

МУЗИКА

СВЯТО ДРУЖБИ І БРАТЕРСТВА

**В. І. ЛЕНІН ПРО ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМ
СОЦІАЛІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

ПРЕМ'ЄРИ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ

ЗАВДАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КРИТИКИ

КОНКУРС ім. М. В. ЛИСЕНКА

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ

2

1979 БЕРЕЗЕНЬ КВІТЕНЬ



Батьківщинно,

В святім чутті єдиної
родини,
Що наш Союз рубіново
вінча,—
Довіку будуть Русь і
Україна,
Покіль плечем
торкаються плеча!

Фоторепортаж
з святкового концерту у Києві.



Насіки разом.



Працюю ми збружені.



Співає тріо Мареничів.



Фінальна сцена.

В дружбі ти прекрасна!

30 січня в Київському Паладі культури «Україна» відбулися урочисті збори, присвячені 325-річчю возз'єднання України з Росією. Для учасників зборів дано великий святковий концерт. Він розпочався вокально-хореографічною сюїтою «Батьківщино, в дружбі ти прекрасна» у виконанні професіональних та кращих самодіяльних хорів, ансамблів пісні і танцю в супроводі Державного заслуженого академічного симфонічного оркестру УРСР (диригент Ф. Глущенко). Присутні в залі та мільйони телеглядачів у містах і селах Радянського Союзу ознайомилися з творами, в яких так яскраво виявляється буйноцвіття культури народів нашої багатонаціональної країни.

Сцена Палацу «Україна» дозволяє постановникам будувати великі й динамічні композиції з залученням сотень учасників. Ця можливість повністю використана у вокально-хореографічній картині «Навіки з Москвою, навіки з російським народом», що відтворює віковому сторінку історії двох братніх народів — Переяславську раду. Композицію виконували: хор Дніпропетровського державного академічного театру опери та балету, Державна заслужена академічна хорова капела «Думка», хор Українського телебачення і радіо, Державний заслужений академічний український народний хор ім. Гр. Верьовки, Державний заслужений академічний ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського. Сольну партію з опери К. Дань-

кевича «Богдан Хмельницький» співав народний артист РРФСР, лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка А. Даньшин.

Цього вечора перед нами розгортались не тільки сторінки минулого, а й картини, що славлять ратні й трудові подвиги сучасників, героїв десятої п'ятирічки. Чудовим подарунком для шанувальників мистецтва були виступи зведених колективів з тих, що працюють в однакових чи споріднених жанрах. Це ансамблі пісні і танцю Червонопрапорного Київського військового округу та Червонопрапорного Західного прикордонного округу («Пісня про Дніпро», соліст народний артист УРСР К. Силантьєв).

А ось колоритне представництво народної музики з різних етнографічних регіонів України: Державна заслужена капела бандуристів УРСР, Київський оркестр народних інструментів, заслужена самодіяльна капела бандуристів Струсівського Будинку культури та інструментальний ансамбль Підволочиського РБК Тернопільської області, оркестр народних інструментів Українського телебачення і радіо, ансамбль Вінницької філармонії «Вігерець Поділля», оркестр українських народних інструментів Косівського РБК та ансамбль сопілкарів Коломийської середньої школи Івано-Франківської області. Кому ж як не їм виконати в цей день разом з народним артистом СРСР Дмитром Гнатюком пісню «Від Москви до Кар-



пат», а з народним артистом СРСР Анатолієм Солов'яненком — «Чом дуб не зелений» та російську народну пісню «Ноченька!» Третім номером у виступі зведеного колективу була лірична народна «Ой у полі верба».

Твір Георгія Свиридова на слова Сергія Єсеніна «Вечером синим» та «Відлуння» Орландо Лассо проспівали під керуванням народного артиста УРСР М. Кречка «Думка», чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, Київський камерний хор, хор Українського телебачення і радіо, хор Дніпропетровського театру опери та балету.

У фіналі народний артист УРСР М. Огренич, В. Лопатін та І. Кушплер у супроводі симфонічного оркестру виконали пісню І. Шамо «Ми з тобою — радянські». Її з великим піднесенням підхопили всі учасники концерту.

Т. ТИМОШЕНКО

НА МОЖАЙСЬКІЙ ЗЕМЛІ

Вже чверть сторіччя змагаються трудящі Переяславщини зі своїми побратимами в Можайському районі Московської області. Щороку відбувається обмін делегаціями, які підбивають підсумки зробленого, діляться досвідом праці, визначають шляхи дальшого економічного і соціального розвитку своїх районів.

Нещодавно наша делегація, очолювана секретарем Переяслав-Хмельницького міськкому Компартії України В. Т. Губановим, побувала на древній можайській землі. За традицією, що ведеться від 1954 року, серед посланців українського народу були й учасники художньої самодіяльності.

Протягом тижня наша художня бригада дала десять концертів. У програмі були: «Росія» А. Новикова, «Голос землі» А. Островського, «Переяславський шлях» А. Коса-Анатольського, українські народні пісні й танці.

Особливим успіхом користувався квартет бандуристок: робітниця Тетяна Арапина, методист районного Будинку культури Світлана Іллічова, телеграфістка Тетяна Литвин та викладач педагогічного училища Світлана Репетій.

Велика колекція нагород, вручених культурмійцям, поповнилася грамотою Можайського міськкому партії та виконкому районної Ради народних депутатів.

М. ПАЛАГУТА

Переяслав-Хмельницький

Вокальний ансамбль Переяслав-Хмельницького районного Будинку культури.



МУЗИКА

2(200) ● БЕРЕЗЕНЬ — КВІТЕНЬ ● 1979
ОРГАН МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР,
СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ТА МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

Рік заснування 1923

СТОЛИЦЯ НАШОЇ БАТЬКІВЩИНИ Москва привітно розкрила обійми посланням культури нашої республіки, що прибули для участі в заходах, присвячених 325-річчю возз'єднання України з Росією. Гостями москвичів стали відомі письменники, композитори, артисти, в розпорядження яких надано кращі концертні зали і палаци культури міста-героя.

Радісні мелодії з берегів Дніпра, що славлять непорушну дружбу і споконвічне братерство народів, пролунали 7 лютого у Великому театрі Союзу РСР на урочистому концерті на честь знаменної дати.

На концерті, що пройшов з великим успіхом, були присутні товариші Ю. В. Андропов, А. А. Громико, А. П. Кириленко, О. М. Косигін, М. А. Сулов, П. Н. Демічев, Б. М. Пономаров, М. С. Соломенцев, К. В. Русаков, М. С. Горбачов, а також секретар ЦК Компартії України В. Ю. Маланчук, представники громадськості столиці, діячі культури і науки, робітники, сільські трудівники.

Від імені трудящих Російської Федерації посланців України тепло вітав заступник Голови Ради Міністрів РРФСР В. І. Кочемасов. З сердечними словами до присутніх звернулася заступник Голови Ради Міністрів УРСР М. А. Орлик.

З великим успіхом пройшли творчі звіти майстрів мистецтв і художніх колективів УРСР на сцені кіно-концертного залу «Октябрь», в палаці спорту «Лужники», в театрі естради, в концертному залі імені П. І. Чайковського. Відбулися сердечні зустрічі з трудящими Київського і Кунцевського районів, у виробничому об'єднанні «Пластик», на 2-му Московському годинниковому заводі, в Зоряному містечку, де побували посланці України.

За активну участь у заходах, присвячених відзначенню 325-річчя возз'єднання України з Росією, відомі художні колективи і гвортчі спілки нашої республіки нагороджені Почесною Грамотою Президії Верховної Ради РРФСР.

НАШ КОР.

«В ЄДИНОМУ ОРКЕСТРІ» — так називається виставка музичних інструментів у Державному музеї театрального, музичного та кіномистецтва УРСР, присвячена 325-річчю возз'єднання України з Росією.

На стендах — старовинні російські гусли, українська бандура та білоруські цимбали, — характерні представники інструментарію братніх народів, спільним джерелом культури яких була культура Київської Русі. Гудкоподібним східнослов'янським інструментом (попередником скрипки) та кількома скрипками українських майстрів від кінця XIX ст. до наших часів представлено споріднений інструментарій України, Білорусії, Молдавії, Радянської Прибалтики, автономних республік Поволжя. Вачимо тут і «міжнаціональні» інструменти, що використовуються професіональними артистами та в музичному побуті: гармоніки, баяни, гітари, ударні й духові. А ось і ті, що з плином часу майже вибули з ужитку, але, вдосконалені радянськими майстрами, дістали нове життя. Це ліра, сурма, волинка, свирілі та інші. Виставлено й інші інструменти, подаровані трудящим нашої республіки під час фестивалів «Київська весна», «Золота осінь» та Днів культури союзних республік на Україні.

Переважає більшість експонатів — це витвори відомих майстрів О. С. Корнівського, І. М. Скляра, Ф. П. Драпія, О. М. Шльончика, В. О. Зуляка, а також талановитої молоді — Д. Ф. Деменчука, А. М. Заярузного, І. А. Ніколайчука та інших. Серед лютнеподібних привертає увагу кобза, виготовлена в. о. доцента Київської консерваторії М. А. Прокопенком. На неї видано авторське свідоцтво.

Експонуються документальні та ілюстративні матеріали про кобзарів, які заповідали нащадкам вірність Батьківщині, дружбу з братнім російським народом. Тут же фотознімки провідних наших мистецьких колективів, видання творів радянських композиторів для українських та російських народних інструментів, праці з інструментознавства.

