптово перериваючи мелодію, ми майже завжди відчуваємо її незавершеність і чекаємо продовження. Навпаки, перериваючи ритм, який відтворюється на ударному інструменті, ми не чекаємо його завершення.

Отже, аналіз моторики, пам'яті та уваги дозволяє виявити специфіку впливу ритму на слухача. Ці особливості зумовлені музичною культурою, засвоєними навчачими сприймання музики. Лише в межах європейської класики, де ритм підпорядкований звуковисотній організації, пам'ять та увага до нього менш стійкі, а жест відтворює його адекватно. Тому і за специфічними виразовими можливостями ритму стоїть історично сформований механізм перебудови слуху та почуттів згідно з нормами музичної культури.

І. ЮДКІН

БУДЕ СОНЯЧНО

Слова В. Курінського

Музика О. Костіна

Переклад В. Чередниченка

Рухливо $\frac{3}{4}$ *mf*

За-ме-ло, за-ме-ло до ро-ги, за-ме-ло до ро-ги зо-ряні, впа-ло не-бо у сні-ги. Ми для чу-да, ну, а ми для чу-да, ну, а ми для чу-да ство-ре-ні- нам теплі-ше від пур-ги! Бу-де со-нячно, бу-де яс-но-о-бі-ця-ють сер-ця га-ря-чі. Аж до сон-ця проля-же тра-са крізь ві-три, і сні-ги, і ха-щі! Ля-ля, // ля-ля. // ха-щі! і ха-щі, і ха-щі!

Замело дороги зоряні,
Впало небо у сніги.
Ну, а ми для чуда створені —
Нам тепліше від пурги!

Приспів:
Буде сонячно, буде ясно —
Обіцяють серця гарячі.
Аж до сонця проляже траса
Крізь вітри, і сніги, і хащі!

Налітає дика віхола,
Сині весни заверта.
Ну, а нам чекати ніколи —
Зводим сонячні міста!
Приспів.

Зігрівають землю ласкою
Наші руки молоді.
Все, що звалось досі казкою,
Оживає у труді!
Приспів.

КЛЕНОВИЙ ВОГОНЬ

2. Як осінні акварелі вибілять зима,
Долетить віолончелі музика сумна.
Хай лютують сніговії, та завжди мене
зігріє
Той жаркий кленовий племінь,
Що ти дав мені на спомин.
Приспів.

3. А зима співа недовго — в мареві доріг,
І від листя золотого запалає сніг.
Запалає сніг — і весна, як любов моя,
воскресе,
Принесе травнева повільний лист клено-
вий — давній спомин.
Приспів.

КЛЕНОВИЙ ВОГОНЬ

Слова Ю. Рибчинського

Музика В. Івасюка

Рухливо

The musical score is written for voice and piano. It consists of seven systems of music. The first system is an instrumental introduction for the piano, marked 'Рухливо' (Allegretto) and 'mf'. The second system begins the vocal melody with the lyrics: 'Як стріла до видно колу, час у даль летить, силе вересень до долу барви верховіть.' The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The third system continues the vocal line: 'і сво годі ні, як колись, ти дав мені кленове листя, у руках приніс як'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The fourth system has the lyrics: 'пло мінь, про да ле, ну о сінь спо мин, спо'. The fifth system is marked 'Приспів' (Chorus) and 'mf', with lyrics: 'миц... Не зга си во гонь хо лодом до лонь! Спалах листя у во лос ся'. The piano accompaniment becomes more active with triplets. The sixth system continues the chorus with lyrics: 'я, вплету, щоб все збу ло ся. Не зга си во гонь хо лодом до лонь!'. The piano accompaniment remains busy with triplets. The seventh system concludes the piece with a final piano flourish.

ЛЮБЛЮ ЖИТТЯ

Слова В. Крищенка

Музика Ю. Токарєва

Помірно *mf*

1. І ду, спі шу, вес. но. ю пов- нись,
2. Люб. лю пробуджен. ня зе. ле. не,

щед- рот. не сон. це в гру- ди лю, на- стро- ю ю жит. Тевий
що схо. дом па. да на ріл- лю, люб- лю жит. тя, я- не до

Приспів

то- нус на сло. ва "ві. рю" і "люб. лю." Я ві. рю в радісне на. ча. ло, в дзвін-
ме- не та- кож від- лу. ню. є: люб. лю.

не про- довжен. ня кра. си, я ві. рю в го. лос, де б зву. ча. ли люд. ської ві. ри го. ло.

си.

Закінчення

Зв'язки Д. Бортнянського з Україною

Після воз'єднання України з Росією, у другій половині XVII-го та у XVIII ст. українсько-російські культурні зв'язки розширюються і міцніють. Розвиткові вітчизняної науки і мистецтва віддавали свої сили такі прогресивні українські діячі, як Ф. Прокопович, В. Капніст, Г. Сковорода, М. Полторацький, М. Березовський та інші. Серед музикантів і композиторів, які зробили значний внесок у музичну культуру обох народів, привертає увагу видатний майстер хорового мистецтва композитор Дмитро Степанович Бортнянський.

Народився Д. Бортнянський у 1751 р. в Глухові Чернігівської губернії. З 1758 р. він співак Петербурзької придворної капели. Перебуваючи протягом десяти років (1769—1779) в Італії, навчався у композиторів Б. Галупі, Д. Мартіні. 1779 року повернувся до Петербурга і з того часу служив при царському дворі як композитор та капелмейстер (з 1796 р.— директор придворної капели). Д. Бортнянському належать понад 50 хорових концертів, близько 100 хорових творів малої форми, 6 опер, багато кантат, гімнів, романсів, оркестрових та інструментальних п'єс.

Хоча бібліографія статей і повідомлень, присвячених композиторові і виданих за останні 200 років, налічує понад сто одиниць, у вітчизняному музикознавстві вивчення зв'язків Д. Бортнянського з музичною культурою України тільки почалося. Трагування його творчості у ранніх працях з історії музики певною мірою визначалося впливом церкви. Дослідники зображали Д. Бортнянського лише як композитора церковного співу (В. Лебедев, О. Львов). Згодом інші автори (А. Преображенський, С. Смоленський, М. Фіндейзен, Н. Компанейський, В. Фатєев) намагались об'єктивно висвітлити творчий шлях композитора у безпосередньому зв'язку з розвитком вітчизняної музики. Досить сказати, що вже на початку XX століття Д. Бортнянському було присвячено десятки статей. Однак якщо дореволюційні дослідники й говорили про зв'язки композитора з Україною, то лише як українця за походженням. Зв'язки ж ці простежуються передусім у його творчості.

На початку XVIII ст. точилася перша боротьба проти іноземних впливів, за утвердження національних традицій у мистецтві. Так, на розвитку інструментальних жанрів помітно позначилася діяльність музичних цехів, які поширювали серед населення народні пісні й танці. Такі цехи існували в Києві, Львові, Перемишлі, Кам'янці-Подільському та інших містах. Для хорової музики характерним було утвердження гармонічного багатоголосся а сарелла, тобто партесного співу. За цих умов великого значення набувало те, що тексти партесних творів були написані церковно-слов'янською мовою.

Таким чином, умови суспільного життя середини XVIII ст. визначили окремі аспекти діяльності Д. Бортнянського. Слід зважити й на ту музичну підготовку, яку одержав він у глухівській школі, а також на вплив вітчизняних співацьких традицій, що відіграли провідну роль у формуванні творчого обличчя композитора. Не можна ігнорувати й того, що упродовж усього життя Д. Бортнянський мав тісні зв'язки з М. Полторацьким, М. Березовським, В. Боровиковським, Д. Левицьким, І. Мартосом та іншими передовими діячами української культури. Все це широко відбилосся у його хорових творах.

Ще за життя композитора, з 1809 р., у Відні його твори виконувались українськими співаками. Один з тогочасних віденських службовців писав: «Нижність співу звабила... дуже багато людей» (див. В. Шурат. Як пізнали Д. Бортнянського в Західній Україні. «Музичний листок», листопад, 1925, Львів, вип. I, с. 7). По завершенні служби у Відні артисти поверталися на батьківщину, знайомили з творами Д. Бортнянського також населення Тернопільського краю, Буковини, Поділля.

Спорідненість музичної мови композитора з українським народно-пісенним мистецтвом значною мірою зумовила популярність його хорів на Україні. Характерний приклад — видання у 1894 р. вчителем хорового співу Подільської семінарії Ю. Богдановим збірника старовинних наспівів Поділля і Волині. Деякі подільські дослідники слушно вказували на спорідненість цих наспівів і мелодики Д. Бортнянського, на їх національну самобутність, підкреслюючи важливість вироблених композитором стилістичних норм для вітчизняної музики. Один з авторів рецензії на згаданий збірник пише: «Бортнянський дав новий напрямок нашому... співу. Бортнянський великий у своїх концертах... При ньому гармонічна музика стає національною... з того моменту, коли вперше стародавня мелодія... стала основою для гармонічного викладу» (див. «Подольские епархиальные ведомости», 1894, № 24).

Використання Д. Бортнянським інтонацій старовинних народно-пісенних зразків свідчить про український характер його хорової творчості. Композитор звертається не тільки до київського розспіву (в хорах-аранжировках, Месі, хоровому концерті № 21) з його м'яким ліризмом, теплотою, а й до грецького, болгарського, знаменного, які використовувалися у співі ще з часів Київської Русі. Ці оформлені ним старовинні мелодії набули широкої популярності не тільки в Росії, а й на Україні у міських і сільських хорових колективах. Відомі навіть випадки, коли сільських диригентів нагороджували творами Д. Борт-

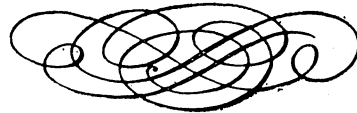
нянського (див. «Киевские епархиальные ведомости», 1866, № 23).

Недостатнє поширення музики Д. Бортнянського на Україні певною мірою зумовлювалося обережним ставленням громадськості до діяльності його як придворного музиканта. Часто йому протиставлявся М. Березовський, який не був у пошані при дворі, або популярний на Україні А. Ведель. 1925 року на захист Д. Бортнянського виступили українські вчені С. Людкевич і В. Шурат, які в доповідях, присвячених 100-річчю з дня смерті композитора, підкреслили, що його музика, як і творчість М. Березовського та А. Веделя, вийшла з надр сучасної йому української музичної культури (див. «Музичний листок», 1925, вип. 1, Львів). Справді, органічне поєднання професійної композиційної техніки з яскравими зразками типової української мелодики, стрункість форми, витонченість вокального голосоведення — все це підкреслювало той новий стиль у хоровій музиці, який вразив своєю надзвичайною оригінальністю навіть такого відомого знавця музичного мистецтва, як Г. Берліоз. А Людкевич підкреслив, що Бортнянський «став видатним українським хоровим вокалістом, і на тім полі немає йому рівного у нас, а може і в Європі» (див. «Музичний листок», вип. 1).

Не випадкове й те, що українські композитори М. Вербицький, Д. Січинський, Я. Лопатинський, В. Ярославенко, Ф. Колесса, І. Воробкевич, П. Важанський, О. Нижанківський відчули у своїй творчості вплив Д. Бортнянського, особливо у використанні технічних засобів. Так, М. Вербицький вбачав у ньому свого вчителя і назвав його «нашим Моцартом». Він же радив композитору-початківцю В. Матюку вивчати творчість Д. Бортнянського. Плеяда українських композиторів 10-х—20-х років XX ст., серед яких К. Стеценко, О. Кошиць, П. Коцицький, М. Лисенко, П. Демуцький, М. Леонтович, не тільки наслідували традиції Д. Бортнянського, а й творчо їх розвивала. Такий глибокий і плідний вплив на розвиток наступних поколінь музикантів свідчить про те, що Д. Бортнянський був передовим діячем свого часу, а вся його спадщина становить для вітчизняного музичного мистецтва велику історичну цінність.

Миколаїв

В. ІВАНОВ



Під час Всеукраїнського музичного фестивалю «Золота осінь-78» проведено перший Республіканський конкурс камерних музичних ансамблів. Він викликав значний інтерес музичної громадськості. Малий зал Київської консерваторії ім. П. Чайковського, де проходили прослуховування, всі дні був заповнений.

Власне, цей конкурс за формою можна було б назвати оглядом. Не розроблено і не опубліковано умов конкурсу, не визначено обов'язкового твору, не було традиційних трьох турів і, що найсуттєвіше, кількість колективів замала для такого змагання. Якщо ансамбль старовинної музики Одеської філармонії, квінтет духових інструментів і струнний квартет Донецької філармонії за своїм виконавським стажем могли виступати «на рівних», то інші, нещодавно організовані, природно, ще не встигли набути високої професійної форми і їхню участь можна розглядати як констатацію створення даних ансамблів з певними перспективами творчого зростання.

Головне завдання конкурсу — заохочення і стимулювання творчої діяльності колективів. У цьому варто перейняти досвід проведення численних змагань естрадних ансамблів, що сприяє розвитку жанру.

Конкурс засвідчив, що в республіці є цікаві колективи камерної музики. Хочеться відзначити ансамбль старовинної музики Одеської філармонії, який порадував слухачів високою культурою виконання. Музиканти зуміли знайти ту єдину і переконливу «темброву тональність», яка дозволила природно і красиво поєднати звучання таких різноманітних інструментів, як скрипка і гобой, флейта і віолончель з чембало. Кожний з артистів, зберігаючи свою індивідуальність, продемонстрував вміння «розчинитися» в ансамблі, підпорядковувати власну манеру гри єдиним творчим завданням. Після прослуховування конкурсної програми, до якої увійшли окремі частини концертів Телемана, Генделя, Вівальді і концертної симфонії Бортнянського, складова враження, що колектив упевнено оволодіває кращими традиціями виконання старовинної музики. Цей ансамбль удостоєний диплома I ступеня і завоював звання лауреата.

Гарне враження залишив квінтет духових інструментів Донецької філармонії, який відзначається своїм виконавським почерком, зрілим професіоналізмом і має всі можливості для сталого творчого успіху. Він також удостоєний диплома I ступеня. Хочеться побажати артистам продовжити роботу над більш філігранним нюансуванням і точною атакою звука.

У конкурсі взяли участь три камерні оркестри — Ровенської, Херсонської і Чернівецької філармоній (Київський камерний оркестр виступав поза конкурсом). Це молоді колективи і за віком музикантів, і за стажем спільної роботи. Зрозуміло, не всі оркестри мають однакові творчі досягнення, але їх об'єднує шире бажання спільного музикування і прагнення до професійного удосконалення. Молоді музиканти не тільки самі освоюють шедеври камерної музики, але й прилучають до них широкі кола слухачів. Багато прекрасної, інколи незаслужено забутої музики може бути виконано тільки камерним складом.

Великий ентузіазм керівників та учасників радує, але й насторожує. Без ентузіазму, без любові, без творчого горіння не можна мріяти про високий професійний рівень. Однак ентузіазм, як відомо, потребує і підтримки, і заохочення, бо інакше може легко змінитися байдужістю, що абсолютно не сумісна з мистецтвом. А молодим колективам доводиться працювати часом у досить складних умовах.

Головна особливість камерного оркестру — це темброве й штрихове багатство струнно-смічкових інструментів, м'якість звуковидобування, лірична задуманість, чіткість і злагодженість штрихів. Та всі прекрасні якості камерного оркестру, такі, як зіграність і колективна майстерність, з'являються не самі по собі, а в результаті великої систематичної роботи, що вимагає творчих зусиль і, звичайно, часу.