Л. ЧЕРКАСЬКИЙ

ФАКЕЛИ

ТВОРЧОГО ЗМАГАННЯ

Січень 1979 року ознаменувався визначною подією в культурному житті нашої республіки — початком огляду творчих досягнень сільської художньої самодіяльності на честь 325-річчя возз'єднання України з Росією. Старт йому дано в селі Циблі на Переяславщині, куди прибули делегати з усіх районів Київщини, жителі навколишніх сіл. Тут відбувся короткий мітинг.

Голова місцевого колгоспу В. І. Кролевець, вітаючи гостей з Можайського району Московської області, за давнім народним звичаєм підііс їм хліб-сіль.

Свято відкрив начальник Київського обласного управління культури Є. В. Черепакін. Зазвучали фанфари, і до залу вносять прапори союзних республік. Представники кращих самодіяльних колективів з букетами червоних гвоздик пройшли через зал у сквер перед Будинком культури і поклали квіти до пам'ятника В. І. Леніну та до монумента радянським воїнам, полеглим на фронтах Великої Вітчизняної війни. Тут же було запалено факел огляду.

Потім відбувся святковий концерт. Творчість сільських трудівників Миронівського району гідно представляв відомий у Радянському Союзі і в зарубіжних країнах ансамбль пісні і танцю «Чорнобривець» із колгоспу ім. Бузницького. Глядачі захоплено приймали вокально-хореографічну композицію «Квітучий краю мій», створену художнім керівником ансамблю С. Федоровичем і головним диригентом заслуженим артистом УРСР С. Кропивою. Сцена розквітла переливами барв, задзвеніла музикою, хоромідами. Велично прозвучала пісня С. Кропиви «Росіє, кланяюся тобі» у виконанні хорової групи ансамблю (солісти заслужений працівник культури УРСР Галина Сидоренко та Михайло Пономаренко).

Аджарський танець «Хорумі» і український гопак виконав самодіяльний ансамбль «Трипілля» Палацу культури Трипільської ДРЭС Обухівського району, молдавський танець «Сферлігуль» — самодіяльний ансамбль танцю «Пролісок» Барішівського районного Будинку культури, російський «За околицей» — танцювальна група «Чорнобривця». Пісню С. Шестопаля «В сім'ї братерській» подарував присутнім самодіяльний народний ансамбль «Дніпряночка» Ржищівського Будинку культури Кагарлицького району, а пісні Г. Таранова на слова Д. Білоуса «Привіт Москві» та Я. Цегляра на слова цього ж поета «Переяславські співаночки» — народний хор радгоспу «Шпитківський» Києво-Святошинського району. Окрасою програми стали виступи фольклорних колективів — трійстик музик Бориспільського районного Будинку культури та вокального ансамблю клубу села Лецьки Переяслав-Хмельницького району.

Факели огляду запалали в усіх районах Київщини. Творче змагання сільських трудівників триває.

О. МИХАЙЛЕНКО



На стендах виставки.

Інтернаціоналізм соціалістичної культури

В. І. Ленін про інтернаціоналізм соціалістичної культури і його започаткування у музиці

Володимир Ілліч Ленін, розробляючи програму партії з національного питання, зазначав: «Соціал-демократи завжди стояли і стоять на точці зору інтернаціоналізму»¹. Проголошений вождем міжнародного пролетаріату ще до Великого Жовтня принцип пролетарського інтернаціоналізму й сьогодні становить основу основ національної політики Комуністичної партії Радянського Союзу, на що неодноразово вказував у своїх працях, доповідях і виступах Генеральний секретар ЦК КПРС, Голова Президії Верховної Ради СРСР товариш Л. І. Брежнєв.

У геніальній ленінській спадщині цей принцип одержав своє всебічне наукове обґрунтування стосовно всіх форм суспільної свідомості, включаючи духовну культуру соціалізму. З найпослідовніших класово-партійних позицій Володимир Ілліч у 1913 році писав: «Ми за інтернаціональну культуру демократичного до кінця і соціалістичного пролетаріату»². З цих же позицій він піддає нищівній критиці буржуазно-націоналістичні спроби нав'язати партії лозунг «національно-культурної автономії» чи «національної культури» взагалі. В умовах класово-антагоністичних формацій такий лозунг «обманює робітників», — як зазначав В. І. Ленін, — примарою культурної єдності націй, тим часом як на ділі в кожній нації переважає тепер поміщицька, буржуазна або дрібнобуржуазна «культура»³.

Відстоюючи лозунг «інтернаціональної культури демократизму і всесвітнього робітничого руху»⁴, В. І. Ленін водночас стверджує, що «інтернаціональна культура не безнаціональна»⁵. Саме через це він пропонує «лозунг інтернаціоналізму робітників» з урахуванням «всіх місцевих і національних особливостей»⁶. Не випадково вже у 1906 р. в ленінському проекті резолюції до Об'єднаного з'їзду РСДРП з'являється спеціальний пункт про те, що «партія повинна фактично забезпечити задоволення всіх партійних інтересів і потреб соціал-демократичного пролетаріату кожної даної національності, зважаючи і на його культурно-побутові особливості»⁷. Серед інших способів такого забезпечення В. І. Ленін називає і «створення окремих груп літераторських, видавничих, агітаторських і т.п.»⁸. Всі ленінські праці з національного питання при цьому пройняті ідеєю про те, що до інтернаціональної культури «входять тільки частина, а саме: лише послідовно-демократичний і соціалістичний зміст кожної національної культури»⁹.

Такий зміст народжується уже в культурах досоціалістичних суспільних формацій, у вигляді окремих демократичних та соціалістичних елементів. З цього погляду сам факт появи на історичній арені, скажімо, революційної пролетарської пісні (як і революційно-демократичного мистецтва взагалі) задовго до становлення соціалістичних націй та їх культур вельми показовий. Він є свідченням того, що діалектика виявлення інтернаціонального змісту в національних формах культур різних народів функціонує не інакше, як завдяки наявності в антагоністичних суспільствах ідейно-класової солідарності трудящих експлуатованих мас і всупереч породженим приватною властю класовим протиріччям і національним антипатіям.

Аналізуючи цю діалектику, В. І. Ленін зауважував, що національні антипатії та інші ганебні явища в міжнародних стосунках зникають «тільки після перемоги соціалізму і після остаточного встановлення цілком демократичного відношення між націями»¹⁰.

Однак Володимир Ілліч вказував і на зворотний бік діалектики — на те, як уже в надрах капіталізму (точніше, в одній з «двох культур», яка не була в той час панівною, але відображала інтерес більшості націй) зароджувалась гуманістична культура нового світу, як у сфері свідомості

й самосвідомості класу матеріалізувалося таким чином гасло «Пролетарі всіх країн, єднайтеся!» із «Маніфесту Комуністичної партії» К. Маркса і Ф. Енгельса. В результаті з'являється знамените ленінське узагальнення: «Робітники створюють у всьому світі свою, інтернаціональну культуру, яку давно підготовляли проповідники свободи і вороги гноблення»¹¹.

Одне з головних соціальних призначень такої культури (і це треба особливо підкреслити) — виховання найширших мас трудящих у дусі пролетарського інтернаціоналізму. Про це також говорив Володимир Ілліч напередодні Великого Жовтня, — насамперед у зв'язку з необхідністю боротьби проти будь-яких проявів націоналізму, який «отупляє, одурює, роз'єднує робітників»¹², а відтак — з метою згуртування трудящих всіх — малих і великих, гноблених і гноблячих — націй для спільної боротьби за соціалізм. «Якщо ми хочемо бути вірними соціалізму, — писав з цього приводу В. І. Ленін у 1916 році, — ми повинні вже тепер вести інтернаціоналістське виховання мас»¹³, підпорядковуючи його інтернаціональній боротьбі пролетаріату проти буржуазії, боротьбі, яка одна лише може «відкрити пригнобленим масам шлях до кращого майбутнього»¹⁴.

В пролетарський період визвольного руху (1895—1917 рр.) особливо велику роль у справі інтернаціонального згуртування багатомільйонних мас навколо російського робітничого класу повинні були відігравати література і мистецтво. Саме до цього кликав ленінський лозунг «інтернаціональної культури демократизму і всесвітнього робітничого руху».

І що знаменно: одне з провідних місць на ниві інтернаціонального виховання Володимир Ілліч відводить, зокрема, музиці у поєднанні з поетичним словом. Виняткова роль тут належить знаменитій пролетарській пісні «Інтернаціонал», всесвітньоісторичне значення якої охарактеризоване у ленінській статті «Євген Потьє», присвяченій 25-річчю з дня смерті автора пісні, французького поета-робітника, соціаліста, члена I-го Інтернаціоналу, активного борця за велику Паризьку Комуну.

Створена під живим враженням від героїзму комунарів (як пише Ленін: «у червні 1871 року, на другий день, можна сказати, після кривавої травневої поразки»¹⁵), пісня Є. Потьє «Повстаньте, гнані і голодні» невдовзі знайшла і автора нині загальноновизнаної музики — П'єра Дегейтера, робітника і композитора-любителя, який також написав чимало революційних пісень, в тому числі «Комунар», «Вперед, робітничий клас», «Серп і Молот», а також «Тріумф російської революції». Але саме з «Інтернаціоналу», за ленінським виразом, «Робітники усіх країн... зробили... всесвітній пролетарський гімн»¹⁶.

І треба ще раз підкреслити, що В. І. Ленін зі своїми соратниками відіграв вирішальну роль у масовому поширенні «Інтернаціоналу» в Росії — через його популяризацію в нелегальних більшовицьких газетах і журналах, збірках революційних пісень, листівках, прокламаціях і картках.

Під впливом ленінських ідей уже в 1902 році створюється співзвучний бойовим завданням нового етапу революційного руху російський текст «Інтернаціоналу», з яким він і стає, починаючи з 1906 року, тобто з IV-го з'їзду РСДРП, партійним гімном російської революційної соціал-демократії.

Привертає увагу В. І. Леніна не тільки поетичний текст, а й власне музика «Інтернаціоналу», надзвичайно популярного серед мільйонів трудящих світу. Про це свідчать пройняті справжнім інтернаціоналістським пафосом, зокрема, такі ленінські рядки, що вперше побачили світ 3 січня 1913

року у газеті «Правда»: «В яку б країну не попадав свідомий робітник, куди б не кинула його доля, яким би чужинцем не почував він себе, без знання мови, без знайомих, далеко від батьківщини,— він може знайти собі товаришів і друзів по знайомій мелодії «Інтернаціоналу»¹⁷.

Самому ж авторів гімну Володимир Ілліч наприкінці присвячує такі слова: «Потє вмер у злиднях. Але він залишив по собі справді нерукотворний пам'ятник. Він був одним з найвидатніших пропагандистів пісеню. Коли він складав свою першу пісню, число соціалістів робітників вимірювалось, щонайбільше, десятками. Історичну пісню Євгена Потє знають тепер десятки мільйонів пролетарів...»¹⁸. Знав, любив, співав «Інтернаціонал» і сам Володимир Ілліч Ленін. Співав і слухав поряд з іншими, як старими, так і новими зразками фольклору міжнародного пролетаріату, що народжувалися, зокрема, у передреволюційній Росії в процесі переосмислення відповідних пісень соціального протесту, визвольної боротьби тощо.

Це засвідчують і численні спогади соратників В. І. Леніна. Ось один з них: «Пригадуються вечори, які ми проводили у Леніна. Володимир Ілліч мав досить приємний, трохи глукуватий голос і дуже любив поспівати в хорі та послухати співи. Репертуар наш був досить різноманітний. Починали звичайно з революційних пісень — «Інтернаціоналу», «Марсельези», «Варшав'янки» та ін. З великим почуттям співали «Загинув у тяжкій неволі», «На деревній могилі в широкому степу». Подобались Володимир Іллічу пісні Сибіру — «Ревіла бура», «Славне море, священний Байкал» — і пісня про Степана Разіна — «Є на Волзі скала...»

Дуже подобався Володимир Іллічу куплет, дописаний М. С. Ольшевським до «Дубинушки»:

Я для рідного краю нових жду пісень,
Та без сліз, без зітхань, без ридання,
Щоб вони пролетарського гімну вогнем
Піднімали народ на повстання»¹⁹.

У зв'язку з останнім зауваженням автора спогадів (щодо нового текстового варіанту «Дубинушки») слід відзначити закономірність появи й поширення пролетарсько-революційного за своєю сутністю мистецтва, проїнятого ідеями інтернаціоналізму і, отже, здатного кликати народи Росії до боротьби проти царизму.

Спостерігаючи за народженням такого мистецтва у вигляді демократичних і соціалістичних елементів у кожній національній культурі, В. І. Ленін писав: «Всесвітній робітничий рух створює і з кожним днем все більше розвиває інтернаціональну (міжнародну) культуру пролетаріату»²⁰.

Ось чому, ідейно готуючи партію до соціалістичної революції в Росії, вождь революції неодноразово закликав соціал-демократів боротися за об'єднання робітників усіх національностей «у справі відстоювання і розвитку інтернаціональної культури соціалізму»²¹.

На Україні найвизначнішими прокладачами шляхів такої культури, насамперед у сфері пісенного мистецтва, були великі революціонери-демократи І. Франко, П. Грабовський, М. Коцюбинський і особливо Леся Українка, яка в буремному 1905 році створила цикл віршів під назвою «Пісні про волю». У них висловлене негативне ставлення до окремих старих пісень, які інколи звучали на вулицях і площах під час демонстрацій робітничих мас, але були далекі від їх естетичних ідей, не виражали їх нового світовідчуття. Виступаючи, зокрема, проти песимістичної музики народницького гімну «Смело, друзя!»; в якому «голос сумний, не вважа на слова, плач погребовий слова покрива», Леся Українка у вірші «Ось вони йдуть. Корогва у них має» звертається до революційних робітників із закликом створити нові бойові пісні, які поряд з червоним прапором згуртували б пролетарів, об'єднували трудящі маси у боротьбі за краще майбутнє:

Хай процвіта ваша воля, як рута!
Нащо здалась вам та пісня-отрута?
Вже доскоchu зажили її ми,
Ви ж собі пісню створіте самі.
Пісню нову, щоб сіяла, як промінь,
Щоб гомоніла й буяла, як племінь,
Так, щоб червона ясна корогва
з піснею вкупі творила дива!»²²

Закликаючи нове покоління до створення свого агітаційно-пропагандистського музичного репертуару, Леся Українка, безперечно, мала за візирець широковідомі пісні революційного пролетаріату, які набували на Україні все більшого поширення на початку ХХ століття. Втілюючи пролетарську революційність і комуністичні ідеали, вони мали величезне, справді інтернаціональне значення у справі згуртування всіх народів Росії в їхній соціально-визвольній боротьбі під проводом російського пролетаріату та ленінським лозунгом інтернаціонального єднання робітників світу.

Цікаві спостереження щодо цього наводять в одній з праць найстаріший український радянський композитор Станіслав Людкевич, сторіччя від дня народження якого відзначала нещодавно музична громадськість. Як живий свідок і учасник творення революційно-демократичних елементів у музичній культурі дожовтневої доби він класифікує пісні міжнародного пролетаріату за місцем і часом створення, історичним значенням та соціальним поширенням у Галичині. Серед них — французькі, російські, польські, словацькі, чеські, хорватські, сербські, болгарські, а також пісні місцевого походження, що органічно злилися з історією, культурою, літературою України, з традиціями визвольної боротьби її народу, із світоглядом робітничого класу. Одна з них — «Шалійте, шалійте, скажені кати!» А. Вахнянина — О. Колесси в російському перекладі революціонера-ленінця Г. М. Кржижановського набула всеросійської популярності поряд з іншими революційними піснями, що були покликані виховувати експлуатовані маси в дусі пролетарського інтернаціоналізму і соціалістичної свідомості.

Політична боротьба проти реакційного режиму в Галичині, антиурядові демонстрації, студентські рухи — «все це, — закінчує свої спогади С. Людкевич, — супроводжує революційна пісня».

Революційна пісня, своя, самобутня або засвоєна від братів-революціонерів з Росії або інших слов'янських країн... з одного боку, зв'язувала Західну Україну з інтернаціональним пролетарським рухом, а з другого... активно сприяла взаєморозумінню всього українського народу. Революційна пісня послужила ідейно-естетичним чинником, який сприяв посиленню прагнень народу України до воз'єднання, до боротьби за вільну колективну працю і до будівництва нової соціалістичної суспільності і Радянської держави, народжених Великим Жовтнем»²³. Ці рядки особливо актуально звучать сьогодні, коли в країні урочисто відзначається 325-річчя воз'єднання України з Росією та наближається нове свято — 40-річчя воз'єднання українського народу в єдиній Українській радянській державі.

Доречно тут сказати й про те, що у творчій біографії С. Людкевича далеко не випадково є і згадка вже російська пісня «Дубинушка». За свідченням самого композитора, ще в 1910 році він записав від одного з емігрантів текст і мелодію пісні, в якій «надзвичайно реалістично відображена ідея колективного зусилля робітників у труді», і вона «відразу завоювала наші уми і серця»²⁴. Станіслав Людкевич довгий час не наважувався скласти (за пропозицією своїх товаришів) пісню для хору з оркестром для концертного виконання: «мав сумнів, — з притаманною йому скромністю зізнавався згодом (через півстоліття) митець, — чи зможу передати в нотному письмі занадто буйну, кострубату ритміку приспіву»²⁵. Але пісня російського трудяра запала в душу українського музиканта, і він знаходить для її мелодичного матеріалу якнайдоречніше програмно-сміислове місце у симфонічній поемі «Камеярі». Тут вона використовується як одна з головних тем твору, присвяченого Івану Франку (поема написана у 1926 р., до 10-х роковин з дня смерті великого Камеяра).

Ці промовисті факти — лише окремі сторінки єднання зусиль братніх народів у творенні демократичних традицій вітчизняного мистецтва, його нерозривного зв'язку з прогресивними ідеями інтернаціоналізму, які мали великий вплив на свідомість передової творчої інтелігенції Росії і України передреволюційної доби.

В українській професійній музиці пропагандистами інтернаціоналістських ідей певною мірою були засновники національної композиторської школи М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий. Народність, патріотизм та інтернаціоналізм їхньої творчості органічно виростає з усього того, що український народ думав, відчував і за що боровся у кінці ХІХ — на початку ХХ століття.

Політичним орієнтиром для пригноблених класів у їхній революційно-визвольній боротьбі було ленінське кредо: «При єдиній дії пролетарів великоруських і українських вільна Україна можлива, без такої єдності про неї не може бути

й мови»²⁶. Боротьба ця супроводжується, особливо в епоху імперіалізму, все зростаючим загостренням соціальних антагонізмів всередині української нації та одночасно все зростаючою інтернаціональною консолідацією прогресивних сил з російським та іншими народами Росії у справі революційного перетворення суспільства на засадах повної рівноправності всіх — великих і малих — націй. Саме тому в «Критичних замітках з національного питання» В. І. Ленін, торкаючись безпосередньо питань російсько-українських культурних взаємин, писав: «Великоруські і українські робітники повинні разом і, поки вони живуть в одній державі, в якнайтіснішій організації, єдності і злитті відстоювати загальну або інтернаціональну культуру пролетарського руху»²⁷.