Специфічна манера звуковидобування (відмінна від великого оркестру), бездоганна інтонація, узгодженість і точність штрихів — ось ті «три кити», на яких тримається



Квінтет духових інструментів з Донецька.

поняття «камерний оркестр». Якщо з цих високих (але обов'язкових) позицій підійти до конкурсних виступів, то можна сказати, що, незважаючи на те, що скромні досягнення, всі три колективи на шляху до творчої зрілості.

Конкурсна програма камерного оркестру Херсонської філармонії складалася з Концерту для скрипки з оркестром Вівальді (соліст В. Шехтман), «Інтерлюдії» з III симфонії І. Шамо і третьої частини сюїти Гринблата з музики до спектаклю «Життя Мольєра».

Колективу ще не вдалося знайти м'яке і глибоке звучання, його манера звуковидобування більше підходить для великого оркестру з мідною і ударною групами, аніж для втілення образів камерної музики. Це заважає виявленню тембрових особливостей окремих груп, контролю за точною інтонацією.

Включення до програми третьої частини з сюїти Гринблата «Життя Мольєра», яка побудована на гостроконтрастних зіставленнях монологів чембало з політонально насиченими tutti оркестру, наптовує на думку, що музиканти розуміють недоліки свого форсованого звучання. Партія чембало виконана яскраво й виразно, відповідно до стилю і емоційного характеру твору. Тут оркестр виявив свої потенціальні можливості і засвідчив, що в недалекому майбутньому матиме єдину і точну штрихову основу (знову ж таки за умови правильного звуковидобування). При виконанні «Інтерлюдії» з Третьої симфонії І. Шамо неважко було помітити те задоволення, з яким артисти оркестру «поринали» в музику, насолоджуючись її звучанням. Колектив чекає велика робота, щоб оволодіти культурою звуку і тембровою різноманітністю груп.

Камерний оркестр Ровенської філармонії (керівник Б. Депо) звучить значно м'якше, навіть «елегантніше». Це також молодий колектив, організований у 1975 році на базі камерного оркестру Ровенського музичного училища. В його програмі — Третій концерт Бортнянського, Концерт для скрипки з оркестром Вівальді (з циклу «Пори року») і музична картина Д. Задора «В селі». Вибір для конкурсного показу Концерту Бортнянського, що є перекладенням твору для струнного оркестру і розрахований на колективи дитячих музичних шкіл, невдалий. Тут не можна беззастережно дотримуватись позначок за метрономом, які належать авторові перекладення, а не Бортнянському, бо це призводить до спотворення музичного образу, як, зокрема, в першій частині концерту. Вона прозвучала в'яло і не виразно внаслідок уповільнення темпу. Те ж саме можна сказати й про третю частину, а друга — елегантний романс — зіграна напруженим звуком без помітних динамічних контрастів.

У Концерті для скрипки з оркестром Вівальді («Літо») соліст — лауреат республіканського конкурсу К. Стеценко —

впевнено взяв «темпо-пульс», «втягнувши» за собою оркестр. Виконання Концерту Вівальді свідчить, що колектив має запас технічних можливостей, який ще не реалізований повністю.

Же з перших тактів камерний оркестр Чернівецької філармонії (керівник Ю. Гіна) продемонстрував свою професійну зрілість. Йому притаманні висока ансамблева культура, узгодженість штрихів, компактне (хоча і дещо форсоване) звучання. Відчувається уміла і вдумлива робота керівника, досконале знання особливостей струнних інструментів. (Сам Ю. Гіна виступає і як скрипаль). Йому вдалося добре збалансувати звучання груп оркестру, домогтися єдиної манери звуковидобування і виразного нюансування.

У виконанні другої частини з «Молодіжної сюїти» А. Штогаренка оркестр добре відтворив світлий, радісно-піднесений настрій музики. Фуґа Шостаковича захопила глибиною поліфонічного мислення, а мудра простота генделівської «Пасакалії» знайшла у виконавців відповідну душевну співзвучність.

Відрадно, що ті чи інші недоліки цього колективу доводиться розглядати з високих професійних позицій. В цьому плані слід зауважити: в «Пасакалії» Генделя хотілося б тонших і природніших темпових співвідношень між окремими варіаціями; зайве прискорення створює темпову строкатість (наприклад у «піщикатній» варіації); неточне дотримання градації нюансування, зокрема недостатнє різно призвело до надмірного звучання в кульмінації (особливо було помітно в групі перших скрипок). В цілому камерний оркестр Чернівецької філармонії показав себе з якнайкращого боку. Він удостоєний диплома I ступеня і звання лауреата.

Незважаючи на недоліки становлення, всі три камерні оркестри — перспективні концертні колективи. Головний напрям майбутньої роботи — пошуки і виявлення власного виконавського почерку, уміння не тільки прочитати текст, а й розкрити його зміст, дати цікаву інтерпретацію. Обов'язковим компонентом камерного виконавства завжди були і є високий смак, довершена виконавська культура. Тоді щирість і теплоту, притаманні струнному оркестрові, ніколи не підмінять сентиментальність, а мужню стриманість — гучний пафос.

Щодо професійних завдань, то вони полягають передусім у пошуках специфічного камерного тембру і розвиткові міцної монолітної штрихової бази. Недарма говорять: «Камерний оркестр — це м'який звук і тверді штрихи». На жаль, у всіх прослуханих колективів відсутнє виразне різно. Цим звужується динамічна шкала, наслідком чого є невизначеність кульмінацій і певна нюансова монотонність. Саме камерний оркестр, де струнникам не доводиться змагатися з духовиками в звучанні, дає широкий простір для виявлення і підкреслення тонких динамічних градацій.

Завершився конкурс, розподілено місця і нагороди. Настав час роздумів, аналізу, перспективних накреслень. Що ж показав конкурс? Насамперед він став дійовим стимулом творчості камерних ансамблів республіки, дав можливість громадськості познайомитися з загальним станом цього жанру виконавства на Україні.

Своїми думками поділився член журі, лауреат міжнародних конкурсів, заслужений артист УРСР Богодар Которович: «Огляд показав, що сьогодні камерні жанри з малих

концертних приміщень виходять на передній край у справі пропаганди й донесення до широких мас естетичних цінностей музичного мистецтва. На хороший камерний концерт можуть потрапити далеко не всі бажуючі. Це не випадковий інтерес, не віяння музичної моди, а дія певних внутрішніх закономірностей, — цікавий аспект для дослідника. Попри деякі недоліки в організації огляд-конкурсу, можна вважати, що він пройшов успішно і досвід його



Камерний оркестр з Чернівців.

корисний. На жаль, доводиться констатувати, що більшості колективів не вистачає майстерності. Одна з причин цього — слабка професійна підготовка в учбових закладах. Кількісно укомплектовані всі ансамблі, але якісно — більшість «на шляху».

Створення молодих камерних колективів — явище без сумніву позитивне, але, як засвідчив огляд-конкурс, більшість із них перебуває ще в стадії становлення і гостро потребує кваліфікованого творчого керівництва. В камерному жанрі кожен музикант — соліст, отже, він мусить завжди бути у високій професійній формі, яку треба не тільки підтримувати індивідуальними заняттями, а й удосконалювати. Слід подумати про постійні методичні консультації.

Творче зростання молодих колективів значною мірою залежить від умов, в яких вони працюють. Важко знайти час для систематичної репетиційної роботи при існуючих концертних нормах (дванадцять виступів на місяць) та необхідності частих гастролейних поїздок. Крім того, доводиться конкурувати з естрадними ансамблями, які гаряче підтримуються філармоніями і вже мають своїх постійних слухачів. Камерному жанру теж потрібен слухач, який знає, любить і розуміє це тонке мистецтво, а його можна залучити і виховати тільки при бездоганності виконання. Тому високий професійний рівень камерного колективу — це не абстрактне естетичне поняття, а основна умова його життєвості. Іншими словами, рентабельність камерних ансамблів прямо залежить від виконавського рівня.

В. БЕЛЯКОВ

У Кам'янці-Подільському в приміщенні кафедрального костелу відкрито концертний зал, який має прекрасну акустику. Реставровано старовинний орган, встановлений у 1860 р. фірмою «Карл Хессе». Ці роботи виконали естонські майстри під керівництвом Х. Крійза.

В концерті виступили заслужений діяч мистецтв УРСР А. Котляревський, лауреат міжнародних конкурсів Б. Которович, молада органістка І. Галиновська, педагог Хмельницького музичного училища Г. Баранова. Прозвучали твори Й.С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Б. Марчелло, Ф. Шуберта, Д. Шостаковича, М. Леонтовича, С. Людкевича.

Б. СЛЮСАР

майстерність показали учні Б. Б. Палшко-ва — студенти і педагоги, а також артисти оркестру Київського державного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка Юрій Третяк, Сергій Романський, дипломант республіканського конкурсу Ростислав Денисюк. З успіхом виступив і ансамбль альтистів. Партію фортепіано виконувала С. П. Ляшенко.

У програмі концерту були твори західно-європейських та російських композиторів-класиків, музика радянських авторів. Педагогічну працю Б. Б. Палшков поєднує з роботою соліста оркестру в оперному театрі. Значний внесок овіявля і в справу пропаганди альтової музики на Україні. Він — редактор і упорядник педагогічного репертуару для цього інструмента, автор численних перекладень та обробок, а також оригінальних творів. З ініціативи Б. Б. Палшкова в українській радянській музиці чи не вперше з'явилися твори для альтя в супроводі фортепіано.

В. КИРЕЙКО

У дні святкування 61-ї річниці Великого Жовтня перед трудящими Луцька вперше виступив новий мистецький колектив обласної філармонії — Волинський народний хор (художній керівник і головний диригент заслужений артист УРСР А. Пашкевич, диригент М. Дацик, керівник танцювальної групи А. Іванов, інструментальної — О. Мизюк). Основний склад його — випускники музичного та культосвітнього училищ і талановиті вихованці художньої самодіяльності.

Концерт розпочався вокально-хореографічною композицією «Ми з Волині», яка прославляє рідний край, його трударів. У програмі широко представлено творчість радянських композиторів, кращі зразки місцевого фольклору.

Слухачі тепло приймали кожен номер програми. Тепер колектив виступає в районних центрах, колгоспах і радгоспах області.

В. ГЕРАСИМЧУК

Викладачеві Київської консерваторії доценту Борису Борисовичу Палшкову виповнилося 50 років. У концерті на честь ювіляра високий рівень техніки, художню

Складові успіху

Упродовж десяти літ спостерігаємо невпинне творче зростання хорової капели Дрогобицького міського Будинку культури, якій напередодні Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих присвоєно найменування народної, а після фестивалю — звання лауреата. Її співу притаманні м'якість і легкість звучання, що межують з камерністю, злагожденість і чистота строю, переконливе трактування таких складних творів, як «Зимова дорога» В. Шибаліна, «Ніч» Ш. Гуно, «Баркарола» Ф. Шуберта, хори С. Людкевича, Є. Вахнянина, В. Соколова, перлини М. Леонтовича, О. Кошиця, Г. Давидовського, Я. Яциневича. Всього в репертуарі понад 50 назв.

Рецензенти не раз пояснювали успіх капели великою любов'ю її учасників до музики. Додамо, що такі значні творчі досягнення були б неможливі без наукової організації праці, без умінь художнього керівника хору Олега Цигилика підтримувати і розвивати зацікавленість співаків у власному духовному збагаченні, почуття задоволення від спільної праці.

Звичайно, Олег Іванович ефективно використовує в своїй роботі знання, набуті в консерваторії, а також нові настанови теоретиків і методистів хорової справи. Та чи не найціннішим є вміння на ґрунті досвіду й широкої ерудиції глибоко і самобутньо інтерпретувати твір, спрямувати виконавців на правильне його прочитання. Велика репетиційна робота, творча увага і професіоналізм допомагають йому як керівнику-хормейстеру і педагогові вникнути в особливості музично-естетичних реакцій кожного співака, передбачити перспективу його виконавського зростання.

При всьому знанні теорії хорознавства і техніки диригування не менш важлива здатність О. Цигилика добре розуміти, відчувати «таємницю» звукоутворення. Він вчить цього колектив і кожного співака окремо, пояснюючи й демонструючи прийоми звуковидобування, які охоче сприймаються та наслідуються. Важливе й те, що диригент зважає на психологічну настрійність хористів, створює потрібну атмосферу для творчості.

Відомо, що відчуття нашими сучасниками звукового забарвлення внаслідок використання новітніх електроакустичних засобів дещо змінилося порівняно з тим, коли музика

сприймалась виключно в «живому» виконанні. Нині за допомогою спеціальної апаратури є можливість одержувати різні звукові барви шляхом вилучення відповідних елементів звуку (аліквотів при так званій ампутації звуків). Цей чинник діє і у вокально-хоровій практиці. Великого значення набуває вміння диригента регулювати інтенсивність звукоподачі, використовуючи віддзуння залу.

Вельми цікавий досвід роботи О. Цигилика з жіночим складом капели, зокрема те, як він домагається округлого звуку в грудному (меццо-сопрано) та плавного переходу в змішаний і верхній регістри. Майстерність диригента виявляється і в чіткості попередження вступу головних партій, у точності найменшої зміни динаміки чи штриха. Він не шукає невинуватих контрастів у звучанні, а впевнено розгортає авторський задум, на основі чуття й логіки виявляючи його драматургію.

У керуванні хором визначальна засада для О. Цигилика — сольва вокалізація, що найбільш повно виявляє індивідуальну характеристику голосу співака. Водночас виховується вміння злитися із загальним звучанням. Така єдність досягається не обмеженням чи нівелюванням індивідуальних особливостей співаків, а виявленням їх прагнення збагатити хорову палітру красою кожного голосу.

Кожен усвідомлює відповідальність, а тому стає неможливим «утриманство», коли дехто лише «підспівує». Цьому допомагає вже перевірений практикою прийом: хор розподіляється на квартети, що співають твір самостійно, показуючи, як їх учасники дотримуються принципів, що об'єднують звучання цілого колективу.

На репетиції О. Цигилик ніколи не диктує свою волю. Глибоке й послідовне розкриття суті твору досягається не методом різних імпульсивних злетів і спадів, а в поступовому виявленні і розвитку музичної ідеї. Про його жест можна сказати: скупий, лаконічний і ясний. Жодного натяку на ефектність, театральність. Його рука добуває і веде звук хору, наче смичок скрипалі — звук свого інструмента.

Всі ці риси в роботі — знання, здібність до пошуків нового, логічно або чуттєво виправданого, втілення задуму в звучанні — зумовлюють справді творчий радісний клімат у колективі, глибоке усвідомлення кожним ідеї і художньої цінності своєї «продукції». Ось чому щоразу нова програма чи окремий виступ капели відкривають перед слухачами ще ширші обрії в пізнанні світу музики.

С. МАСНИЙ

Початок шляху

Його шлях у прекрасний світ балету розпочався, як і в багатьох інших українських балетмейстерів, у Київському державному хореографічному училищі. Навчаючись мистецтва танцю в досвідчених педагогів І. Булатової, В. Хрептова, Є. Зайцева, Леонід Рослов виявив велике зацікавлення балетмейстерською роботою, і йому надали можливість поставити в училищі кілька народних танців, зокрема танець курдів з балету А. Хачатуряна «Гаяне». На останніх курсах Л. Рослов починає самостійну балетмейстерську роботу в Ансамблі пісні і танцю Міністерства внутрішніх справ УРСР. Здібний енергійний юнак швидко знайшов спільну мову з колективом, який на Всесоюзному огляді військових ансамблів (танці поставлені Л. Рословим) завоював почесне звання «Зразкового військового ансамблю СРСР».