Культура ця народжувалася й зростала в інтернаціональній за своїми масштабами і характером революційно-визвольній боротьбі всіх народів Росії, специфічно відбиваючись і в художньо-творчих процесах відповідних національних культур.

Прояви послідовного демократизму в тогочасній українській музиці є, значною мірою, результатом творчої та просвітницької діяльності згаданих композиторів, зростання в ній інтернаціоналістських тенденцій, особливо в період першої російської революції 1905—1907 рр.

Солідаризуючись з кращими представниками російської та української інтелігенції, М. Лисенко в хорі «Вічний революціонер» на слова І. Франка оспівує революційні настрої й незламну силу народних мас, що піднялися на боротьбу за соціальну справедливість. Правдивому розкриттю поетичного образу безсмертного революційного духу, що «тіло рве до бою» за «поступ, щастя й волю», сприяє широке використання інтонацій революційних пролетарських пісень, які були, за лєнінським визначенням, могутнім засобом масової агітації. Звернення М. Лисенка в 1905 році саме до теми революції свідчить про те, що композитор-демократ не тільки глибоко усвідомлював інтернаціональні інтереси трудящих мас і прагнув відобразити їх у своєму мистецтві: фактично він виступав з художньою «зброєю» в руках — зі своєю українською «Марсельзою» проти тиранії і поневолення, проти тих представників своєї ж нації, які душили революцію.

Саме таке послідовно-демократичне мистецтво не може не виконувати, а тим більше в конкретних умовах революційно-визвольної боротьби народу, одну з найпочесніших соціальних функцій — функцію інтернаціоналістського виховання мас.

Не можна у цьому зв'язку не згадати і про інтернаціональні концерти, — за участю М. Лисенка або організовані ним. Вони, як відомо, адресувалися широкій демократичній публіці і здебільшого були благодійними, як-от: концерти у фонд голодуючих самарців, київських студентів, арештованої революційної молоді, підпільних марксистських гуртків тощо. Якщо до цього додати, що М. Лисенко й сам активно вчився і закликав своїх колег-співвітчизників до такого навчання у найпрогресивніших представників російської музичної культури (листи до Івана Франка)²⁸, тавруючи, у свою чергу, українських буржуазних націоналістів (лист до Г. Маркевича)²⁹, — стане цілком очевидним, по який бік ідеологічних барикад перебував основоположник української музичної класики, яку соціальну функцію виконувала його творчість у системі «двох культур» українського, російського та інших народів капіталістичного світу.

Не менш показовою щодо цього була й діяльність М. Леонтовича, якому довелося закладати перші цеглини у фундамент нової музичної культури Радянської України. Ще до перемоги Великого Жовтня він здійснив обробки революційних пісень міжнародного пролетаріату, був організатором їх виконання робітничими хорами під час антиурядових маніфестацій, ініціатором, натхненником і учасником одного з концертів, де, як своєрідний протест проти шовіністичної політики царських властей, звучали російські, українські, польські, вірменські, німецькі та інші пісні. Перелічені явища й факти засвідчують зародження соціалістичного музичного мистецтва з його якісно новими інтернаціональними

завданнями, справді новаторським ідейним спрямуванням.

Отже, можна зробити висновок, що вже у дожовтневій музичній культурі України з'являються ті *демократичні й соціалістичні елементи*, про які говорив свого часу В. І. Ленін у зв'язку з проблемою двох культур в кожній національній культурі буржуазного суспільства. З висоти ж сучасних досягнень радянського багатонаціонального музичного мистецтва стає особливо помітним їх місце серед тих найпрогресивніших традицій, в яких започаткувався інтернаціоналізм соціалістичної культури. Про це пророче говорив В. І. Ленін ще напередодні Великого Жовтня: «Ми з кожної національної культури беремо тільки її демократичні і її соціалістичні елементи, беремо їх тільки і безумовно на противагу буржуазній культурі...»³⁰.

З перемогою пролетарської революції, ліквідацією класових антагонізмів, утворенням соціально-однорідних націй та їх співдружності в єдиній радянській багатонаціональній державі зникають будь-які передумови існування «двох культур».

На принципово нових соціальних, політичних та ідеологічних засадах зростає справді загальнонародне як за своїм суспільним призначенням, так і за ідейним спрямуванням багатонаціональне радянське мистецтво. Його головна функція — безпосереднє і художньо всебічне обслуговування багатомільйонних народних мас, утвердження комуністичних ідеалів, виховання трудящих в дусі пролетарського, соціалістичного інтернаціоналізму та радянського патріотизму.

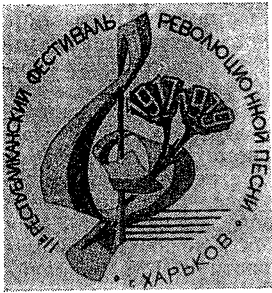
Інтернаціоналізм радянської багатонаціональної культури — яскраве й переконливе свідчення величчя загальнонародного подвигу, звершеного під проводом Комуністичної партії в ім'я перемоги соціалізму. Це — триумф лєнінської національної політики КПРС в усіх сферах суспільного прогресу, матеріальної і духовної, зокрема музичної, культури.

І. ЛЯШЕНКО

ПРИМІТКИ:

- 1 Ленін В. І. ПЗТ, т. 23, с. 200.
- 2 Там же.
- 3 Там же.
- 4 Ленін В. І. ПЗТ, т. 24, с. 116.
- 5 Там же, с. 118.
- 6 Там же, с. 119.
- 7 Ленін В. І. ПЗТ, т. 12, с. 218.
- 8 Там же.
- 9 Ленін В. І. ПЗТ, т. 23, с. 200.
- 10 Ленін В. І., ПЗТ, т. 30, с. 48—49.
- 11 Ленін В. І. ПЗТ, т. 23, с. 145.
- 12 Ленін В. І. ПЗТ, т. 24, с. 119.
- 13 Ленін В. І. ПЗТ, т. 30, с. 49.
- 14 Ленін В. І. ПЗТ, т. 26, с. 153.
- 15 Ленін В. І. ПЗТ, т. 22, с. 261.
- 16 Там же, с. 260.
- 17 Там же.
- 18 Там же, с. 261.
- 19 М. М. Ессен. Зустрічі з Леніном, у кн. «Спогади про Володимира Ілліча Леніна» в п'яти томах, т. 2, К., Видавництво політичної літератури України, 1969, с. 122—123.
- 20 Ленін В. І. ПЗТ, т. 24, с. 58.
- 21 Ленін В. І. ПЗТ, т. 23, с. 304.
- 22 Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. I, с. 265.
- 23 Цит. за зб. «Великий Жовтень і становлення української радянської музичної культури», Київ-Львів, 1967, с. 4 (ротапринтне видання тез науково-теоретичної конференції професорсько-викладацького складу музичних вузів Української РСР, що відбулася 17—20 листопада 1967 р. на честь 50-річчя Великого Жовтня).
- 24 Там же, с. 3.
- 25 Там же.
- 26 Ленін В. І. ПЗТ, т. 24, с. 125.
- 27 Там же, с. 127.
- 28 Див. Лисенко М. Листи. К., «Мистецтво», 1964, с. 156—157.
- 29 Там же, с. 418—419.
- 30 Ленін В. І. ПЗТ, т. 24, с. 118.





„МИ—ТВОЇ, РЕВОЛЮЦІЄ!“

булись конкурсні виступи. 20 січня Палац культури тракторобудівників став центром яскравого свята дружби народів на честь 325-річчя возз'єднання України з Росією. В ньому взяли участь і гості з РРФСР. Закінчився фестиваль 21 січня у Палаці спорту, де понад чотири тисячі чоловік дивилися велику театралізовану виставу «Вогнища революції».

Високу оцінку дістали, поряд з професійними артистами, самодіяльні колективи. Це хорова капела Валківського районного Будинку культури, ансамбль бандуристок і відомий у всій країні чоловічий вокальний ансамбль революційної пісні Палацу культури заводу «Серп і молот», танцювальні колективи тракторобудівників «Буревісник» та будівельників — «Зорецвіт», хори багатьох заводів, управління Південної залізниці, чоловіча капела юридичного інституту. Мистецтво юних харків'ян представляли зведений хор середніх загальноосвітніх шкіл, ансамбль пісні і танцю «Дружні хлоп'ята» дитячого клубу ХТЗ, ансамбль «Щасливе дитинство» Палацу піонерів і школярів ім. П. Постішева та учні хореографічної школи при Палаці культури ХЕМЗу.

Великим успіхом користувалися народні артисти СРСР Д. Гнатюк та М. Манойло, заслужені артисти УРСР О. Арцемюк, В. Дорошенко, В. Чайкін,

Б. Жайворонок, солісти Харківської філармонії А. Лесновська, О. Недобора, вокальний квартет «Явір» Київської філармонії, ансамбль танцю «Подольська» Хмельницької філармонії. Високу виконавську майстерність продемонстрували самодіяльні артисти: ансамбль танцю «Таврія» з Херсона, народний хор Будинку культури тресту «Київміськбуд-4», жіночий вокальний ансамбль «Вікторія» Київського Будинку вчителя, заслужений ансамбль танцю УРСР «Сузір'я» зі Львова. Своїми задушевними піснями і танцями порадували трудящих Харківщини гості з Белгорода — народний хор вітамінного комбінату та ансамбль танцю Палацу культури залізничників, які виконали вокально-хореографічну композицію «Белгородские кружева».

Виступи солістів та колективів супроводили симфонічний оркестр Харківської філармонії (головний диригент — лауреат міжнародного конкурсу В. Жорданія), зведений духовий оркестр під керівництвом О. Важова та естрадний оркестр Палацу культури будівельників ім. Горького. Головний режисер фестивалю — заслужений працівник культури УРСР В. Гамеров, головний хормейстер — голова правління обласного відділення Музичного товариства УРСР Ю. Кулик, головний балетмейстер — член президії відділення товариства П. Межузовський.

Учасників фестивалю нагороджено дипломами і цінними подарунками.

Харків

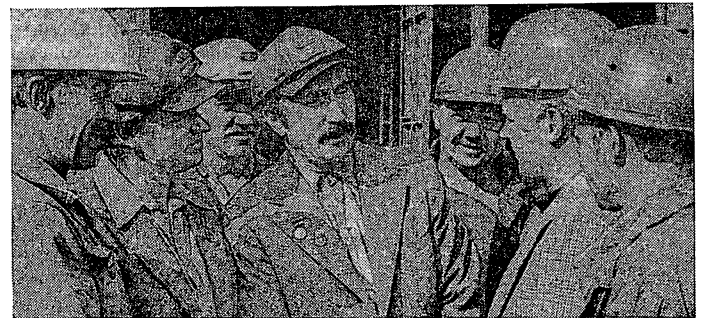
Н. КАЛАЧОВА

ОСПІВАНА ПРАЦЯ

Звеличення натхненної праці радянських людей — одна з провідних тем нашого мистецтва. Герої творів композитора Я. Цегляра — робітники запорізької «Дніпроспецстали», будівники каналу Дніпро — Донбас, прославлені хлібороби республіки, з якими автор не тільки особисто знайомий, а й постійно підтримує дружні контакти.

У циклі «Запорізький вогнеграй», присвяченому сталеварам, митець прагнув створити узагальнений музично-поетичний портрет робітника, гордого за свою працю, простого й широго у ставленні до друзів, закоханого в рідне місто й красу навколишньої природи. Обрамлюють цикл піднесено-героїчні масові пісні «Ударна молодіжна» (вірші В. Безкоровайного) та «Майстри-вогниря» (вірші М. Лиходіда), що споріднені за настроєм та інтонаціями. Перша з них присвячена сталеварам комсомольсько-молодіжної бригади К. Козленка. Інші пісні циклу розкривають переважно духовно-емоційний стан людини («Після зміни» на вірші М. Упеніка, «Під крилом жар-птиці» на вірші М. Лиходіда) чи є побутово-пейзажними замальовками («Робоча електричка» на вірші Л. Татаренка та вальс «Вогні Запоріжжя» на вірші П. Ребра).

Результатом поїздок Я. Цегляра на трасу каналу Дніпро — Донбас став пісенний цикл «Ідем у трудові бої» (його друкований варіант — «На труд звияжно йдем»). Композитор змальовує постаті юнаків та дівчат, яких порідняла комсомольська новобудова республіки. «Ідем у трудові бої» та «В роботі наша сила» (на вірші Л. Дмитерка) — перші пісні циклу. Тут постає образ конкретного героя В. Свириненка, який очолює комсомольсько-молодіжну бригаду монтажників. Зокрема, йому присвячена пісня «Вогні на металі» (вірші М. Лиходіда). Є в циклі твори і про будівельників («Ростуть будови», слова Л. Дмитерка), і про шоферів («Дорога — сестра небокраю»), і про електромонтажників («Бринять наші струни», слова С. Гущева). В них проводяться цікаві образні та інтонаційні паралелі. Наприклад, струни гітари — лінії електропередач, піднесені



Я. Цегляр (в центрі) серед робітників «Дніпроспецстали».

до небес будови — парафраз наспіву української народної пісні «Дивлюсь я на небо» та ін. Найбільш відомим з цього циклу став хор «Гвардійці труда» (вірші Є. Долматовського), який часто звучить в ефірі.

Якщо в розглянутих творах відчутна наскрізна інтонація радянської масової пісні, то в циклі «Про що шепотіло колосся», де оспівано сільських трударів, композитор звертається до фольклорних традицій. Цим він досягає художньої переконливості у звеличенні праці хлібороба. «Пісня про руки» на вірші Б. Олійника, що відкриває цикл, звучить як хорова прославна — землі й невтомним у праці людям. Друга пісня — «Весно-трудівнице» на вірші А. Драгомирецького — близька до фольклорних веснянок, наспівна й лірична. У пісні «Про що шепотіло колосся» на слова К. Дрока змальовано образ дівчини-трактористки, що засіває лани родючим зерном. Фінал циклу становить сцена збирання врожаю — «Сонячне поле» (вірші В. Миколайчука), сповнена піднесених почуттів.

Цикли Я. Цегляра вийшли друком у видавництві «Музична Україна» під назвою «Вокальні твори». Пісні одразу знайшли своїх шанувальників серед тих, кого оспівують.

В. КУЗИК

Про „техніцизм“ в авангардистській музиці

Авангардизм є характерним напрямом у буржуазному мистецтві ХХ століття. Його представники заперечують історичну спадковість як невідмінну передумову розвитку мистецтва, експериментують заради досягнення абсолютної формальної новизни, втілюючи реакційні естетичні концепції його деідеологізації та дегуманізації. В хаотичному й суперечливому «розвиткові» авангардизму наявні окремі естетико-методологічні устремління, спільні для певних авторів, угруповань, «шкіл». Завдання цієї статті — познайомити широке коло музикантів з особливостями однієї з авангардистських тенденцій у сучасній зарубіжній музиці. Конкретно ж предметом нашого розгляду є кілька споріднених течій (назвемо їх «техніцистичними»), котрі характеризуються спільними художньо-методологічними рисами і становлять з точки зору естетики характерне кризове явище в зарубіжному музичному мистецтві.

Термін «техніцизм», вживаний нами, виправданий тим, що вказує і на ідейно-естетичну спрямованість, і на технологічні та фонічні особливості музичних творів, які репрезентують згадану тенденцію. Отже, до «техніцистичних» ми відносимо такі течії: «конкретну» музику (1948 р., Франція, перші представники — П'єр Шеффер, П'єр Анрі); «електронну» музику (1950—51, ФРН, Карл-Гейнц Штокхаузен, Герберт Аймерт); «музику для плівки» чи — «магнітофонну музику» (1951, США, Володимир Усачевський, Отто Лейнінг); «математичну музику» (1955—56, Франція, Яніс Ксенакіс); «комп'ютерну музику» (1956—59, США, Лейярн Хіллер, Герберт Брюн)¹.

Ці назви, що закріпилися в зарубіжній музикознавчій літературі за відповідними авангардистськими течіями, не можуть бути цілком бездоганними з теоретичного боку. Але за їх допомогою представники різних угруповань передусім намагалися підкреслити «унікальність» власних пошуків і таким чином відмежуватися від інших експериментаторів (хоча у всіх цих течіях, як стане зрозумілим з подальшого викладу, більше спільного, аніж відмінного). Самі ж терміни досить-таки умовно відбивають відповідні практичні спроби. Так, наприклад, поняття «конкретна музика» пов'язується з тими явищами, яких воно стосується вельми опосередковано, а саме — через музично-естетичні погляди П. Шеффера. Інший приклад невизначеності поняття — термін «комп'ютерна музика». Він, без достатніх на те підстав, застосовується зарубіжними теоретиками щодо будь-яких «музикоподібних» результатів експериментів з ЕОМ. І все ж, з метою спрощення викладу і сприйняття матеріалу, дотримуваємось цієї термінології.

Що ж об'єднує музично-авангардистські течії, котрі ми розглядаємо? Найбільш очевидним і загальним для «техніцистичної» музики є широке застосування електронної техніки. Однак саме по собі це ще не може бути характерною ознакою. Адже електронно-акустичні пристрої використовуються представниками авангардистських музичних течій, що дуже різняться одна від одної художньо-методологічними засадами. До того ж застосування музично-технічного арсеналу принципово можливе і в справді реалістичному мистецтві.

В «техніцистичній» музиці різноманітні електронно-технічні пристрої виконують особливі завдання. По-перше, їх застосування зумовлене прагненням кардинально оновити звукові, фонічні виражальні засоби. Згадаймо, що ця ідея висувалася вже раніше. Так, необхідність абсолютного оновлення мови, форми і змісту мистецтва за допомогою техніки проголошувалася «футуристами» (зазначимо, що їх багато в чому можна вважати за попередників сучасного «техніцистичного» авангарду). Експерименти Луїджі Руссо, Марінетті та ін. щодо створення найновішої «шумової музики», які зумовили винайдення спеціальних машин, хоча й не увінчалися успіхом, але ознаменували собою початок багаторічної гонитви за абсолютною тембровою новизною в музиці авангардизму.

Не лише «футуристи» прагнули оновити звуковий арсенал за допомогою техніки. Ще 1917 року Едгар Варез висловив

думку, що музика вимагає нових засобів вираження, і тільки наука може влити в неї живлючі сили². І справді, значний прогрес електронно-акустичної техніки в середині ХХ століття зумовив створення засобів кардинального оновлення тембрів. На цій основі в Європі і Америці (майже одночасно) з'явилися «конкретна», «електронна» музика і «музика для плівки». Коли в момент свого виникнення «конкретна» музика оперувала природними звуками, шумами, натуральним і препарованим звучанням музичних інструментів та людського голосу, а «електронна» спершу «оновлювалася» за допомогою електро-генеруючих звуків, то «магнітофонна музика» поєднувала електронне й «конкретне» звучання з традиційними музичними тембрами.