Після закінчення училища Л. Рослов як соліст балету одержує направлення до Харківського державного академічного театру опери і балету ім. М. Лисенка. Він поєднує виконавську роботу в театрі з постановочною у створеному з його ініціативи самодіяльному ансамблі танцю Харківського державного університету ім. М. Горького. Колектив неодноразово ставав переможцем всесоюзних і республіканських конкурсів, виїжджав у гастрольні подорожі по містах України і за кордон.

За направленням Міністерства культури УРСР Л. Рослов у 1967 р. поступає на балетмейстерське відділення Державного інституту театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського, де навчається у професорів Р. Захарова, А. Шатіна, О. Лапаурі, доцентів Л. Таланкіної, В. Хомякова, Д. Удальцова та Н. Чефранова.



В. Рослов на репетиції «Дивертисмента» В. Моцарта.

В цей період він ставить хореографічні мініатюри у Волинському хореографічному училищі з нагоди ювілею учбового закладу, готує танцювальні програми в Ансамблі пісні і танцю двічі Червонопрапорного Балтійського флоту, в Ансамблі пісні і танцю Київського Військового округу, Ансамблі пісні і танцю Міністерства внутрішніх справ РРФСР, хореографічному ансамблі «Сучасник».

Л. Рослову доручають викладати композицію народно-сценічного танцю на курсах підвищення кваліфікації керівників самодіяльних танцювальних колективів Москви.

Балетмейстер звертає особливу увагу на хореографію в сучасній оперній, оперетковій і драматичній виставах, де

мають органічно поєднатися музика, вокал, танець і акторська майстерність.

Дипломними постановками Л. Рослова були танці у спектаклях Київського театру оперети «Каштани Києва» О. Сандлера, «Граф Люксембург» Ф. Легара. Особливо складні завдання постали перед балетмейстером в роботі над «Каштанами Києва», де треба було створити розгорнуті хореографічні сцени, різні за своїм образним настроєм і пластичним малюнком. У танцювальних картинках «На схилах Дніпра», «Вальс юних», «Весна іде» розкрилися характери, почуття, багатство духовного світу наших сучасників. У сцені молодіжного фестивалю балетмейстер створив засобами народного танцю яскравий образ багатонаціональної радянської молоді — представників Росії, України, Молдавії, Естонії та інших республік. Запам'яталися глядачам номери «Навала», «Суворовці і школярки», «На привалі» та інші.

Незабаром Л. Рослова запрошують балетмейстером до Київського театру оперети. Він бере участь у постановці творів «Сказка про Івашку — білу рубашку» Д. Клебанова, «Дівчина і море» Я. Цегляра, «Василь Тьоркін» А. Новикова, «Чиста криниця» О. Білаша, «Нові пригоди Буратіно» Б. Чебоксарова, «Не ховай усмішку» Р. Гаджієва, «Друге весілля в Малинівці» І. Поклада та інших. Одночасно ставить танцювальні номери у виставах драматичних театрів.

Високу оцінку глядачів дістала робота балетмейстера в спектаклі Київського драматичного театру ім. Лесі Українки «І відлетимо з вітрами» М. Зарудного, а також у постановці Київського драматичного театру ім. І. Франка «Цим старим козачим способом» О. Сафронова. Режисер вистави Р. Коломієць відзначає, що Л. Рослов уміє чітко поставити завдання перед актором і домогтися його ви-

конання. Він послідовно дотримується режисерського задуму, підпорядковуючи йому власне бачення твору.

Для учасників Всесоюзного конкурсу артистів балету солістів театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Н. Березіної та Є. Косменка Л. Рослов поставив класичний номер «Романтичний дитих» на музику Л. Грабовського. Цікаво працює молодий хореограф у жанрі кіно і на ниві спорту: ним створено кілька програм для гімнастів, акробатів і фігуристів. Справжнім національним колоритом позначені постановки Л. Рослова для колективу Українського художньо-спортивного ансамблю на льоду.

Останні два роки Л. Рослов — балетмейстер Оперної студії Київської консерваторії ім. П. Чайковського. Він брав участь у постановці оперних і опереткових вистав «Євгеній Онегін» П. Чайковського, «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Травіата» Дж. Верді, «Летюча миша» Й. Штрауса, «Весілля в Малинівці» О. Рябова, «Царева наречена» М. Римського-Корсакова, «Моя чарівна леді» Ф. Лоу, «Корнелівські дзвони» Р. Планкета, хореографічних дивертисментів на музику Й. Баха і В. Моцарта.

Однею з характерних рис хореографа є вміння органічно вводити танцювальні композиції в загальну дію вистави.

Режисери О. Завіна та Ю. Лішанський відзначають працездатність, натхненність, цілеспрямованість, професійну культуру балетмейстера.

Серед останніх його робіт — вдало здійснені постановки танцювальних програм для Ансамблю пісні і танцю двічі Червонопрапорного Балтійського флоту, Державного ансамблю танцю Білоруської РСР, а також у Пермській, Чернігівській державних філармоніях.

Молодий хореограф — на шляху до творчої зрілості.

Б. МЕЛЬНИКОВ

ХРОНІКА

У новій сценічній редакції опера С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» знову зазвучала в Київському театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Постановники — режисер Д. Гнатюк, диригент І. Гамкало, художник О. Бурлін; танці в постановці П. Вірського і О. Сегала, хормейстер В. Тищенко. В головних партіях виступили провідні солісти театру — В. Любимова, В. Грицюк, Д. Гнатюк, В. Федотов, В. Соколик.

У Київському театрі оперети відбулася прем'єра нового музичного спектаклю «Місто на світанку» В. Ільїна (лібретто Ю. Рибчинського за однойменною п'єсою О. Арбузова).

Режисер вистави В. Бегма, диригент Ю. Котеленець, художник В. Ареф'єв, балетмейстер В. Подберьокін, хормейстер І. Горюшко. На прем'єрі головні ролі виконували Л. Запорожцева, Т. Гагаріна, І. Афанасьєв, А. Трофимчук, С. Мельниченко та ін.

Балет «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва поставлено на сцені Донецького театру опери та балету молодим балетмейстером В. Шкільком, диригентом В. Куржєвим та художником Б. Купенком. Головні партії виконують В. Зельдіна і Т. Кушакова (Джульєтта), Ю. Мезєря (Ромео), В. Бойцов і Г. Воробйов (Меркуціо).

У Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка поставлено балет П. Чайковського «Спляча красуня». Балетмейстери народні артисти СРСР К. Сергєєв та Н. Дудинська, художники Е. Ліщинський, Т. Бруні, диригент Л. Джурмій. Головні партії виконують С. Коляванова і Т. Попеску.

В театрі пройшов Фестиваль майстрів мистецтв, присвячений 325-річчю возз'яднання України з Росією. У спектаклях виступили Т. Мілашкіна та О. Ворошило (Москва), О. Вардіна (Саратов), Н. Ткаченко (Одеса), Є. Мірошніченко (Київ).

На афіші Одеського театру опери та балету нещодавно з'явилися дві нові назви — «Алеко» С. Рахманінова та «Листи

кохання» В. Губаренка. Постановку спектаклів здійснили диригент В. Афанасьєв, режисер С. Гаудасинський, художник Н. Беззенко-Зінкіна, хормейстери Л. Вутенко, І. Дідушок. На прем'єрі партію Алеко виконав А. Бойко, Молодого цигана — А. Дуда, Старого цигана — Є. Іванов, Земфіри — Н. Мельник.

В моноопері «Листи кохання» виступила В. Литвиненко.

Земфіра — Н. Мельник, Старий Циган — Є. Іванов в опері С. Рахманінова «Алеко».

В. Литвиненко в опері В. Губаренка «Ніжність».



КОНФЕРЕНЦІЯ У ВОТКІНСЬКУ

В листопаді 1978 р. у Воткінську відбулася Всесоюзна наукова конференція «Чайковський і російська література», організована Міністерством культури Удмуртської АРСР і Державним будинком-музеєм П. І. Чайковського. В ній взяли участь представники консерваторій, університетів та літературно-художніх музеїв багатьох міст країни: Москви, Києва, Горького, Свердловська, Саратова, Пермі, Володди, Кліна та ін.

Тематика заслуханих доповідей була присвячена вивченню особи й творчості геніального російського композитора в тісних зв'язках з традиціями прогресивної російської літератури (Л. Павлунина, «П. І. Чайковський та В. О. Жуковський»; Г. Іванченко, «Традиції О. С. Пушкіна в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»; В. Аншаков, «Деякі особливості трансформації образів О. С. Пушкіна в опері П. І. Чайковського «Пікова дама»; Н. Аршинова, «До питання про психологію жіночих образів у пушкінських операх П. І. Чайковського»). Зроблено аналіз процесів, що виявляли спільні тенденції розвитку музики й художньої літератури другої половини XIX ст. в Росії (О. Шольп, «Про драматургію П. І. Чайковського та І. С. Тургєнєва»; А. Рогозіна, «П. І. Чайковський в роботі над лібретто опери «Чародійка»; В. Альбісський, В. Кондаков, «Деякі особливості художнього мислення художника-реаліста (спроба порівняльного аналізу образу чача й слухача у творах Л. М. Толстого та П. І. Чайковського)». Показано також композитора як автора оригінальних поетичних текстів (І. Розенберг, «Із спостережень над поетичною творчістю П. І. Чайковського»; Н. Вікторова, «Особиста бібліотека П. І. Чайковського»). За матеріалами конференції готується до видання науковий збірник «Чайковський і російська література» (під редакцією С. Протопопова).

Це була перша із запланованих Воткінським будинком-музеєм наукових конференцій, присвячених вивченню творчості композитора в аспекті порівняльного мистецтвознавства.

Г. ІВАНЧЕНКО



Стаття написана на основі дослідження, проведеного в музичних училищах куца Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (Львівському, Дрогобицькому, Івано-Франківському, Чернівецькому, Тернопільському, Луцькому, Ровенському, Ужгородському). На одержаному матеріалі розглядається проблема ефективності викладання музичної літератури в музучилищах.

Оновлення методики і підвищення ефективності викладання дисциплін ідейно-супільного, загальноосвітнього та спеціального циклів — такі завдання постали перед радянською педагогікою у зв'язку з вимогами сучасності. Система спеціальної музичної освіти — ДМШ — музучилище — консерваторія — також вимагає активного пошуку засобів педагогічного впливу на учня і студента, з залученням досягнень сучасної естетики, соціології, психології та інших суміжних наук.

Не випадково на сторінках журналу «Музика» за останні роки все частіше з'являються проблемні статті з музичної педагогіки, серед яких особливої уваги, на наш погляд, заслуговують публікації В. Романця «Тести в музиці» (№ 1, 1973), Ю. Полянського «Педагогічний експеримент» (№ 3, 1974) та «Оптимізація підготовки викладачів» (№ 5, 1976), Ю. Вахраньова «Училище — важлива ланка освіти» (№ 6, 1974), О. Ткач «Музична діагностика» — педагогам» (№ 4, 1977), А. Вострикова і Н. Вострикової «Нове в музичній підготовці» (№ 5, 1977), О. Тимошенко «Абітурієнт: питання підготовки до вузу» (№ 2, 1978) та інші.

Автори усіх перелічених статей порушують питання про оновлення методів музичної педагогіки. Однак ніхто досі не торкався спеціально викладання музично-історичних дисциплін, зокрема музичної літератури. Водночас, саме проблематика музично-історичних дисциплін, питання підготовки в усіх ланках майбутніх музикознавців-істориків широко обговорювалися на сторінках журналу «Советская музыка» (№№ 5, 6, 7, 10 (1977); № 9 (1978) у матеріалах «круглого столу» редакції «Музикознавство як соціальна, гуманітарна наука».

Спеціальних методичних статей, розробок, присвячених специфічним питанням музичної літератури, дуже мало. Список їх майже вичерпується відомими методичними працями Є. Бокшаніної, М. Гейліг, Л. Рицлін та В. Григорович, Г. Савоскіної. Автори наголошують на нерозробленості методичних принципів викладання музичної літератури, виходячи з складностей «синтетичної природи» предмета, його «молодості» — він увійшов до програм училищ тільки в 40-х роках.

До проблеми — ефективність викладання музичної літератури — ми підійшли з практичного боку. Нас цікавив рівень загальної музичної освіченості учнів.

Вибір об'єкта обстеження — учнів виконавських, а не спеціальних, музично-теоретичних відділів — не був випадковий: хотілося дізнатись, як цікавляться музикою, композиторами майбутні виконавці. Спрямованість на вивчення загального музичного (і культурного) світогляду учнів підказала також і теми опитування — центральні постаті композиторів з кожного розділу музичної літератури, передбаченого програмою. Так, з російської літератури в анкетах була тема «Чайковський», з української — «Лисенко», зарубіжної — «Шопен», російської радянської — «Шостакович», української — «Ревуцький». Для кожної теми розроблено 12 контрольних білетів по три питання в кожному. Перше питання стосувалося біографії, друге — творчості композитора, для третього дібрано нотний приклад — тема з вивченого твору (за відп. підручником). Питання кожного розділу формулювалися конкретно, щоб націлити опитуваного на лаконічну, однозначну відповідь: одне речення, дата, перелік прізвищ, назви місцевостей тощо. (Анкетні листки теми «Ревуцький» включали, як виняток, тільки два питання, у зв'язку з відсутністю підручника з української радянської музичної літератури і меншою обізнаністю учнів з фактами біографії композитора).

Анкетування проводилось протягом квітня-травня 1977/78 та вересня-жовтня 1978/79 навчальних років. Всього опитано 867 учнів, з них піаністів — 339, струнників — 127, дири-

гентів-хоровиків — 130, народників — 121, духовиків — 145, вокалістів — 5. (Мінімальна кількість учнів-вокалістів пояснюється відсутністю відповідних відділень у більшості училищ).

Найширше репрезентована в нашій роботі тема «Шопен». Опитування були проведені у всіх восьми училищах Львівського куца.

Відповіді ми поділили на чотири категорії: правильні, неповні (неточні), неправильні, відповідь відсутня.

Із загальної кількості опитаних 345 чол. правильні відповіді на всі три запитання анкети дало 20 чол., що становить 6% вихованців училищ. Найбільший відсоток (62) становлять відповіді, кваліфіковані як неповні, неточні. Оскільки опитування проводилося без усякого попередження і не давало учням можливості скористатися з допоміжного матеріалу — це закономірно. Саме тут найбільше матеріалу для виявлення типових помилок з усіх трьох груп запитань (біографія, творчість, музична тема). «Бузькі» місця привертають увагу до загальних проблем викладання музичної літератури, її зв'язку з суміжними дисциплінами музично-теоретичного і загальноосвітнього циклу.

Біографічні запитання теми «Шопен» виявляють не тільки фактичні знання учня, а й загальний розвиток. Ця група запитань (так само, як і в усіх інших тематичних групах анкети) передбачала передусім висвітлення суспільно-політичних та соціально-культурних умов творчого шляху композитора.

Більшість опитаних правильно називала дату життя Шопена, місця його народження і смерті, причину виїзду з Польщі й постійного перебування у Франції. Однак поряд з правильними зустрічаємо помилкові, часто елементарно неграмотні, а то й зовсім парадоксальні відповіді, які свідчать про низький рівень культури частини вихованців училища.

Аналіз відповідей на запитання, що стосувалися творчості Шопена, торкаються спеціальної музичної педагогіки, а саме — координації викладання усіх спеціальних музичних дисциплін: елементарної теорії музики, сольфеджіо, аналізу творів, музичної літератури.