Багато творів «комп'ютерної музики», яка виникла дещо пізніше, з тембрової точки зору є «електронними». Мовиться про ті випадки, коли інструментом «творення» і «виконання» «комп'ютерного твору» є електронно-обчислювальна машина, скомбінована з електронно-акустичною апаратурою. (Такий інструмент, так званий універсальний синтезатор звуку, створений для особливих науково-музичних досліджень, використовується також в «техніцистичній» музичній практиці. Навіть ансамблі, що пропагують «живу електронну музику», мають портативні синтезатори). Але як би там не було, звернення представників усіх згаданих течій до техніки зумовлене пошуками нових принципів композиції, технологічних засобів, нових форм «художньої екзистенції» музичного твору.

Загалом кажучи, передумови «техніцистичного» підходу до композиції склалися протягом тривалого періоду авангардистських пошуків у сфері технології музичної творчості, початок яким був покладений на межі ХІХ і ХХ століть. Як своєрідна реакція на кризову ситуацію в системі неоромантического музичного мислення в 1900-х роках намітилася тенденція до підкреслено ясної, логічної, раціональної форми музичного вислову. З одного боку, великого значення набувають конструктивні прийоми композиції, притаманні творчості майже всіх видатних майстрів: І. Стравинського, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, П. Хіндемита, О. Мессіана, А. Онеггера, Д. Шостаковича, Б. Бріттена та ін. У більшості випадків для їх творчості характерне підпорядкування конструктивного задуму художньо-музичній концепції, гнучкість і гармонічність його втілення у конкретних творах. З іншого боку, ця ж сама історична тенденція виявилася й у створенні та практичному застосуванні різних технологічних моделей, які максимально обмежували і навіть повністю детермінували процес komponування музики. Це, зокрема, дванадцятитонові моделі Г. Аймерта, А. Хауера, додекафонна система А. Шенберга, що стала популярною у авангардистів, а також математична теорія композиції І. Шилінгера, технологія «тотальної серійності» та інші.

Згадані концепції, хоча й по-різному, вплинули на сучасне музичне мистецтво. Природно, що вони сприяли розвиткові й зміцненню, так би мовити, «методологічного кредо» «техніцистичного» авангардизму. Суть його полягає у тому, нібито для творення музики необхідно і цілком достатньо дотримуватися певної технології, тобто твір можна сконструювати з набору наперед визначених звукових об'єктів, розташованих за чітко встановленими правилами. Таким чином, композитор уподібнюється інженеру, а твір — технічній конструкції. Показово, що деякі представники «конкретної», «електронної», «комп'ютерної» музики (К. Штокхаузен, М. Філіппо, Г. Брюн та ін.) застосовували у своїй творчості додекафонію та серійні принципи. І лише переконавшись, що на цьому терені важко досягти оригінальних результатів, які б виділяли їх з маси епігонів Шенберга, Веберна і Булеза, вони звернулися до технічних можливостей (котрі саме з'явилися) оновлення музичної матерії, але зберегли при цьому конструктивістський пафос додекафонії і серіалізму.

Таким чином, на основі своєрідної авангардистської «спадковості» у розглянутих течіях склалися два конструк-

вистські методи. Один з них вироблений у «конкретній», «електронній» і «магнітофонній» музиці, де технологія передбачає якийсь загальний принцип композивання, котрий умовно можна назвати «індуктивним». Матеріалом для «індуктивного композивання» є різноманітні елементарні звучання, звуки й шуми, записані на магнітофонну плівку. Набір «будівельних часточок» композитор оформляє у твір-конструкцію головним чином за допомогою монтажу. Прийом цей, запозичений з кінематографії, набуває тут самодостатнього технологічного значення. Характерно, що перевагою принципу монтування «конкретних» та «електронних» структур техніцисти вважають повну підконтрольність звучання. Справді, з'являється можливість створювати реальний звуковий обрис твору в максимально деталізованому вигляді і, головне, в єдиному оригіналі. Це веде до усунення виконавського посередництва між композитором і споживачем музики.

Очевидний недолік «монтажної» технології — її громіздкість. А справді негативні сторони «індуктивного композивання» пов'язані з тим, що автор, маючи величезний набір звуко-елементів і необмежені можливості їх поєднання, фактично позбавлений необхідних художніх критеріїв. Його уяві нема на що спертися, і пошук нових художньо-виразових засобів робиться наосліп, на основі абстрактних, випадкових міркувань. Так, польський теоретик і композитор Богуслав Шеффер говорив з цього приводу, що «кінцевий звуковий результат електронної музики, як підсумок нашарування найрізноманітніших композиційних елементів, значно відрізняється від першого, початкового уявлення у свідомості композитора»³. В такій ситуації автор змушений постійно експериментувати, щоб винаходити «природні» музичні зв'язки між звуковими елементами. «Індуктивне композивання» та експериментаторство тут нероздільні, і тому, мабуть, «магнітофонна», «конкретна» і «електронна» музика одержали нині спільне визначення — «експериментальна музика»⁴.

Поняття «експериментальна музика» з найбільшою підставою можна віднести до «техніцизму» 60-х—70-х років, представленою творчістю Л. Беріо, Б. Мадерна, Д. Лігетті. Сутність їх позиції виражена у прагненні «...до синтезу між конкретною і електронною музикою з одного боку, і між усіма формами музики на плівці з музикою інструментальною — з іншого»⁵. На відміну від «експериментальної музики», де панує технологія «індуктивної композиції», «комп'ютерна» і «математична» музика культивують принцип поєднання, який можна назвати «дедуктивним». Особливо чітко він реалізується у творчості Я. Ксенакіса, котрий, за поширеною в зарубіжній літературі думкою, розпочав свій самостійний шлях до нової музичної лексики і нового синтаксису з «заперечення серіалізму». В чому ж полягало це заперечення?

Обмежуючи критику серіалізму сферою технології композивання, Ксенакіс, не без підстав, відмічав суперечність між лінійними принципами організації музичної тканини і результатом усієї побудови, який практично неможливо контролювати і який, внаслідок цього, виходить «або надто громіздким, або надто поверховим»⁶. Тому серйозному принципу він прагне протиставити спосіб композиції, «що дозволяє контролювати і моделювати великі поєднання звуків мікро- і макро-рівнів»⁷.

Як бачимо, основну ідею серіалізму про повну логічну визначеність структури твору, яка досягається за допомогою єдиного тотального технологічного принципу, Ксенакіс зовсім не заперечує. Навпаки, за задумом композитора детермінованість результату повинна передбачатися технологією твору, але вже не за принципом визначення всіх елементів форми на основі правил комбінаторики (в серіалізмі), а на більш сучасній, логіко-математичній основі. Для досягнення формальної цілісності музичного твору Ксенакіс вдається до абстрактних прийомів упорядкування, спираючись у цьому на математичну теорію ймовірності, на закони ланцюгів подій (музична стохастика), на теорію ігор (стратегія), на акустико-математичну теорію співзвуч і математичну логіку. Додамо, що композитор інтерпретує також, у музично-прикладному значенні, теорію газотворення Больцмана-Максвелла, теорію множинностей, теорію великих чисел Лапласа-Гаусса і т. д.⁸.

Особлива роль відводиться математичній теорії ймовірності. Саме вона стала засобом, що дозволив Ксенакісу перейти від серйозної обумовленості результату до нового, оригінальнішого музичного детермінізму. Принципи композивання, запропоновані Ксенакісом, враховують «організацію» випадкових моментів у запланованій музичній конструкції. Випадковість, яка допускається у творчому процесі

(а отже й у структурі результату), не є наслідком суб'єктивного застосування автором технологічних прийомів композиції. Вона, як вважає Ксенакіс, повинна бути математичною категорією. Отже, знаряддям побудови музичних структур, котрі характеризують математично визначена міра випадковості, є теорія ймовірності. Додамо, що здійснення підрахунків, необхідних для визначення структури твору, доручається, як правило, електронно-обчислювальному пристрою.

Інші теорії, такі, як теорія ігор, теорія множинностей, символічна логіка, теорія газотворення, становлять джерело формул і схем композиційного оформлення творів. Вони також є тими «позамузичними» ідеями, котрі, на думку Ксенакіса, повинні реалізовуватись автором у «музичному» творі.

Отже, композивання математичної, «стохастичної» або «логічної» (яка спирається на формально-логічні побудови) музики за принципами Ксенакіса — це своєрідна «дедукція», перший етап якої передбачає постулювання якої-небудь загальної теоретичної ідеї, а останній полягає у конкретизації її положень і логічних висновків у музичній матерії. За словами самого Ксенакіса, «особливістю сучасного композитора є (передусім) винайдення... схеми, операційного протоколу, а вже потім — здійснення їх звукової чи світлової матеріалізації»⁹. Звісно, такі схеми можуть матеріалізуватись у будь-якому звучанні — традиційному, «конкретному», «електронному». В тембровій реалізації своїх абстрактних побудов Ксенакіс застосовує переважно традиційні інструменти, симфонічний оркестр, хор. Незначне використання інструментів справляє яскравіше враження, ніж абсолютно невідомі «електронні» і «конкретні» тембри, і приваблює порівняно ширшу слухачську аудиторію, оскільки «нагадує» про музичну традицію.