Типові помилки у відповідях цієї групи свідчать, наприклад, про те, що більшість опитуваних не вміє розмежувати жанри, слабо володіє спеціальною термінологією, погано орієнтується в питаннях новаторства творчості Шопена.

Визначення музичних тем у творах Шопена лише на основі нотних прикладів, без можливості програти їх на інструменті, виявляло знання і уміння учнів, набути на уроках сольфеджіо, теорії музики, гармонії, аналізу музичних творів. Незвичність форми цього розділу опитування, короткий час, який давався учням на заповнення контрольного білета (5—7 хв.), безперечно, негативно позначилися на відповідях. Все ж одні теми виявилися доступнішими для визначення, інші — складнішими. Відчутні також слабкі знання учнів з елементарної теорії музики (або ж невміння координувати їх з конкретним завданням).

Розглянемо запропоновану в анкеті тему «Чайковський». Із загальної кількості опитаних 255 чол. правильні відповіді дали 36 чол., що становить 14%. Учасники анкетування порівняно краще орієнтувалися у фактах біографії Чайковського, ніж Шопена. Майже всі правильно називали роки життя композитора, основні періоди його творчості, місцевість, де проживав П. І. Чайковський тощо.

Відповіді учнів свідчать, що вони не досить чітко розмежовують програмні і непрограмні симфонічні твори композитора, дехто зумів лише перелічити найбільш відомі романи Чайковського. Однак музичні теми з його творчості виявилися краще засвоєними, ніж теми Шопена.

Наступне опитування за темою «Лисенко» виявляє інші дидактичні проблеми, педагогічні складності. Із загальної кількості учнів — 164 — правильно на всі питання анкети відповів тільки один учень — І. Магас (IV курс духового відділу, Івано-Франківськ), тобто 0,8% загальної кількості. І знову бачимо «неповні, неточні» відповіді, але, порівняно з попередніми темами, зросла кількість неправильних і зов-

сім незаповнених анкет. До об'єктивних причин такого стану можна віднести той факт, що більшість учнів — четвертокурсники, які вивчали українську музичну літературу ще на першому курсі. Надто часто трапляються відповіді, які свідчать про елементарну необізнаність учнів не тільки з життєвим і творчим шляхом М. Лисенка, а й з фактами, які повинні бути відомі з історії УРСР, зі шкільних уроків української та російської літератури тощо.

Більшість анкетованих правильно називає серед опер Лисенка «Тараса Бульбу», перераховує три дитячі опери, згадує про хор «Вічний революціонер» на слова Франка. Однак мало хто пам'ятає, що на сюжеті Гоголя Лисенко написав ще «Різдвяну ніч» і «Утоплену», а на сюжет Котляревського, крім «Наталки Полтавки», — «Енеїду». Слабко орієнтуються учні у творах циклу «Музика до «Кобзаря».

Серед «складних» тем виявилися хори «Туман хвилями лягає», «А вже весна, а вже красна», «Іван Гус», «Хор браців» з поеми «Гамалія», тема фугато «Оживуть степи, озера» з фіналу кантати «Радуйся, ниво неполитая».

В анкетному опитуванні з теми «Ревуцький» взяло участь три музучилища — Івано-Франківське, Дрогобицьке і Чернівецьке. Всього опитаних учнів — 91.

Досить значна кількість (49%) правильних відповідей пояснюється певною мірою наявністю в анкеті тільки двох запитань (розділи біографії та творчості).

Майже всі учасники експерименту називають Київ основним місцем творчої діяльності Ревуцького, знають, що в роки Великої Вітчизняної війни композитор працював у Ташкентській консерваторії, можуть визначити основні галузі його творчості. Серед творів правильно вказують Другу симфонію, збірки обробок народних пісень: «Сонечко», «Галицькі пісні». Що ж до характерних помилок, то й тут їх трапилось доволі. Так, учасники анкети не можуть назвати жодного з учнів класу Ревуцького — нині відомих українських радянських композиторів, більшість не знає про редагування Львом Миколайовичем опери Лисенка «Тарас Бульба»; дехто не може пригадати хо-

рової поеми «Хустина» на слова Шевченка, ніхто не відповів правильно на запитання, за який твір Ревуцького було удостоєно Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка.

Матеріалом для опитування з музичних тем стали Друга симфонія, хорова поема «Хустина», «Пісня» для фортепіано і одна тема із збірки «Сонечко» — «Ой летіла перепілонька». Більшість учнів правильно визначає тематичний матеріал Другої симфонії, хоча не всі можуть диференціювати і подати назви народних пісень, що лежать в її основі. Гірше з визначенням тем із «Хустини», а також пісні «Ой летіла перепілонька». Мало хто розпізнав фортепіанну «Пісню».

Звичайно, спостереження, узагальнені у цій статті, не претендують на категоричність, тут не йдеться також про конкретний стан справ у музучилищах Львівського куца. Часто відвідуючи уроки музичної літератури в різних училищах, ми мали змогу переконатися, що більшість педагогів — це кваліфіковані спеціалісти, нерідко — молодь, яка багато сил і енергії вкладає у свою працю. Складність саме в тому й полягає, що їх зусилля часто не знаходять потрібної віддачі. Музична освіченість учнів, загальний культурний світогляд майбутніх виконавців не задовольняє нас, педагогів. Настав час спільно подумати, як оновити систему викладання спеціальних музичних предметів, розглядаючи їх комплексно. Зокрема, слід викладання музичної літератури поєднувати з суміжними науками, виходячи з марксистсько-ленінської філософії та естетики.

Досягнення НТР — магнітофонні записи, радіо і телепередачі, кіно — повинні ввійти у практику педагогічного процесу. Така вимога сучасності.

Навіть найкращі традиційні методи музичної педагогіки, зокрема у галузі музичної літератури, зараз неспроможні зацікавити учнів, збагатити світ їх емоцій, пробудити інтерес до професії. Тому обмін досвідом, пошуки, експерименти мають стати надбанням широкого кола викладачів.

Львів

Л. ЯРОСЕВИЧ

Оптимізація навчання

Чимало педагогів-музикантів у різних учбових закладах намагаються активізувати навчальний процес за допомогою технічних засобів, але роблять це самотужки і, як правило, механічно переймаючи методи загальноосвітньої школи. Така практика малоефективна, а нерідко й шкідлива. У даній статті йдеться про координацію пошуків у впровадженні технічних засобів навчання.

Поліпшення якості знань, підвищення ефективності педагогічної праці примушує виявляти «приховані резерви», тобто більш сучасні засоби і методи навчання, нові перспективні форми роботи.

Серед учителів дедалі частіше можна почути: «Кращі з кращих професіоналів повинні учити юних». Цей дещо незвичний розподіл кадрів, очевидно, дав багато б музичним школам (приклад Інституту К. Орфа в Австрії), але вимагав би перегляду вже ustalених традицій, перебудови системи музичної освіти.

Учень музичної школи приходиться на уроки двічі-тричі на тиждень. Решту часу він поза контролем педагога. Основний колектив для нього — товариші в загальноосвітній школі, головні турботи — теж там. Що ж до занять музикою, то до них він ставиться як до участі в гуртку з обов'язковим відвідуванням. Власне, саме так сприймають музичну школу багато батьків, які хочуть, щоб дитина «вміла грати для себе». Таке ставлення не випадкове: сьогодні лише великі міста можуть похвалитися тим, що в ДМШ працюють викладачі з вищою освітою. Основну масу учителів периферійних шкіл поповнюють випускники музичних училищ. При цьому, як показує практика, у найвіддаленіші ДМШ звичайно їдуть не кращі спеціалісти. Звідси й докори на адресу таких шкіл у звітах про вступні іспити до училищ.

Про технічне обладнання ДМШ чимало і писали, і говорили. Зміни, безумовно, відбуваються, але надто повільно. Щорічно наша промисловість випускає 5—10 нових звукозасторожних апаратів. У багатьох квартирах звучать стереофонічні програвачі та магнітофони, а в ДМШ запи-

си на уроках музичної літератури примушують згадати... фонограф Едісона. У загальноосвітній школі учень працює в кабінетах, обладнаних сучасною кіноапаратурою, відеомагнітофонами, звукозаписуючими апаратами першого або вищого класу. У музичній школі він слухає старі платівки на не завжди якісному електрофоні. У загальноосвітній школі давно вже звикли до засобів автоматизації контролю знань (навчально-контролюючі машини типу «Ласточка», «Огонек» та ін.). У музичній — контроль знань на групових заняттях усе ще провадиться по-старому.

Очевидно, учень ДМШ повинен, насамперед, ознайомитися з програмною музичною літературою за допомогою відеомагнітофона. Адже не секрет, що переважна більшість випускників районних ДМШ, слухаючи, наприклад, симфонію Бетховена, не бачили «живого» оркестру і не знають, який вигляд мають деякі інструменти. Дивно чути на уроці пояснення опери, де мовиться про драматургію твору, і «увяляти» собі дію, тоді як існують прекрасні кіно- і телеекранізації. Варто їх записати на відеострічку і користуватися ними багато років. Телекамера допоможе вчителю набагато швидше і наочніше пояснити маленькому учневі його помилки у постановці рук. (Вітчизняна промисловість виготовляє таку апаратуру — відеомагнітофони «Електроніка-501-відео», «Позитрон» та ін.).

А класи самопідготовки з сольфеджіо, про які стільки говорилось на Всесоюзній конференції з технічних засобів навчання в Москві? Досить мати 2—3 магнітофони із записаним фондом диктантів різної складності та посібників із слухового аналізу, щоб підвищити успішність на уроках сольфеджіо. Така робота проводиться в школі педагогічної практики при Северодонецькому музичному училищі імені С. Прокоф'єва і дає успішні наслідки.

Отже, постає питання: хто займатиметься здійсненням і розробкою нових форм навчання? Випускник училища ніколи з цим не стикався. Досвід вступних іспитів до училищ за останні роки показав, що підготовка абітурієнтів здебільшого незадовільна. Виходить, потрібно підвищити

рівень викладання в школі. На жаль, як правило, в училищах, особливо периферійних, контингент учнів посередній, а кращі з випускників поступають у вузи. Утворюється замкнене коло, як вказувалося вже не на одній нараді працівників музичної освіти: посередні педагоги йдуть вчити посередніх учнів. Таким чином, музучилище не менше ніж школа вимагає підвищення ефективності навчання. Мимоволі виникає порівняння з учбовими закладами системи Міністерства освіти: тут на заняттях викладачі практично використовують усі найновіші досягнення сучасної педагогіки — від програмованого навчання до проблемного — з широким впровадженням технічних засобів і навіть АСУ.

У Свердловонському музичному училищі з 1977 року впроваджено методику викладання теоретичних дисциплін за допомогою ТЗН, практичні заняття по складанню програмованих аудіовізуальних посібників, виготовленню учбових фільмів і слайдів. Тут діють нові автоматизовані класи для викладання теоретичних дисциплін, відкрито клас відеозвукозапису.

Звичайно, вища школа не може стояти осторонь від цих проблем. Тут відсутні такі ж труднощі з абітурієнтами, як і в середній ланці. Однак у вузі, де особливо повинні зай-

матися роботою в галузі музичної педагогіки, найменший відсоток таких досліджень. Крім Музично-педагогічного інституту імені Гнєсіних, де вже майже 20 років застосовуються технічні засоби навчання, та Київської консерваторії, жоден вуз не має добре обладнаних класів, автоматизованих за останнім словом техніки. А можливості вузу дозволяють створити лабораторію ТЗН, де можна вести і практичні роботи, і теоретичні методичні дослідження, спрямовуючи зусилля в цій галузі педагогів училищ і шкіл.

Музичний вуз у нашій країні — не тільки учбовий заклад, а й своєрідний центр системи-куща, яка налічує кілька училищ та десятки шкіл. Такий дослідницький центр, як лабораторія ТЗН (аналогічна існує в Інституті імені Гнєсіних) міг би займатися виробленням рекомендацій для кущових училищ і шкіл, розробляти нову методику викладання за допомогою ТЗН у всіх ланках музичної освіти, тобто стати важливим методичним осередком. Сотні педагогів, прагнучи активізувати методику навчання, впроваджують свої «винаходи», тим часом переважна частина з них просто шкідлива. Лабораторія вузу, централізуючи пошуки ентузіастів, сприятиме оптимізації навчання.

Свердловонецьк

Ю. ЗІЛЬБЕРМАН

„Вокальні паралелі“ Дж. Лаурі-Вольпі

Історія світової опери знає багато прикладів, коли відомі співаки по завершенні театральної кар'єри присвячували себе творчій діяльності в галузі теорії співу, вокальної педагогіки.

В наш час до їх числа належить уславлений італійський тенор Джакомо Лаурі-Вольпі, автор ґрунтовних праць з питань вокалу. Незважаючи на похилий вік (майже 90 років), він і сьогодні невтомно працює над методикою постановки голосу, дослідженням особливостей співу корифеїв оперної сцени, порівняльною характеристикою вокальних шкіл минулого і сучасних. Важко зустріти роботу з питань теорії і практики вокалу, де б не було посилань на книги, статті та висловлювання Дж. Лаурі-Вольпі.

Життєвий і творчий шлях уславленого митця — це невтомна щоденна праця, віддане служіння сцені. Учень відомого співака і педагога Антоніо Котоні, він дебютував у 1919 р. в опері Белліні «Пуритани». Трьома роками пізніше молодий артист вже співає на сцені міланського театру «Ла Скала» під керівництвом Артуро Тосканіні, а незабаром стає солістом нью-йоркської «Метрополітен опера». Понад чотири десятиріччя він виступав на кращих сценах світу. Створені ним вокально-сценічні образи чарували не одне покоління шанувальників опери у багатьох країнах.

Нині Джакомо Лаурі-Вольпі — взірць сценічного довголіття, що стало можливим завдяки глибокому опануванню ним мистецтва бельканто, постійному самовдосконаленню, високій загальній культурі.

У 82 роки він записав платівку оперних арій. Згодом упродовж шести місяців брав участь у музичних виставах міста Буссетто, на батьківщині Джузеппе Верді, а свою 86-у весну зустрів у мадрідському театрі «Реал», де співав у «Ріголетто» і був гідно вшанований слухачами за цей мистецький подвиг.

Фахівцям та аматорам оперного мистецтва відомі книги Джакомо Лаурі-Вольпі «Таємниці людського голосу»,

«Говорячи з Марією» (Марія Рос — іспанська співачка, дружина Лаурі-Вольпі) і знамениті «Вокальні паралелі». Остання перекладена і видана багатьма мовами світу, зокрема й російською (видавництво «Музыка», Л., 1972). Вона містить короткі нариси про співаків, які прийшли в театр протягом останніх 150 років.

Найкраще вдалося відтворити поста-ти тих митців, котрих Лаурі-Вольпі знав особисто, з якими співав на сцені. Про інших сказано менше, дехто не згаданий взагалі. Але автор старанно заповнює цю прогалину, збагачуючи перевидання книги новими іменами і фактами.

Нещодавно в італійському видавництві «Бондживанні» вийшло друком третє, доповнене видання «Вокальних паралелей». В ньому знаходимо характеристики оперних виконавців нового покоління, знайомих радянським слухачам з театральних та концертних гастролей, телевізійних вистав, грамзаписів. Серед них — сопрано Рената Скотто, Жоан Сазерленд, Мірелла Френі та Монсерра Кабальє, тенори Лучано Паваротті, Пласідо Домінго, Хозе Каррерас, бас Ніколай Гяуров.

Для нас це видання становить особливий інтерес ще й тому, що Дж. Лаурі-Вольпі пише про велику українську співачку Соломію Крушельницьку, якою захоплювався в юнацькі роки, аплодуючи їй в «Аїді» та «Саломеї», і пізніше, коли вона вже залишила театр.

«Потрібні були українці з Києва, — підкреслює автор у передмові, — щоб спонукати мене доповнити і перевидати книжку, яка вже стала бібліографічною рідкістю. Вони нагадали мені про сторіччя від дня народження їхнього великого сопрано Соломії Крушельницької, з якою я познайомився 1933 року у Флоренції, де вона викладала спів».

«Голос, що не має паралелей» — так назвав Дж. Лаурі-Вольпі розділ, присвячений Соломії Крушельницькій. Автор виділяє її як унікальне мистецьке явище: «Я слухав голос вели-

кої української співачки в операх Верді, Пуччіні, Вагнера, Штрауса. Він записаний примітивними засобами на початку цього століття, але й у такому звучанні скоряє красою, віртуозною технікою, досконалістю стилю. Музикознавець Михайло Головащенко прислав мені ці чудові платівки, що дають уявлення про багатогранність таланту Крушельницької та її унікальні вокальні скарби — надбання небагатьох артистів наших днів».

Мені випало щастя під час одного музичного фестивалю познайомитися з геніальною співачкою, яка тоді давала уроки бельканто у Флоренції. Крушельницька запросила мене побувати на одному з її уроків. Вона зберегла свій голос, і тепер користуючись ним, навчала молодь прийомів дихання та вимовляння слова. Я був радий відзначити, що така система викладання цілком відповідала поглядам Антоніо Котоні, уславленого баритона і мого вчителя. Вокальні приклади Крушельницької здалися мені переконливими і красномовними.

Скільким сучасним співакам слід було б повчитися в українки майстерності декламації, цього класичного «вимовляти співаючі», яке від часів Каччіні до Баттістіні приносило славу Високому Мистецтву! Автор зустрів у «Метрополітен опера» її співвітчизників, блискучих вокалістів і майстрів театральної інтерпретації. І сьогодні він радий вшанувати на цих сторінках прекрасну Соломію, яка осяяла своїм мистецтвом оперне мистецтво світу».

За авторитетною думкою італійських музичних критиків, у перші роки двадцятого століття п'ять видатних співаків — Баттістіні, Карузо, Тітта Руффо, Шаляпін та Крушельницька неподільно панували на оперних сценах світу. Перші четверо вже давно посіли почесні місця на сторінках «Вокальних паралелей».

Тепер до них приєдналася й С. Крушельницька.

Ю. ПЕДАН

Особиста причетність

У невеликих містах і в селах дитячі музичні школи, крім виконання своєї основної функції, стають, на вимогу часу, важливими центрами музичної культури у своїх районах і дедалі активніше впливають на їх музичне життя. Значення роботи педагогів ДМШ в цій галузі особливо зросло у світлі Постанови ЦК КПРС і Ради Міністрів СРСР «Про заходи по дальшому поліпшенню культурного обслуговування сільського населення», Постанови ЦК КПРС «Про заходи по дальшому розвитку самодіяльної художньої творчості», рішень липневих (1978 р.) пленумів ЦК КПРС і ЦК Компартії України.

Викладачі нашої Млинівської музичної школи на Ровенщині, її філіалів у селах Острожець, Демидівка та Довгошиї розцінюють ці документи як програму особистої участі в культурному будівництві на селі, зокрема в пропаганді музичного мистецтва і розвитку самодіяльної художньої творчості. Виконуючи поставлені партією завдання, ми використовуємо чималий досвід, набутий у попередні роки і особливо в період підготовки до республіканських фестивалів 1970, 1972 років та Першого Всесоюзного фестивалю.

Всі заняття на музичному факультеті народного університету культури проводять викладачі ДМШ (в приміщенні нашої школи). Ілюструють теми переважно музиканти-педагоги — як солісти і учасники різних ансамблів, а також кращі самодіяльні хори і оркестри. Про інтерес слухачів до цієї роками перевіреної форми пропаганди музики свідчить активне відвідування занять. За окремими планами проводяться виїзні концерти-лекції в селах.

З метою удосконалення діяльності факультету ми періодично роздаємо слухачам анкети з конкретними запитаннями. Ось що відповів учитель історії середньої школи № 2 Млинова П. Г. Коротун: «На вашому факультеті я навчився краще розуміти музику, багато дізнався про життя і творчість видатних композиторів і виконавців. Лекції «Ленін і музика», «Радянська масова пісня — жива історія нашого народу», «Музика воєнних років» та інші допомагають пізнавати світ прекрасного, глибше усвідомити місце музики в житті суспільства, а нам, учителям, ще й збагатити свої уроки цікавими для учнів фактами». Чи не у всіх відповідях на анкети підкреслюється, що завдяки заняттям на музичному факультеті слухачі приділяють більше уваги морально-естетичному вихованню своїх дітей. Такі відгуки, прохання частіше виступати в селах є вищою оцінкою нашої громадської роботи.

Успішно діє створена при музичній школі дитяча філармонія. Її концерти з участю педагогів і учнів ДМШ влаштовуємо в загальноосвітніх школах селища Млинова та навколишніх сіл. Вони викликають щире захоплення учнів, сприяють створенню музичних колективів у сільських школах і допомагають творчому зростанню існуючих.

На жаль, художній рівень багатьох гуртків шкільної художньої самодіяльності в селах не можна вважати задовільним. Причина одна: не вистачає кадрів керівників зі спеціальною освітою. В міру наших сил ми допомагаємо вчителям музики (а вони здебільшого і є керівниками цих гуртків) підвищити свою кваліфікацію, переважно на семінарах, які організовує райвідділ народної освіти; також консультуємо заочників. Роботи попереду ще багато, і ми до неї готові.

Практично всі наші педагоги беруть участь у художній самодіяльності. Майже 15 років школа разом з райвідділом культури та РБК систематично допомагає музичним колективам різних жанрів. Викладачі успішно керують створеними з їх ініціативи духовими оркестрами в колгоспах імені Держинського та імені Суворова, «Вітчизна», «Ленінська іскра», «17 вересня» та у Млинівському зооветтехникумі, численними хорами і вокальними ансамблями. В період підготовки до Всесоюзного фестивалю художні колективи створено в артілі «Перше травня», на Млинівському харчокombінаті та маслосирзаводі.

Ось уже 13 років захищає честь району на оглядах і фестивалях оркестр народних інструментів районного Будинку культури. В ньому грає більшість викладачів школи, робітники і службовці, які свого часу вчилися у нас, та інші

ентузіаста народної музики. Цей колектив — неодноразовий переможець обласних і республіканських фестивалів та конкурсу на Виставці досягнень народного господарства СРСР. За підсумками Першого Всесоюзного фестивалю він удостоєний звання лауреата і Великої золотої медалі. Його мистецтво знає в багатьох містах і селах Ровенської області та за її межами.

Як первинна організація Музичного товариства УРСР оркестр вийшов переможцем у республіканському огляді. Бралося до уваги не тільки змістовність і художня цінність репертуару, виконавська майстерність, а й громадська діяльність учасників та систематична навчально-виховна робота бюро з усіма членами первинної організації товариства.

Серед різноманітних форм шефства викладачів на першому місці — допомога самодіяльним музичним колективам у селах. Майже кожен керує хором, ансамблем чи оркестром, які стали справжніми пропагандистами творів радянських композиторів, класичної спадщини і кращих зразків фольклору. Помітних успіхів досягли чоловічий хор у селі Острожець, яким керує колишній наш викладач, а тепер завідуючий районним відділом культури В. Ю. Євтух, мішані хори колгоспу «Перше травня» (керівник С. В. Іщук), маслосирзаводу (керівник М. Я. Юрченко) та багато інших. Зрозуміло, що безпосередньо керувати всіма колективами наші викладачі не можуть, адже в районі 95 клубних закладів, у кожному з яких діють по кілька гуртків. Тож другою формою громадської роботи є періодичні відвідування репетицій сільських колективів і консультування.

Раніш поїздки фахівців у села, особливо віддалені, були епізодичними — на прохання самих керівників прослухати нові програми або перед відповідальними виступами. З 1975 року ми завели картки на кожен колектив, де вказано його жанр, чисельний склад, рівень підготовки керівника, дні й години занять. Маючи такі дані, ми знаємо, куди і якому фахівцю треба поїхати, на що звернути особливу увагу, і завчасно даємо товаришам конкретні завдання. Повернувшись з поїздки, вони вписують у картку, яку допомогу подали керівникам і якої вони ще потребують. Така система допомоги і контролю сприяє поліпшенню роботи самодіяльних гуртків у селах.

Ефективним засобом підвищення кваліфікації кадрів сільських культпрацівників є семінари-практикуми, що проводяться райвідділом культури спільно з правлінням районного відділення Музичного товариства. І тут основне навантаження беруть на себе викладачі ДМШ. На двох останніх семінарах їх учасники заслухали доповіді «Постанова ЦК КПРС «Про заходи по дальшому розвитку самодіяльної художньої творчості» і завдання музичного активу» та «Підготовка до відзначення 325-річчя возз'єднання України з Росією». Потім, як завжди, відбулися практичні заняття з керівниками по жанрах, індивідуальні та групові консультації. Одночасно у нас розгорнулася підготовка програм для концертів і тематичних вечорів, присвячених 40-річчю возз'єднання Західної України в єдиній Українській Радянській державі.

У повсякденній роботі колективів часто виникають питання, з якими керівники звертаються до райвідділу культури і правління Музичного товариства. Такі прохання — ознака того, що люди працюють, думають, шукають правильних рішень. Йдучи їм назустріч, ми організували постійно діючий консультативний пункт, де в певні дні й години чергують фахівці з вокально-хорового та інструментальних жанрів. Про це оголошено на місцях, і всі зацікавлені своєчасно одержують потрібну консультацію, новинки репертуару, вирішують організаційні питання.

Спільні зусилля школи, райвідділу культури і відділення Музичного товариства завжди підтримують райком партії, виконком районної Ради народних депутатів і всіляко заохочують трудівників на ниві культури. Це надає нам нових сил у виконанні почесних завдань, які висуває Комуністична партія.

Млинів Ровенської області

А. АНДРУХОВ,
директор музичної школи

ВETERАНИ—ЮНАЦТВУ

Допомагати партійним і комсомольським організаціям у вихованні молоді на революційних, бойових і трудових традиціях — таке завдання поставили учасники хору ветеранів громадянської і Великої Вітчизняної воєни та праці. Колектив створено заходами Київського відділення Музичного товариства УРСР та Окружного Будинку офіцерів. Керує ним заслужений артист УРСР Василь Михайлович Мінько, учасник громадянської війни, ветеран Першого корпусу Червоного козацтва. У 20-х роках він здобув музичну освіту, очолював аматорські та професійні капели, був незмінним членом журі олімпіад самодіяльного мистецтва України.

Свої перші концерти ветерани присвятили 60-річчю Великого Жовтня. Складовою частиною програми була сюїта «В бій за волю» В. Мінька на вірші поетів О. Новицького, В. Сосюри, П. Усенка, І. Неходи. Цей твір автори присвятили військовому з'єднанню Червоної Армії — Першому корпусу Червоного козацтва та його організатору і командирі легендарного герою громадянської війни Віталію Марковичу Примакову.

Прем'єра відбулася перед студентами Київського державного університету ім. Т. Г. Шевченка і дістала високу оцінку. Дякуючи за чудовий концерт, секретар комсомольського бюро радіофізичного факультету О. Кисіль, зокрема, сказав: «Революційний пафос творів, їх емоційний вплив на нас, слухачів, посилюється усвідомленням, що перед нами живі учасники подій тих буремних років».

З великим успіхом концерти хору пройшли у Вишгороді, Поліському, Стайках, Копиліві та інших містах і селах Київщини. Як правило, по закінченні виступів слухачі, особливо молодь, оточують артистів, довго розпитують про далекі походи, про історію бойових нагород.

З ентузіазмом готували ветерани програму до 60-річчя Ленінського комсомолу, адже всі вони — комсомольці 20-х і 30-х років. Тому так швидко, з юнацьким запалом звучали в їх виконанні «Величальна Леніну» та «Країна Комсомолія» І. Шамо, «Син великої партії» В. Мураделі, «Шість орденів» В. Мінька. Крім масових пісень, в репертуарі колективу є досить складні твори без супроводу — «Соловуха» П. Чайковського, «Світлі, світли, місяцю» в обробці О. Кошиця та ін. Поповнення програми вимагає від співаків багато часу і зусиль, та вони долають усі труднощі, прагнучи показати красу мистецтва, прищепити молоді любов до музики.

Незаперечним творчим успіхом ентузіастів є програма, присвячена 325-річчю возз'єднання України з Росією. Це — фрагменти з «Патриотическої песни» М. Глінки та з кантати Г. Жуковського «Братерство», пісні «Україна і Росія» В. Мураделі, «Над Дніпром» Г. Жуковського, «Дунайський вальс» А. Філіпенка, «Вечарынка у калгасе» С. Полонського, російська народна пісня «Ах ты степь широкая», грузинська «Цангала да гонона» в обробці З. Паліашвілі та інші і, звичайно ж, український фольклор. Цю програму вже прослухала молодь Переяслава-Хмельницького, Василькова, Ржищева, Білої Церкви та кількох сіл Київської області. Всюди, де виступали ветерани, — схвальні відгуки, запрошення з новими концертами. І вони з готовністю йдуть у клуби й школи, передаючи юним традиції поколінь борців за Радянську владу, будівників і захисників соціалізму, свою палку любов до пісні. Дяка і шана їм за благородну працю.

О. МИРОНЮК,
кандидат педагогічних наук

Викладачі Кобеляцької дитячої музичної школи Полтавської області беруть активну участь у культурному обслуговуванні сільського населення. Група педагогів на чолі з заступником голови правління районного відділення Музичного товариства УРСР комуністом Г. А. Непородою систематично проводить у селі Світлогорському вечори під загальною назвою «Граю, мій баян». Їх очолюють юнаки й дівчата, кожному хочеться почути і вивчити нову пісню або ту, що була супутником батьків на фронтах Великої Вітчизняної війни і в мирній праці. Музиканти-педагоги провели лекції-концерти в колгоспах імені Котовського та «Маяк».

О. В. Вертелецький та В. М. Грущенко керують гуртками художньої самодіяльності в сільському профтехучилищі № 3, виступають з лекціями. Активісти Товариства постійно допомагають учителям музики загальноосвітніх шкіл району в поліпшенні якості їх занять з учнями, а також в розучуванні Гімну Союзу РСР і Гімну Української РСР, «Інтернаціоналу» та нових піонерських пісень.

Голова первинної організації Товариства в Білицькій сільській музичній школі цього ж району І. П. Ченков протягом 1978 р. прочитав 8 лекцій для трудівників ланів і ферм. Ілюстрували їх викладачі ДМШ та керовані ними самодіяльні колективи.

В. СЛІПАК

Вагомий внесок у справу ідейно-естетичного виховання трудівників села робить первинна організація Музичного товариства Бериславського педагогічного училища на Херсонщині. Голова бюро Н. О. Лаврушина, активісти О. М. Петренко, І. І. Токарев, В. Л. Татаринів, О. Г. Бернацький уміло пропагують твори радянських композиторів, вітчизняну й зарубіжну класику в клубах колгоспів і радгоспів. Вони також подають методичну допомогу керівникам самодіяльних музичних колективів у селах.