Шоправда, як засвідчує більшість музикантів, незважаючи на штучну ускладненість технології композивання, звучання оркестру у Ксенакіса мало чим візняється від звучання сонористичних та алеаторичних творів, тобто від музики, скомпонованої на основі протилежних і значно простіших технологічних принципів. Багато в чому прийоми композивання у Ксенакіса подібні до технології «комп'ютерної музики». До речі, в експериментах по написанню музики за допомогою електронно-обчислювальних машин поступово визначається спільний підхід до композивання. В усякому разі, галузь технології «комп'ютерної музики», що концентрується навколо програмування різноманітних музичних параметрів, розроблена досить-таки ґрунтовно.

Технологія «комп'ютерної музики» передбачає два основних компоненти: визначення алгоритму композивання, складання програми для машини і комп'ютерний синтез музичної структури. Останній, у свою чергу, являє собою послідовність таких операцій: генерація первинного звукового матеріалу, «сировини» для композивання; обробка цього «сировинного» матеріалу та «фільтрація» за допомогою наперед визначених обмежувальних правил; оцінка результату обробки на основі певних критеріїв «музичного твору» (якщо результат незадовільний з точки зору якого-небудь критерію, то він знову повертається на «фільтрацію»); фіксація остаточних результатів комп'ютерного синтезу музичної структури (на перфострічці, магнітній плівці, у графічному записі, або ж «електронне» звуковідтворення результату). Зрозуміло, що другий і третій етапи синтезу — основні. Саме за них і відповідає композитор як автор комп'ютерної програми, котра управляє синтезом музичної форми. Програма ж будується на основі наукових, теоретичних положень.

Як і в композиційних принципах Ксенакіса, велику роль у «музичному програмуванні» відіграє визначення елемента випадковості у процесі синтезу. При цьому застосування математичного апарату теорії ймовірності в комп'ютерному композиванні тісно пов'язане з теорією інформації. Крім того, при складанні комп'ютерної програми використовуються, і досить-таки інтенсивно, положення традиційних музично-теоретичних дисциплін: гармонії, поліфонії, вчення про форму. Складання комп'ютерних програм може спиратися також на теорію строгого контрапунктичного письма, на спрощену і формалізовану теорію функціональної гармонії і, найчастіше, на правила додекафонної та серійної техніки. Отже, дедукція, тобто побудова твору від загального до окремого на основі логіко-теоретичних законів упорядкування, коли й не вичерпно характеризує технологію «комп'ютерної музики» (слід мати також на увазі «зустрічний» процес технічного синтезу структури твору), то, в усякому разі, відіграє при композиванні визначальну роль.

Порівнюючи розглянуті методи композиції — «індуктивний» (в «експериментальних» течіях) і «дедуктивний» (в «комп'ютерній» та «математичній» музиці), можна чітко уявити спільну тенденцію, яку вони виражають. Обидва методи однобічно розвивають один з моментів діалектики музичної творчості. Прихильники «індуктивної композиції» зневажають музичний задум, план творчої роботи і абсолютизують темброву новизну і технологію синтезу форми. Композитори, що дотримуються «дедуктивної» технології, навпаки, на перший план виносять абстрактну конструктивну «ідею» твору, протиставляючи її результаті композивання. Обидва «техніцистичні» методи підпорядковують абстрактній логіці та технології художню уяву, інтуїцію.

За такої методологічної установки в музичному «техніцизмі» виникають характерні для всього авангардистського мистецтва проблеми. Чи може «техніцистичний» музичний твір містити в собі художній образ, естетичну ідею? Якою мірою його можна вважати витвором свідомості композитора? Чи може «техніцистична» музика бути засобом естетичної комунікації, і коли так, то якого нового способу естетичного «розуміння» вона вимагає від слухача? Зрештою, з позицій соціально-етичного ставлення до мистецтва, доречно також питання про те, якою мірою автор «комп'ютерного» твору має на нього моральне і юридичне право, і чи не поділяє з ним це право... сам комп'ютер? Розв'язання таких питань виводить дослідження у галузь естетики.

Не вдаючись у висвітлення відповідних поглядів представників техніцистичної музики, концепцій культури і мистецтва, пов'язаних з музичним техніцизмом (що може бути предметом окремої розмови), відзначимо, що ідейно-естетичною основою цієї тенденції в авангардистській музиці є: естетика техніцизму і конструктивізму; «інформаційна естетика»¹⁰. В цілому, щодо мистецтва, згадані ідеологічні концепції характеризують приниження художнього образного мислення і підпорядкування його абстрактній логіці, абсолютизація ролі й значення науки і техніки в духовній культурі людства, аполонетика формально-логічних та кількіс-

них методів у творчості (технології) і в теоретичному осмисленні мистецтва.

Отже, ідеалізація явищ науково-технічної революції і їх впливу на музичне мистецтво, перебільшення ролі природничо-наукових, формально-математичних та інженерних методів у естетиці й художній творчості, фетишизація технологічних, формально-конструктивних моментів у творенні музики — такі основні риси «техніцистичного» музичного авангардизму. Ці його властивості, поряд з такими характерними ознаками «авангардизму», як заперечення ідейності, народності, традицій у мистецтві, безплідне експериментаторство, гонитва за формальною новизною і т. д., зумовлюють в цілому негативну оцінку названих течій. Не виключено, що окремі твори «техніцистичної» музики можуть бути оригінальними, цікавими і навіть, в певному розумінні, повчальними. Однак, як і будь-яка авангардистська тенденція, музичний техніцизм в цілому є антигуманістичне, антигуманістичне за своєю спрямованістю, а тому художньо безплідне явище в музичній культурі.

Одеса

С. ШИП

ПРИМІТКИ:

¹ Докладніше про ці течії див. у праці чеського композитора і теоретика Ц. Когоутека. (Техніка композиції в музиці ХХ века. М., «Музыка», 1976, с. 185—235).

² E. Varese. Varese a Looking-glass Diary. Norton, N-V 1972, p. 132.

³ B. Schaffer. Nowa muzyka. Problemy wspolczesnej techniki kompozytorskiej, PWM. Krakow. 1969, s. 361.

⁴ A. Skrzynska, K. Szliferski. Elektryczna muzuka. «Mata encyklopedia muzuki» Warszawa. 1970, s. 261.

⁵ Цитується за: P. Schaeffer. Konkretni hudba. Editio Supraphon. Praha, s. 55.

⁶ Claude Rostand. I. Xenakis. Dictionaire de la musique contemporaine Librairie Larousse. Paris. 1970.

⁷ Там же.

⁸ Див. Г. Шнеерсон. Французская музыка ХХ века. М., «Музыка», 1970, с. 475—480.

⁹ Gravesaner Blatter, 18, s. 85. Цитується за: P. Schaeffer. Konkretni hudba, s. 52—53.

¹⁰ Див. Д. Фукас. К критике эстетики техницизма. 36. «Борьба идей в эстетике». М., 1974.

Музична критика і виховання слухача

Програма КПРС, рішення XXIV і XXV з'їздів партії визначили всебічний розвиток культури і освіти як одне з найважливіших завдань у вихованні радянської людини — будівника комуністичного суспільства. Відповідні статті нової Конституції СРСР у законодавчому порядку закріплюють одвічну мрію людства — зробити найвищі досягнення культури надбанням усіх трудящих: «Громадяни СРСР мають право на користування досягненнями культури. Це право забезпечується загальнодоступністю цінностей вітчизняної та світової культури, які є в державних і громадських фондах».

Необхідною передумовою того, щоб повною мірою користуватися досягненнями культури, є відповідний духовний розвиток особи. Інакше високе мистецтво, література будуть незрозумілими, а отже, недоступними широким масам. Ось чому держава бере на себе турботу «про охорону, примноження і широке використання духовних цінностей для морального й естетичного виховання (підкреслення мов — *И. В.*) радянських людей, підвищення їх культурного рівня». Важливу роль у всій системі виховання в нашій країні, поряд з літературою і мистецтвом, відіграє критика.

Виховання засобами літературно-художньої критики повинне тісно пов'язуватися «з практикою комуністичного будівництва» (Постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику»). В цьому полягає докорінна відмінність і перевага радянської критики перед художньою критикою буржуазного суспільства: вона покликана утверджувати, узагальнювати й популяризувати те, що вже стало нашою дійсністю. «Потрібно читача вчити читати, — писав А. Луначарський. — Критик, як коментатор, критик, як людина, що остерігає від отрути, інколи смачної, критик, що розгризає тверду шкаралупу, щоб показати прекрасне зерно, критик, що розкриває залишені в тіні скарби, критик, що ставить крапку над «і», робить узагальнення на основі художнього матеріалу... Таким виступає він у ставленні до минулого нашої і світової культури, таким же повинен бути у ставленні до сучасної літератури»¹. Все сказане про покликання літературного критика повною мірою стосується і кри-

тика музичного. Однак вирішення поставлених перед ним завдань пов'язане із специфікою цього виду мистецтва.

Яка функція критики стосовно слухача? Щоб дати відповідь на це й інші питання, висунуті сучасним музичним життям і практикою самої критики, слід пам'ятати про функцію музики в нашому суспільстві. Втілюючи радянську дійсність у всій її багатогранності, композитор передусім звертається до емоційного світу людини, викликає в її свідомості високі думки, апелює до її естетичних ідеалів. А щоб вплив був цілеспрямованим, щоб слухач постійно відчував потребу спілкування з музикою, — необхідна робота в цьому напрямку критики.