Первинна організація педучилища визнана переможцем у республіканському огляді, але ентузіасти на цьому не заспокоїлись. Обговоривши Постанову ЦК КПРС «Про дальший розвиток самодіяльної художньої творчості», бюро складало детальний план роботи, який успішно виконується. Оновлені концертні програми колективів училища виконуються на вечорах, присвячених 325-річчю возз'єднання України з Росією.

М. ВАРГУН

Де б не виступав інструментальний квартет викладачів Мелітопольського культосвітнього училища — в Палаці культури і в цехах заводів міста, в клубах і польових таборах колгоспів, перед металургами і будівельниками Запоріжжя, хліборобами Херсонщини, моряками Севастополя й численними гостями Виставки досягнень народного господарства СРСР, — скрізь він користується незмінним успіхом. У репертуарі ансамблю «Гуцульська рапсодія», «Молдавський танець» та інші життєрадісні твори Б. Карамішева, а також Б. Тихонова, П. Купрейшвілі, Ю. Саульського та багатьох інших авторів, п'єси на теми українських та російських народних пісень і танців, у тому числі Фантазія на дві українські теми і Запорізька полька керівника квартету Анатолія Твердохліба. Його перу належать аранжировки більшості творів у програмах. Квартет блискуче супроводить виступи вокалістів К. Тучі (тенор), дуету в складі Ф. Окорокової та Г. Куликової, балалаечника А. Копейкіна.

Протягом 20 років не раз змінювався склад колективу, а от Володимир Павлович Білокопитов працює в ньому з дня заснування.

На фото: В. М. Гельдівєв (гітара), І. С. Косачук (кларнет, саксофон-альт), А. П. Твердохліб (баян), В. П. Білокопитов (контрабас).



Давня міцна дружба єднає жителів суміжних районів України, Росії, Білорусії, Молдавії. Тісні зв'язки встановилися між учасниками художньої самодіяльності Гомельської, Пінської, Брестської областей Білорусії та Ровенської, Чернігівської, Житомирської, Волинської і Сумської областей України. Успішно виступали перед білоруськими глядачами і колективи з Кіровоградщини — ансамбль пісні і танцю «Горлиця» та народний хор Олександрівського районного Будинку культури.

Цікаві гастрольні маршрути пролягли також перед аматорами Черкаської області. Так, народний хор Городищенського районного Будинку культури та агітбригада з Чигирини виступили з творчими звітами на Ярославщині у друзів по соціалістичному змаганню. Гостинно приймали у Вірменії народний хор Ровенського міського Будинку культури, у Латвії — хорову капелу Дубнівського РБК. Звучали українські мелодії і в місті Леніна на Неві у виконанні самодіяльного народного хору Новоозовського районного Будинку культури Донецької області. У традиційному огляді-конкурсі на ВДНГ СРСР минулого літа стали переможцями вокально-інструментальні ансамблі Володарського РБК Київської і Яремчанського міського Будинку культури Івано-Франківської області.

У складі агітпоїзда ЦК ВЛКСМ «Комсомольська правда» побували на БАМі полтавські музиканти. На все життя запам'ятали самодіяльні артисти з ансамблю «Карусель» виступи в Тинді перед учасниками Всесоюзного походу по місцях революційної, бойової і трудової слави, концерти в тайзі просто неба на березі ріки, теплі зустрічі зі своїми земляками-будівельниками в селищах Східному, Комсомольському, Нагорному.

Сотні тисяч кілометрів по різних країнах світу проїхали українські аматори. І скрізь — нові друзі, їх захоплення нашим життєствердним мистецтвом. На

Міжнародному фестивалі російського і українського фольклору «Червона Ружа» в Югославії величезний інтерес публіки і авторитетного журі викликали гуцульські, бойківські народні танці — старовинні і сучасні — у виконанні ансамблю «Веселка» з м. Долини Івано-Франківської області.

Вперше за всю 25-річну історію міжнародних фестивалів народного танцю в Санта Ремі (Португалія) виступали самодіяльні митці з Радянського Союзу. Ця відповідальна місія була доручена ансамблю танцю «Молодість» Новокаховського міського Палацу культури, який вийшов переможцем, хоча доти не брав участі в таких змаганнях. Десятки колективів з країн Європи, Азії, Африки виступили на фестивалі, та найтепліше приймали посланців нашої країни.

Високий професіоналізм у виконанні пісень і танців Волині завжди демонструє заслужений ансамбль пісні і танцю УРСР «Колос» селища Торчин Луцького району. Талановитий колектив брав участь у міжнародних фестивалях в Польщі, Югославії, Угорщині, Конго (Браззавіль), виступав у багатьох містах СРСР. І от нова поїздка за кордон, цього разу в Іспанію на фольклорні фестивалі в Мурсії та Барселоні. Вона була такою ж триумфальною.

Важко перелічити всі маршрути самодіяльних митців республіки навіть за останній час, бо кожного року їх географія розширюється. Ось лише кілька поїздок, організованих бюро міжнародного молодіжного туризму «Супутник»: вокальний ансамбль «Троянда» Тульчинського районного Будинку культури Вінницької області побував з концертами в Угорщині, танцювальні колективи Житомирського міського Будинку культури і Хотинського районного Будинку культури Чернівецької області — в НДР, заслужений самодіяльний ансамбль пісні і танцю УРСР «Лтава» Полтавського міського Будинку культури здійснив середземноморський круїз. Коли радянський теплохід «Аджарія» заходив у грецький порт Пірей, — сотні жителів міста прийшли зустрічати гостей з Радянського Союзу. А ввечері «Лтава» дала концерт у переповненому муніципальному театрі, найбільшому в Піреї.

Концерт пройшов з величезним успіхом. Понад тисячу глядачів скандували «Хай живе Країна Рад!» Потім з промовою виступив голова правління грецько-радянського товариства Кір'якакас, який висловив подяку гостям за чудове мистецтво України і закликав присутніх зміцнювати дружбу між народами Греції та СРСР.

Це лише один епізод подорожі полтавського ансамблю по країнах Середземного моря. І де б не лунала радянська пісня — на Мальті чи в Тунісі, на острові Кіпр чи в Марокко, — скрізь посланці нашої країни викликали захоплення самобутнім фольклором і майстерністю його інтерпретації.

Учасникам народного ансамблю танцю «Смеречина» з Вишніці, які про-

тягом місяця гостували в ЧССР, пощастило виступити на трьох фольклорних фестивалях — у Стражниці, Виходні і Свиднику. Майже одночасно в місті Рудольфштадті (НДР) у фестивалі народного танцю брав участь заслужений самодіяльний ансамбль танцю УРСР «Полісянка» Ровенського міського Будинку культури. В програмі його концертів великим успіхом користувався і виступ сопілкаря Анатолія Кондрашевського в супроводі ансамблю народних музик.

Особливо часто виїжджають наші самодіяльні колективи до Болгарії і Польщі. Щороку обмінюються делегаціями Тернопільська область та Слівенський округ НРБ. Ці дружні зв'язки знайшли відображення і в пісенній творчості. Про братерські почуття двох народів співається у пісні «Тернопіль — Слівен — брати», яка народилася на українській землі. У своїх друзів з Толбухіна побував ансамбль пісні і танцю Кіровоградського районного Будинку культури, у Відіні — учасники народного хору культурно-освітніх працівників і ансамблю «Візерунки» зі Здолбунова, у містах Велико Тирново і Елень — самодіяльні колективи з Полтавщини.

Одною з характерних рис радянського способу життя є художня творчість цілих трудових колективів. Саме так сприйняли болгари колоритне мистецтво хору-ланки буряководів Героя Соціалістичної Праці Ади Юрченко з села Сазонівка Оржицького району. Поряд з прославленими колективами — Державним академічним ансамблем народного танцю СРСР, Московським Державним академічним театром імені Е. Вахтангова, заслуженою академічною хоровою капелю УРСР «Думка» і естрадним оркестром Вірменії у Днях культури СРСР в Болгарії брав участь народний ансамбль пісні і танцю «Чорнобривець» колгоспу ім. О. Бузицького Миронівського району Київської області.

Незабутньою була поїздка заслуженої самодіяльної капели бандуристок

Інструментальний ансамбль «Карусель».



У перерві між показовими виступами у Вільності лауреатів Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих учасниці ансамблю «Колос» ознайомлюють представників братніх республік із своїм інструментарієм.

УРСР з Полтави до міста-побратима Косаліна (ПНР). Срібні звуки бандури пролунали у Варшаві біля пам'ятника Фридеріку Шопену. Лауреати Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих аматори із Звенигородки Черкаської області виступали в Бидгощському воеводстві.

За програмою культурних зв'язків між областями України і департаментами Франції до Ромюї-сюр-Сен виїздили учасники художньої самодіяльності Уманського міського Будинку культури на Черкащині, а до Ле Сей-сюр-мер — естрадний оркестр «Азовська чайка» з Бердянська Запорізької області.

Дороги, дороги... Їх, маршрутів дружиби,— безліч, і пролягли вони не тільки через пустелі, гори, моря і ріки, а й через людське серця. В нашому самобутньому народному мистецтві зарубіжні глядачі справедливо вбачають свідчення історичних звершень Країни Рад.

О. РУТКОВСЬКА

З великим успіхом гастролювала в столиці Аргентини молода балетна пара з Радянського Союзу. Ніна Семизорова — лауреат першої премії III міжнародного конкурсу артистів балету в Москві, солістка Великого театру, і Микола Прядченко, соліст Київського театру виступили з концертною програмою, до якої ввійшли Па-де-де з балету «Корсар», другий акт з балету «Лебедине озеро», фрагмент із «Сплячої красуні».

Мистецтво радянських артистів захопило численних глядачів, які заповнили найбільший концертний зал Буенос-Айреса «Колон». Столичні газети відзначили успішний виступ танцівників, дали високу оцінку їх майстерності.



□ —

У Болгарії проходили Дні культури СРСР, присвячені 100-річчю визволення країни від османського іга. У їх проведення взяла участь велика делегація працівників мистецтв Радянського Союзу — всього 500 чоловік. Серед колективів — академічна капела УРСР «Думка», самодіяльний ансамбль пісні та танцю з Київщини «Чорнобривець» (Миронівка), група солістів Київського театру опери та балету.

Відкриття Днів відбулося в Софійському театрі імені І. Вазова. Концерт розпочався Святоковою увертюрою Д. Шостаковича у виконанні оркестру радіо і телебачення Болгарії під керівництвом радянського диригента О. Дмитрієва. У концерті взяли участь народна артистка УРСР Т. Таякіна та народний артист Радянського Союзу В. Ковтун.

□ —

Уже четверте у Західному Берліні було проведено Дні СРСР. Цього разу Країну Рад представляла Україна. До програми Днів входили диспути і бесіди в робітничих клубах, університетах, редакціях радіомовлення і газет з участю радянських журналістів, представників науки і мистецтва, а також показ радянських фільмів, виступи вокально-інструментального ансамблю «Червона рута» і Софії Ротару.

□ —

Державний заслужений Закарпатський народний хор виїжджав до Німецької Демократичної Республіки. Під час двотижневих гастролей у Берліні, Дрездені та інших містах виконувались україн-

ські та російські народні пісні й танці, вокально-хореографічні композиції, а також твори радянських композиторів.

□ —

Велика гастрольна поїздка Київської чоловічої хорової капели ім. Л. М. Ревуцького (художній керівник Євген Савчук) почалася в Читі і прилеглих містах. Крім пісень, капела вперше представила публіці прем'єру твору Лесі Дичко — рапсодія «Думка» для чоловічого хору, колоратурного сопрано і симфонічного оркестру (солістка заслужена артистка УРСР Надія Куделя). Щоправда, в читинських концертах рапсодія виконувалася в супроводі фортепіано, а вже в Іркутську та Ангарську цей твір і ще одна прем'єра — Реквієм ре мінор Л. Керубіні — з симфонічним оркестром Іркутської філармонії під керівництвом Е. Гульбіса. Зали переповнені.

В Томську, у двох концертах підряд колектив виконував Реквієм, а наступного вечора дав сольний концерт, у програмі якого була і рапсодія Лесі Дичко. Тут вокально-симфонічні твори супроводив симфонічний оркестр місцевої філармонії (диригент К. Царьов). Добре приймали слухачі відомий хор П. Ніщинського «Закувала та сива зозуля», а також пісні «Світло «Авроры» К. Мяскова, «Їхав стрілець на війноньку» в обробці Л. Ревуцького, «Гаю, гаю, зелен розмаю» М. Леонтовича, російські народні «Слушай!» в обробці Є. Савчука, «Однозвучно гремит колокольчик» (соліст В. Римбалович) та ін.

Українських артистів слухали новосибірські шанувальники музики в консерваторії та академістечку. Звіди капели вилетіла до Омська, потім до Челябінська і закінчила гастролі в Казані. Всього було дано 26 концертів.

Ім'я молоді румунської піаністки Ілінки Думитреску вперше з'явилося на афішах Львова, Ужгорода, Чернівців та Одеси. Після закінчення з відзнакою Московської консерваторії вона — солістка Бухарестської філармонії.

— Навчаючись в Радянському Союзі у С. Нейгауза, Я. Фліера та С. Горностасової, — розповідає піаністка, — я опанувала складний репертуар. Слухачі міст, в яких я виступала, виявили великий інтерес до концертів, і я влячна їм за увагу.

Думитреску — переможець двох конкурсів — гастролювала в ЧСР, Польщі, Угорщині, Югославії, Італії, записала кілька платівок.

Виступає югославський естрадний співак Т. Крижманіч.

У чорноморському місті-герої пройшов Тиждень дружби Одеської та Чонградської областей. У складі делегації з братньої Угорщини були й музиканти.

Головний диригент Сегедського Національного театру, лауреат Державної премії ім. Ф. Ліста Томаш Пал диригував оперою «Євгеній Онегін» та симфонічним концертом у філармонії.

У спектаклях Одеського театру опери та балету «Травиата» і «Євгеній Онегін» виступили провідні солісти Сегедського театру — Чаба Рети та Калмаш Дімені.

Одесити мали змогу вперше познайомитися з мистецтвом камерного оркестру Сегедської філармонії (керівник Томаш Пал), викладачів консерваторії піаніста Петра Бодаша і скрипаля Ференда Сечьоду, співачок Сегедського Національного театру Валерії Бердал та Терез Кіріку.

ВПЕРШЕ В СРСР

Популярна польська співачка Халіна Фронцковяк, яка наприкінці минулого року вперше виступила в нашій країні, входить до «легендарної десятки» європейських естрадних зірок. Володарку таких конкурсних нагород, як «Бурштиновий соловей» (Сопот), «Золотий мікрофон» (Чикаго), на її батьківщині шість разів визнавали «кращою співачкою року». З одинадцяти грамплатівок, які вона записувала в ПНР, НДР, ЧСР, Італії, серед останніх — диск під назвою «Гейра», де зібрано твори керівника рок-групи «СББ» Юзефа Скієка на вірші Юліана Матея. У концертах, що відбулися й на Україні, прозвучали деякі композиції цього циклу.

Репертуар Халіни Фронцковяк складається переважно з вокально-інструментальних п'єс, які мають мало спільного з традиційною піснею. Інтонаційно, ритмічно ускладнені, насичені сонористичними й алеаторними ефектами, що походять від «хот» — джазового імпровізування, вони лише умовно належать до естрадно-музичного мистецтва. Виступи супроводжує електронно-джазовий ансамбль «Хеам» (художній керівник М. Білінський, лауреат міжнародної премії «Золотий хамелеон»). Програма польських артистів — яскраве видовище, враження від якого підсилюється елементами світомузики та хореографії.

Ю. ТОКАРЄВ



З історії кіномузики на Україні

Кіно — один з найважливіших і найпопулярніших видів мистецтва. За 80 років його існування рівноправним невід'ємним компонентом фільму стала музика.

Як же розвивалась кіномузика на Україні, що було цікавого на шляху її становлення?

Перші сеанси «сінематографа» Люм'єра на Україні відбулись у 1896 році, і вже тоді музика почала «співробітничати» з кіно. Під час демонстрування картин вона, з одного боку, заглушала тріск проєкційного апарата, а з другого — полегшувала сприймання німих фільмів. Поступово кіно перестало сприйматись як технічна новина, з'явилися кінофети, де музика стала емоційним посилювачем зорових вражень. Згодом почали звертати увагу на відповідність стилю музичного супроводу характерові місця й часу дії, ритму, темпу й динаміки розгортання сюжету, драматургічній побудові фільму, зміні настроїв героїв. Виробились певні еталони, що супроводжували драматичні ситуації: лірична музика, героїчна, спокійно-споглядальна, комічна, музика до кінохроніки, до танців тощо.

Спочатку супровід фільмів здійснювали за допомогою механічних інструментів — грамофона, оркестріона та ін. Згодом на зміну їм прийшов живий виконавець — піаніст. Найчастіше «тапери» грали вільні варіації, фантазії, парафрази на твори композиторів, близькі за настроєм до того чи іншого епізоду. Цей вид кіномузики — імпровізація — став найбільш розповсюдженим. Якість залежала від смаку й талановитості піаніста. Коли в кінотеатрі за фортепіано сидів блискучий музикант, глядачі навіть спеціально приходили, щоб послуhati його гру. Саме так було в невеликому на той час містечку Житомирі, де починав свій шлях у мистецтві як музичний ілюстратор видатний український радянський композитор В. С. Косенко.

Існував тоді ще й такий вид кіномузики як компіляція. Піаніст-ілюстратор підбирав різні музичні твори, які відповідали характерові окремих епізодів фільму. Проте не завжди компіляція відзначалася достатнім професіональним рівнем, на що неодноразово звертала увагу тогочасна преса. Склад ілюстраторів поступово збільшувався: спершу піаніст, далі скрипаль з піаністом, потім тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), інструментальний ансамбль і, нарешті, симфонічний оркестр (наприклад, на початку ХХ ст. в київському театрі Шанцера фільми супроводжувались оркестром з 60 чоловік).

З появою ансамблів та оркестрів їх диригентів, а також композиторів (якот Л. Ревуцький і В. Золотарьов у П'ятому кінотеатрі Києва) почали підготовку потрібного репертуару.

Імпровізація та компіляція з часом

вже не могли задовольнити нових запитів радянського кіномистецтва: виникла потреба в спеціально створеній музиці до певного фільму — композиції.

У 1929 р. видавництво «Утодік» випустило «Кінозбірник», який складався з серії різних за характером фрагментів («Патетичний момент», «Море», «Східний ескіз», «Український танець» тощо). Їх авторами були українські композитори М. Вериківський, Б. Яновський, В. Борисов, М. Коляда, П. Козицький.

Та все ж музика в німому кіно не могла стати одним з важливих компонентів фільму. Тільки поява звуку в кінематографі відкрила шляхи для її розвитку.

Спочатку вирішили озвучити музикою кілька раніше створених німих фільмів: «Кармалюк» і «Два дні» (композитор Б. Лятошинський), «Нічний візник» (Ю. Мейтус і В. Рибальченко), «Одна» (Д. Шостакович). Композитори прагнули зробити її органічним і рівноправним компонентом дії. Це ж слід сказати і про музику до нових німих кінострічок («Степові пісні» — Л. Ревуцький, «Останній порт» — В. Косенко тощо).

Перші звукові фільми з'явилися на Україні в 30-і роки: мультиплікаційно-ігрова картина «Фронт» (музика І. Белзи), «Висота № 5» (І. Віленський та І. Белза), «Іван» (Б. Лятошинський та Ю. Мейтус). Кінодраматургія на цьому етапі розвитку вже вимагала не музики до звукового фільму, а музики фільму. Зачинателями цієї справи можна вважати режисерів О. Довженка, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, Г. Александрова, композиторів Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського, І. Дунаєвського, П. Козицького. Вони прагнули до органічного зв'язку музичного ритму з ритмом зображення, що яскраво виявилось, наприклад, у кіномузиці С. Прокоф'єва («Олександр Невський»), П. Козицького («Повідь»), Д. Кабалєвського («Щорс»), С. Потоцького («Богдан Хмельницький») та ін. Тут музика не ілюструє події, а допомагає розкриттю образів фільмів.

У 30-і роки на Україні здійснені цікаві екранізації народних пісень (група режисерів під художнім керівництвом І. Кавалерідзе). Якщо перші спроби мали вигляд примітивних ілюстрацій пісень («Веснянка», «Іхав козак на війноньку»), то пізніше режисери вже намагаються розкрити їх соціальну основу («Пісня про пана Лебеденка», «Грицю, Грицю, до роботи»). Ці фільми допомагали популяризації української народної творчості і разом з тим були своєрідною підготовкою до екранізації оперних творів. У 1936 р. з'явився фільм «Наталка Полтавка» за однойменною драмою І. Котляревського й оперою М. Лисенка (перша в Радянському Союзі екранізація опери). І режисер (І. Кавале-

рідзе), і музичний редактор (В. Йоріш) прагнули створити самостійний варіант відомого твору з урахуванням вимог кіномистецтва. Пізніше перенесено на екран і оперу С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

В перші роки Великої Вітчизняної війни радянські митці знімали в основному короткометражні фільми, об'єднані у «Бойові кінозбірники», в яких необхідним компонентом була музика, особливо пісня. В цей час для фільмів писали композитори М. Крюков, І. Дунаєвський, М. Богословський, Д. Клебанов, Ю. Мейтус, до них приєдналися Ю. Мілютин, В. Мураделі, М. Старокадомський, А. Лєпін, А. Штогаренко.

Особливе місце у воєнний період посів жанр кіноконцерту, що мав величезне значення у пропаганді серед бійців «крачих надбань мистецтва народів нашої країни. Це «Вірменський кіноконцерт», білоруський «Живи, рідна Білорусь», грузинський «Жити Джурґая», «Українські мелодії» тощо.

В повнометражних художніх фільмах (почали з'являтися у 1942 р.) були відображені ненависть до ворога та велике патріотичне піднесення радянських людей, їхня боротьба за свободу. Значними досягненнями стали художні фільми «Вона захищає Батьківщину» (композитор Г. Попов), «Партизани в степах України або Україна 1941 року» (С. Прокоф'єв), «Райдуга» і «Нескорені» (Л. Шварц), «Зоя» (Д. Шостакович), «Олександр Пархоменко» (М. Богословський), «Людина № 217» (А. Хачатурян).

Одним з провідних жанрів кіномистецтва повоевнього десятиріччя був історичний фільм. Тут можна назвати цікаві роботи Б. Лятошинського («Тарас Шевченко» та «Григорій Сковорода»), К. Данькевича («Триста років тому»), В. Гомоляки («Олекса Довбуш»), Ю. Щуровського («Загибель ескадри» і «Павло Корчагін»), Г. Жуковського («Гадюка»).

Українські композитори і в інших жанрах кіно створили багато високохудожніх зразків музики. Плідно працюють в цій галузі І. Шамо, М. Скорик, Б. Бувєвський, П. і Г. Майбороди, О. Білаш, Є. Зубов, В. Губа та інші.

Нові можливості відкриває перед композиторами технічний прогрес кіно, зокрема звукозапис та застосування мікрофонної техніки (про це говорив ще в 30-і роки С. Прокоф'єв). Нині композитори звертаються до своєрідних тембрів електромініструментів, диференціюють, виходячи з конкретних завдань, оркестрове звучання; використовують великий чи малий склад симфонічного оркестру, великі камерні ансамблі, окремі інструменти, деякі групи їх тощо.

В наш час, коли кіномистецтву належить величезна роль у справі естетичного виховання будівників комуністичного суспільства, творчі працівники кінематографії і музичного мистецтва мають прищеплювати радянським людям високий художній смак.

ВШАНУВАННЯ КОБЗАРІВ

Минулого року відбулося кілька подій, які засвідчують глибоке зацікавлення нашого народу старовинним, але не старіючим мистецтвом кобзарів-бандуристів. У Кривому Розі громадськість міста цікавим музичним вечором відзначила 75-річчя невтомного пропагандиста цього жанру та хорошого співа Віктора Бвдокимовича Джурджія. Він і понині керує ансамблем юних бандуристів. Тоді ж у Києві заходами Музичного товариства УРСР і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури вшанували 80-літнього Георгія Кириловича Ткаченка, який усе своє свідоме життя поєднує працю за фахом художника-архітектора з громадською діяльністю бандуриста. Протягом кількох місяців у Будинку літературів та Будинку архітекторів експонувалась виставка його акварельних творів; тут прозвучали народні думи й історичні пісні у виконанні ювіляра.

Селище Велику Писарівку Сумської області прикрасив пам'ятник видатному радянському кобзареві Єгору Хомичу Мовчану (1898—1968), талановитому виконавцю класичного репертуару народних співців, автору епічних творів про Чапаєва і Щорса, «Думи про мир», пісень «Першотравнева», «Ниво моя, ниво моя» та ін. Найкращий варіант «Думи про Леніна» («Була зима з відлигою») записано саме від Є. Х. Мовчана. Надрукована окремими виданнями і в фольклорних збірках, вона збагатила репертуар сучасних бандуристів-професіоналів.

Великим народним святом стало відкриття чудового бронзового пам'ятника класикові кобзарського мистецтва Остапові Микитовичу Вересаю (1803—1890) в селі Сокиринцях. Того недільного дня зібралися не тільки його од-

Відкриття пам'ятника Остапу Вересаю в Сокиринцях.



посельці, а й колгоспники з усього Срібнянського району, представники з Чернігова, Києва. Після мітингу його учасники оглянули музей кобзаря, де представлено цікаві матеріали з історії Сокиринців і всієї Чернігівщини від часів Вересає до наших днів. Експонатні наочно показують розквіт культури на оновленій землі, зокрема мистецтва бандуристів.

Наприкінці року з ініціативи обласних відділень Музичного товариства УРСР, Українського товариства охорони пам'яток історії і культури та міської музично-театральної бібліотеки громадськість Харківщини урочисто відзначила 100-річчя від дня народження видатного кобзаря-віртуоза, народного артиста УРСР Івана Іовича Кучугури-Кучеренка. Вечори проведено в обласному центрі і в селі Мурафа Краснокутського району, де народився артист. Урочистості, присвячені 100-річчю від дня народження кобзаря Петра Федоровича Ткаченка-Галашка, відбулися на Чернігівщині.

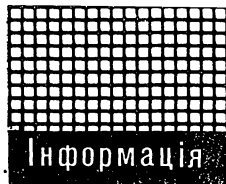
У всіх ювілейних концертах на честь радянських кобзарів взяли участь їх учні, а в Сокиринцях виступили ансамбль бандуристів Чернігівської філармонії та Великий дитячий хор Всесоюзного радіо.

Т. ЗАПОРОЖЧЕНКО

НОВА СЕКЦІЯ

При правлінні Українського товариства охорони пам'яток історії та культури створено секцію пам'яток музичної культури. До її складу ввійшли відомі музикознавці, композитори, виконавці, диригенти, хореографи. Очолює секцію народний артист УРСР, лауреат Державної премії СРСР та Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка композитор П. І. Майборода. На установчому засіданні заступник голови правління товариства лауреат Ленінської премії, доктор філософських наук І. Д. Назаренко підкреслив особливу роль музичного мистецтва, зокрема масової пісні в патріотичному й інтернаціональному вихованні трудящих і підрастаючого покоління, у безкомпромісній боротьбі проти буржуазної ідеології. Секція не лише активно сприятиме державним органам у цій роботі, а й братиме безпосередню участь у виявленні, обліку, охороні, реставрації та дбайливому використанні пам'яток музичної культури. Свою діяльність вона координуватиме з архівами, музеями, творчими спілками та товариствами.

Одним з першочергових завдань новоствореної секції є участь у відзначенні 325-ї річниці возз'єднання України з Росією. До цієї знаменної дати приурочено важливі заходи. Це науково-практичні конференції, виставки музичних інструментів та матеріалів з історії музичного побуту, фольклорні експедиції по місцях революційної, бойової та трудової слави, участь в огляді творчих досягнень сільської художньої самодіяльності, який проводиться за постановою Міністерства культури УРСР, Укрпрофради, ЦК ЛКСМУ та Державного Комітету профтехосвіти.



Правління Українського товариства охорони пам'яток історії та культури і його нова секція звернулись до громадськості з закликом повідомляти про існування невідомих широкому загалу музичних інструментів, рукописів, стародруків і рідкісних видань музичних творів, фотографій, картин, афіш, грамплатівок. Слід подбати також про виявлення меморіальних речей видатних композиторів і виконавців, музично-громадських діячів, даних про творчість кобзарів, народних музик, майстрів народних інструментів.

І. ШРАМКО

У грудні минулого року під девізом «Україна і Росія поріднилися назавжди» у Києві проходив Тиждень дружби, присвячений 325-річчю возз'єднання братніх народів. В ньому взяли участь посланці з усіх союзних республік. Вони зустрілися з робітниками столиці, працівниками культури, партійними і урядовими діячами. Одна з таких зустрічей відбулася в Будинку композиторів. Члени делегації познайомилися з творчістю відомих українських митців — А. Штогаренка, В. Кирейка, Г. Ляшенка, І. Драго, Є. Зубова. У концерті з нагоди цієї події прозвучали квартет А. Штогаренка «Вірменські ескізи» (Є. Ідельчук, Л. Савчук, А. Зелінський, В. Боровик), Фортепіанне тріо М. Скорики (Є. Ідельчук, В. Боровик, І. Боровик), арії з опер «Богдан Хмельницький» К. Данькевича (В. Тришин), «Лісова пісня» В. Кирейка (Є. Акритова), «Елегія» П. Майбороди (М. Раков), пісня «Ми — советский народ» І. Драго (В. Мельниченко) та ін. По закінченні зустрічі представники Спілки композиторів України і гості обмінялися пам'ятними подарунками.

ВИДАННЯ «МЕЛОДИЙ»

Весюзна фірма грамплатівок «Мелодія» Міністерства культури СРСР провела нову передплату на видання «Народний університет музичної культури» в грамплатівках. У бесідах беруть участь відомі радянські музикознавці; музичні твори звучать у виконанні видатних музикантів, співаків, оркестрових і хороших колективів. Ці записи можуть використовуватися на заняттях у школах і технікумах, клубах і бібліотеках. Видання, яке підготувала фірма «Мелодія» разом з колективом Московської державної консерваторії, розраховане на 1979—1980 роки. Воно складається з чотирьох тематичних випусків і включає 45 дисків.

Перша, вступна частина готує слухачів до розуміння основ музичної мови, показує зв'язки народного і професійного мистецтва, знайомить з музичними жанрами і формами. Закінчується вона бесідою «Музика в житті В. І. Леніна».

У другій і третій частинах висвітлюється розвиток російської музики XIX ст. від О. Верстовського до О. Скрибіна і західноєвропейської музики XVIII—XIX ст.

Бесіди і музичні ілюстрації четвертої частини повністю присвячені радянській музиці. Цей найбільший розділ видання включає 15 платівок. Відкривається він бесідою «Розквіт національної музичної культури народів СРСР» і знайомить з вокальною, оперною та хоровою музикою, зокрема з творами С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Р. Глієра, Д. Кабалевського, Г. Свиридова, Т. Хренникова та багатьох інших композиторів.

Нове видання фірми «Мелодія», безумовно, викличе великий інтерес любителів музики.

І. ПЕТРОВ

МУЗИЧНА ЕМБЛЕМА РЕСПУБЛІКИ

Створення гімнів республік Радянського Союзу, як і інших державних символів (герб, прапор), має свою історію.

Після перемоги Великої Жовтневої соціалістичної революції Державним гімном молодого Радянської країни став міжнародний пролетарський гімн «Інтернаціонал», слова Єжена Потье, музика П'єра Дегейтера. Тоді ж у його текст було внесено історичний коректив: замість слів «Это будет последний и решительный бой» по всій країні співали «Это есть наш последний и решительный бой».

Цей твір переможно звучав на мітингах, урочистих зборах, на партійних з'їздах, конференціях тощо.

22 грудня 1943 р. в пресі опубліковано постанову Ради Народних Комісарів СРСР про створення нового Державного гімну Радянського Союзу (музика «Гімну партії більшовиків» О. Александрова з новими словами С. Михалкова і Г. Ель-Регістана). «Інтернаціонал» збережено як гімн Комуністичної партії.

Вперше новий Гімн Радянського Союзу прозвучав по радіо в ніч на 1 січня 1944 року у виконанні ушлявленого мистецького колективу, нині двічі Червонопрапорного та ордена Червоної Зірки Ансамблю пісні і танцю Радянської Армії ім. О. В. Александрова. Повсюдне його виконання введено з 15 березня 1944 року.

Гімн зазвучав і на фронтах Великої Вітчизняної війни, і в партизанських загонах, додаючи патріотам сил для вирішальних боїв проти загарбників. Серед народних месників поширювалися друковані листівки з його текстом, який був вміщений у партизанських газетах «Червоний прапор», «Кармалюк», «Зоря Поділля», «Партизанська правда». Її підстава гадати, що його заключні слова розповсюджувалися і в списках. Це підтверджує, зокрема, записна книжка командира партизанського загону С. Лазарєва.

Незабаром після Перемоги Державні гімни створено у всіх республіках Радянського Союзу. 1947 року Уряд Української Радянської Соціалістичної Республіки доручив композиторові і хормейстеру А. Лебединцю очолити групу композиторів для створення музики Гімну Радянської України на слова Павла Тичини та Миколи Бажана. Призначення Антона Дмитровича Лебединця керівником творчої групи не було випадковим. Гімн — це урочиста пісня про Батьківщину, розрахована на масовий гуртовий спів. А. Лебединець же здавна відомий як великий знавець специфіки творів такого стилю (музична фактура, що легко запам'ятовується, звуковий діапазон тощо) і досвідчений керівник великих хорів. Очолована ним група композиторів створила музику, що відповідала вимогам до творів високого патріотичного звучання.

Після апробації гімн затверджено Указом Президії Верховної Ради УРСР від 21 листопада 1949 року для повсякденного виконання в республіці з 1 січня 1950 року. З дозволу Уряду УРСР як

виняток гімн вперше прозвучав 26 листопада 1949 року в заключному концерті республіканської олімпіади художньої самодіяльності, присвяченої десятиріччю возз'єднання Західної України в єдиній Українській Радянській державі. Його виконав зведений хор учасників концерту під керуванням А. Лебединця.

Історична необхідність викликала потребу удосконалити текст гімну. Указом Президії Верховної Ради УРСР від 22 березня 1978 року він був затверджений в новій літературній редакції при збереженні музичної фактури твору і наступного дня опублікований у газетах республіки.

...Щоранку над містами і селами нашої республіки лунає по радіо її музична емблема — Державний гімн Української РСР, сповіщаючи про народження нового дня і надихаючи нас на трудові звершення «в єдиній родині народів-братів».

Л. НОСОВ

«ТОНІКА»

Така назва у нового клубу хормейстерів дитячих та юнацьких колективів і композиторів, перше засідання якого відбулося в Києві. Заступник голови правління СКУ, голова правління Київського відділення Музичного товариства УРСР (під керівництвом цих організацій діє клуб) композитор, народний артист УРСР В. Кирейко та народний артист УРСР Л. Венедиктов тепло привітали «Тоніку», завдання і творча програма якої — засобами музики, хоровим співом сприяти гармонійному розвитку дітей та юнацтва.

Першою темою засідання клубу була: «Виконавські можливості дитячих хорових колективів». Голова ради «Тоніки» заслужений діяч мистецтв Е. Виноградова проілюструвала розповідь показом у записі на плівку творів радянських композиторів, вітчизняної та зарубіжної класики у виконанні різних колективів. Цим було почато розмову про шляхи підвищення виконавської культури дитячих хорів, поліпшення і урівноваження їхнього репертуару. У ній взяли участь композитори Б. Фільц та Л. Дичко, музикознавець, завідувач секцією естетичного виховання дітей СКУ А. Довженко, гість з братньої Білорусії художній керівник хору «Журавинка» середньої школи № 130 міста Мінська О. Євсюков.

Учасники засідання, які з'їхалися з усіх кутків України, мали можливість прослухати і взяти участь в обговоренні виступів п'яти різних за «віком» і рівнем підготовки хорових колективів: Будинку культури будівельно-монтажного тресту № 1 (художній керівник З. Томсон), «Джерело» Палацу культури заводу «Арсенал» імені В. І. Леніна (художній керівник Т. Малицька), «Вогник» Дарницького Палацу піонерів та школярів (художній керівник С. Кушпет), «Щедрик» Жовтневого Палацу культури Укрпрофради (художній керівник І. Сабліна) і «Дзвіночок» Київського міського Палацу піонерів та школярів імені Островського (художній керівник Е. Виноградова).

Як влучно сказав у своєму привітальному слові заслужений артист Російської Федерації Г. Струве, — у російського «Камертона» з'явилася сестра на Україні «Тоніка». Бажаючи успіхів «Тоніці», ініціатор створення, а нині голова ради «Камертона» висловив упевненість, що вона об'єднає і допоможе вирішити ряд професійних проблем у роботі дитячих хормейстерів країни. Художній керівник першої в Радянському Союзі хорової студії «Піонерія» розповів про становлення і розвиток студійного типу хорів, у колективах яких (підготовча група, початковий, середній і старший хори) діти вчать правильно співати по нотах, а також грати на музичному інструменті. Як відомо, студійна форма роботи хорових колективів набула поширення в нашій республіці.

У спеціальних анкетах учасники засідання висловили свої пропозиції щодо подальшої діяльності «Тоніки».

Н. ОХМАКЕВИЧ



Цікавою подією в музичному житті Дніпропетровська став концерт болгарської музики, що відбувся наприкінці минулого року. Того вечора прозвучали два нових твори, ще мало відомих у нашій країні — Концерт для оркестру Красимира Юрчійського і Друга симфонія Жюльє Леві. Автори їх належать до середнього покоління композиторів. Творчо розвиваючи традиції своїх попередників, насамперед класиків болгарської музики П. Владигєрова і П. Стоянова, вони вдало шукають засоби оновлення музичної мови.

Симфонійний оркестр Дніпропетровської філармонії під керівництвом народного артиста Української РСР Гургена Карапетяна вже багато років активно пропагує музику народів нашої багатонаціональної країни, а також твори зарубіжних авторів. І в цьому концерті він успішно подолав технічні труднощі складних партитур з їх змінними ритмами, напруженою фактурою самостійних рухливих шарів, теркними гармонічними комплексами. Досягненням колективу і його керівника є глибоке проникнення в інтонаційно-образний стиль сучасної болгарської музики, оволодіння її багатобарвною палітрою. Високої оцінки, зокрема, заслугою виконання сольних партій флейти (лауреат республіканського конкурсу А. Воїнов) та гобоя (В. Гуськов).

Успіхові концерту сприяло вступне слово музикознавця А. Пеставної.

Дніпропетровськ

Т. АМВРОСИМОВА

На фото: оркестр Дніпропетровської філармонії.

Солістка Празького національного театру Надя Шормова уперше приїхала до Радянського Союзу. Вона виступила в спектаклях Одеського театру опери та балету, виконавши партії Тетяни в опері «Євгеній Онегін» П. Чайковського та Віолети в «Травіаті» Дж. Верді. Надя Шормова закінчила Вищу музичну школу в Празі і співає в оперних театрах у Пльзені та Брно, а з 1965 р. — провідна солістка Празької національної опери. Вона успішно гастролювала по багатьох країнах світу.

НОВІ ЗАПИСИ

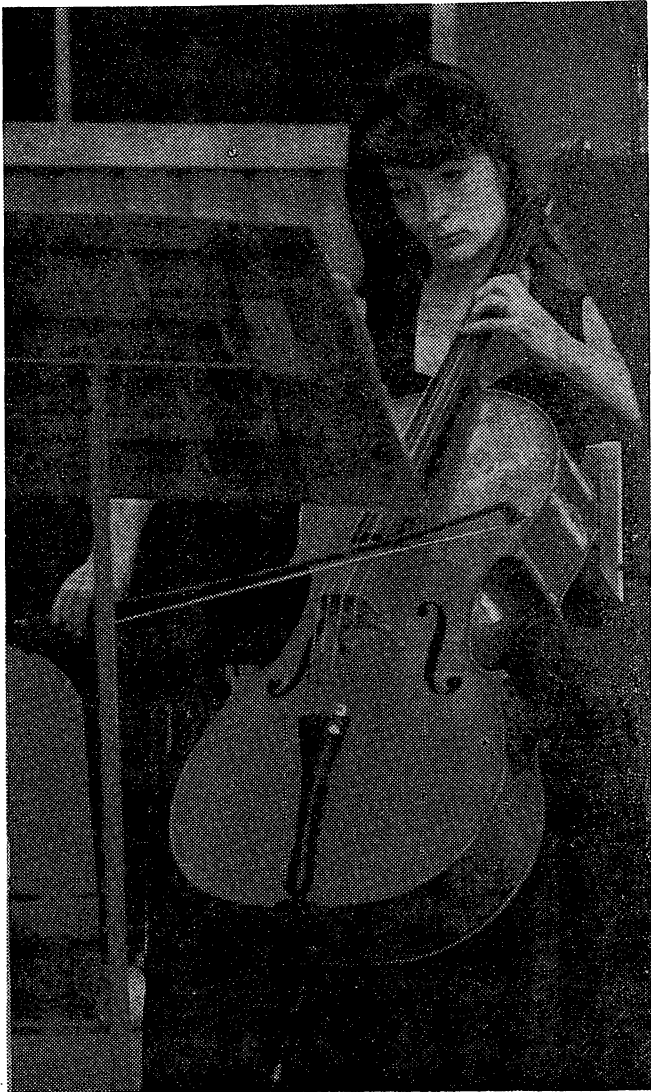
С 10—10689—90. Д. Клебанов. Концерт для флейти, арфи, струнних та ударних. Вик. А. Корнєєв, О. Ерделі, камерний оркестр. А. Філіпенко. Симфонія для струнного оркестру. Вик. Камерний оркестр, дир. І. Блажков.

С 10—10463—4. А. Вівальді. Концерт для скрипки з оркестром. Концерт для двох скрипок. Вик. О. Криса, Б. Которович, струнний оркестр, дир. Р. Кофман.

С 10—10727—8: В. Бібін. Камерна симфонія «Пам'яті Д. Шостаковича». Сім мініатюр для струнних. Вик. камерний оркестр, дир. І. Блажков.

С 32—11085—6. Українські народні пісні. Вик. Г. Пипола, Державна капела бандуристів УРСР та ін.

МУЗИКА



В НОМЕРІ:

Свято братерства	2 стор. обкл.
Т. БУЛАТ. Станіславу Пилиповичу Людкевичу — 100 років	1
І. ФЕДОРЧУК. Соціальні мотиви творчості	3
А. ТЕРЕЩЕНКО. За покликом часу	5
В. КЛИН. Фортепіанна музика С. Людкевича	7
Ю. ЯРЕМЕНКО. Незабутній день	9
Г. ГДАЛЬ. Видання «Музичної України»	
О. БІЛАШ. Могутній засіб ідейного виховання	10
Л. НІКОЛАЄВА. Камерно-інструментальні твори М. Колесси	13
Р. КУЛИК. Світ її пісень	14
І. ЮДКІН. Психологічні передумови виразності ритму	15
В. ІВАНОВ. Зв'язки Д. Бортнянського з Україною	19
В. ББЛЯКОВ. Нотатки з конкурсу	20
С. МАСНИЙ. Складові успіху	22
Б. МЕЛЬНИКОВ. Початок шляху	
Хроніка музичного театру	23
Г. ІВАНЧЕНКО. Конференція у Воткінську	
Л. ЯРОСЕВИЧ. Методика і ефективність	24
Ю. ЗІЛЬБЕРМАН. Оптимізація навчання	25
Ю. ПЕДАН. «Вокальні паралелі» Дж. Лаури-Вольпі	26
А. АНДРУХОВ. Особиста причетність	27
О. МИРОНЮК. Ветерани — юнацтву	28
О. РУТКОВСЬКА. Успіх аматорів	29
Орбіти української музики	
Ю. ТОКАРЕВ. Вперше в СРСР	30
Г. ФІЛЬКЕВИЧ. З історії кіномузики на Україні	31
Т. ЗАПОРОЖЧЕНКО. Вшанування кобзарів	32
І. ШРАМКО. Нова секція	
І. ПЕТРОВ. Видання «Мелодии»	
Л. НОСОВ. Музична емблема республіки	3 стор. обкл.
Н. ОХМАКЕВИЧ. «Тоніка»	
Нові записи	

МУЗИЧНІ ТВОРИ:

БУДЕ СОНЯЧНО. Слова В. Курінського.
Музика О. Костіна.

КЛЕНОВИЙ ВОГОНЬ. Слова Ю. Рибчинського.
Музика В. Івасюка.

ЛЮБЛЮ ЖИТТЯ. Слова В. Крищенка.
Музика Ю. Токарева.

Головний редактор **Е. Н. ЯВОРСЬКИЙ.**

Редакційна колегія:

Г. Б. АВЕР'ЯНОВ, А. Т. АВДІЄВСЬКИЙ, Ф. М. БАКЛАН, О. І. БІЛАШ, М. М. ГОРДІЙЧУК, Л. П. ФРЕМОВА, М. М. КРЕЧКО, М. К. КОНДРАТЮК, А. Й. КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ, В. І. ЛЕБЕДЄВ, Є. І. ЛОБУРЕНКО, Ф. Ф. ПІРОД, Д. М. СМОЛИЧ, С. В. ТУРЧАК, А. Я. ШТОГАРЕНКО, О. О. СТЕЛЬМАШЕНКО (відповідальний секретар).

Художній редактор **Є. І. МУШТЕНКО**

Журн. «Музика», № 1, 1—32

Журнал «Музыка» (на українському мові).
Орган Міністерства культури УРСР, Союзу композиторів України і Музичного товариства УРСР.
Журнал заснований в 1923 році. Видається «Музична Україна», Київ-4, Пушкінська, 32. Виходить раз в два місяці.
Адрес редакції: 252601 Київ-601 ГСП, Январського востання, 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 23788. Підписано до друку 23/І 1979 р. Формат паперу 60×90¹/₂. Фіз.-друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 6,5. Тираж 17 160. Зам. 1351. 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. 6,5. Тираж 17160. Зак. 1351. Ціна 50 коп. Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Госкомиздата УРСР, Київ, ул. Воровського, 24.