Сучасна музична критика використовує традиційні форми звертання до публіки (статті, рецензії та інші газетно-журнальні жанри в загальній і спеціальній пресі), а також нові, породжені технічними засобами масової комунікації (поширення відповідних радіо- і телепередач). Все більшого значення набувають виступи музикознавців перед початком філармонічного або естрадного концерту, організація дискусій в робітничих клубах, колгоспних будинках культури, на конференціях аматорів музики. При цьому важливо правильно визначити форму спілкування з аудиторією. Адже не кожен пропагандист музики однаковою мірою володіє пером журналіста і живим словом оратора. Зокрема усні форми музичної критики вимагають особливого вміння безпосередньо спілкуватися з масою слухачів. Великою, а для деякого — нездоланною перешкодою стає відлюдна обстановка радіо- або телестудії, коли музикознавець замість живої аудиторії бачить мікрофон чи телекамеру. Таким критикам слід або ж виробляти необхідні професійні навички журналегливою практикою, або ж писати лише газетні та популярні матеріали. Часто критик виявляє схильність тільки до певних жанрів і форм подачі матеріалу, окремих видів музики, стилів і напрямків тощо. Отже, необхідно знати свої можливості і вдаватися до тих форм пропаганди музики, які найбільше сприяють поставленій меті: допомогти аматорам осмислити ідейну сутність твору, його художні особливості і т. ін. «Всеїдність» же в музичній критиці не-

бажана, бо неминуче приведе до поверховості у тлумаченні художніх явищ.

Музичний критик зобов'язаний знати «свого» слухача й читача, повсякчас вивчати його інтереси, уподобання й вимоги. В цьому — запорука вагомому результату пропагандистської діяльності. Молодіжна, загальна або спеціальна газета чи журнал багаторічною практикою згуртували навколо себе контингент читачів, які мають певний загальнокультурний рівень, що визначає їх мистецькі інтереси. Це потрібно враховувати не лише при доборі форми критичного виступу, а й кола питань, які висвітлюються при рецензуванні концертних програм, оперних вистав, при розповідях про творчість піаніста, співака тощо. Диференційований підхід (зокрема, коли друкований матеріал розрахований на масового читача) зовсім не означає зниження рівня постановки питання, глибини аналізу мистецького явища. Адже вплив критичної думки залежить від її масштабності, вміння розкрити сутність художнього задуму автора, не вдаючись при цьому до вузької термінології, специфічних термінів і т. ін.

Г. Нейгауз якось зазначив, що незмінний успіх С. Ріхтера у масового слухача багато в чому пояснюється довір'ям до нього як до піаніста. Він не вагатиметься виконати перед будь-якою масовою аудиторією найскладніший твір, бо переконаний, що ця музика «дійде» до свідомості кожного. Таке довір'я має завоювати і музичний критик. Він повинен поважати свого читача або слухача, говорити йому «простою мовою високої істини» (Белінський).

Одне з корінних завдань критика — навчити розуміти музику. Свого часу А. Луначарський писав, що розуміти музику означає «багато переживати, слухаючи її, хоч переживати, можливо, і не зовсім те, що переживав композитор»². Може виникнути питання, чи взагалі потрібен слухачеві музичний критик. Адже, наприклад, академік Б. Асаф'єв диференціював особливості емоціонального сприйняття цього виду мистецтва рядовим слухачем і музикантом-професіоналом: «Слухач завжди більш чутливий, — писав він, — і навіть через свій обмежений слуховий досвід він відчуває життєву музику там, де професіонали ще тлумачать її з точки зору ремесла і смакової технології, гальмуючи її появу на концертній естраді»³.

Однак наведені думки А. Луначарського і Б. Асаф'єва не заперечують великої виховної ролі критики. Безпосередність емоціонального відгуку, властива масовому слухачеві — ось «відправна точка», з якої повинне починатися залучення його до мистецтва великих ідей і глибоких художніх образів. Зрозуміло, мається на увазі не випадковий відвідувач філармонії чи музичного театру, а той аматор, для якого присутність на концертах, оперно-балетних спектаклях — духовна потреба. І тут музичному критику завжди слід пам'ятати слова В. І. Леніна про поезію Д. Бедного: не йти за читачем (слухачем), а бути трохи попереду. Отже, завдання авторів газетно-журнальних публікацій, радіо- і телепередач — допомогти слухачеві якомога повніше усвідомити те, що криється за безпосереднім сприйняттям, у чому полягають особливості форми того чи іншого твору, його художні якості. Це — одна з важливих функцій музичної критики.

Виховуючи слухача, необхідно враховувати, що існують два аспекти сприйняття музики, діалектично пов'язані між собою, і орієнтація на якийсь один із них не дасть бажаного результату. Так, лише емоційне сприйняття, без вміння усвідомити те, що стало першопричиною появи твору як своєрідного відгуку композитора на певні явища життя, буде одностороннім і неповним. Так само і суто логічне розуміння внутрішніх особливостей твору, закономірностей його побудови, без співпереживання з автором та виконавцем, недостатнє. Отож в рецензіях, творчих портретах тощо необхідно так добирати фактичний матеріал і розвивати свою думку, щоб друкowane слово чи усний виступ впливали і на розум, і на емоції слухача.

Критик повинен пам'ятати і про суб'єктивність сприйняття твору та його інтерпретації виконавцем. Та й сам рецензент не позбавлений суб'єктивності у розгляді того чи іншого мистецького явища. Отож у розв'язанні проблеми об'єктивного і суб'єктивного критику слід остерігатися хаотичного нагромодження суб'єктивістських оцінок. Об'єктивними критеріями завжди повинні бути основоположні засади марксистсько-ленінської естетики і гуманістичні та моральні ідеали епохи. Досягнути повного взаєморозуміння зі слухачем, автором твору та його виконавцем можна лише тоді, коли критик спирається на передові явища літератури, театру, живопису тощо і братиме їх за критерій оцінки.

Виступаючи з рецензією, не слід вдаватися до пасивної описовості і лише констатувати свою думку. Необхідно аналізувати твір, концентруючи увагу слухача передусім на тих особливостях музичного полотна, які можуть залишитися непоміченими. Інколи оцінка критиком певного мистецького явища може бути протилежною щодо поширеної думки, коли «мода» на якийсь твір чи його виконавців з'явилася як наслідок невиможливого ставлення до них організаторів концертних програм. Тому й трапляється так, що час від часу пропагуються опуси сумнівної естетичної вартості. Тут відповідальність критика перед слухачем особливо зростає. І найперший його обов'язок — створити обстановку нетерпимості до таких творів і принципово їх засудити.

Виступ критика перед концертом має спрямовуватись на те, щоб активізувати емоції слухача на сприйняття образного змісту й характеру включеної до програми музики, пояснити особливості форми творів, що мають виконуватись. В друкованій рецензії важливо вести бесіду зі слухачем, спираючись на його спогади і враження від прослуханого. Тут необхідно передусім наголосити на найсуттєвіших рисах музики і на цій основі робити її аналіз, а також давати оцінку інтерпретації. Причому, рецензія має будуватись так, щоб зацікавити і того слухача, котрий не був на концерті чи музично-театральній виставі, тобто повинна писатись дохідливою і образною мовою, мати чіткі й вичерпні характеристики мистецького явища. Тому слід уникати абстрактних оцінок типу «вдалося», «переконливе рішення», «публіка тепло сприйняла» тощо.

Вельми відповідальна функція рецензента, коли він пише про новий твір сучасного радянського або зарубіжного композитора, позначений вагомим змістом, новаторством, сміливим пошуком. Розкрити сутність авторської позиції, особливості використання й художнього переосмислення краєвих досягнень минулого, визначити виражальні можливості нових засобів і їх перспективність — все це складає один з найсуттєвіших аспектів роботи критика.

Музичне сьогодніня з особливою силою ставить перед критиком завдання «боротися за високий ідейно-естетичний рівень радянського мистецтва, послідовно виступати проти буржуазної ідеології» (Постанова ЦК КПРС «Про літературно-художню критику»). Прямий його обов'язок — з принципів партійних позицій аналізувати ідейну спрямованість виконуваної музики, правильно визначати її естетичну цінність. Адже, як ніколи в минулому, музичний побут наповнився розважальними програмами. Портативні радіоприймачі, касетні магнітофони часто стають засобами розповсюдження, особливо серед молоді, «духовної макулатури». Тому слід постійно викривати її антиестетичну сутність, передусім критикам, які пишуть рецензії на естрадні концерти.

Допомогти слухачеві сприйняти твір (маємо на увазі виступ перед початком концерту) — завдання не з легких. Адже, як правило, аудиторію складають люди різного віку й інтелекту, темпераменту й мистецького уподобань тощо. Об'єднати різноліку публіку, захопити її увагу і викликати інтерес до своїх роздумів критик зможе лише тоді, коли викладатиме цікаві думки про маловідоме широкому загалові. Пристрасного, темпераментного слова, оригінальних роздумів про мистецьке явище, — ось чого чекає слухач, а не повтору хрестоматійних істин про «геніальність», «унікальність», «високу художню цінність» і т. ін.

Звертаючись до присутніх у концертному чи театральному залі, критик повинен детально продумати форму виступу. Надто велике вступне слово музикознавця може послабити увагу не тільки до його роздумів, а й до того, що має виконуватись.

З кожним роком зростає кількість відвідувачів концертів і музично-театральних вистав, підвищується їх культурний рівень, поглиблюється знання музики й інших видів мистецтва. В цьому немала заслуга критиків, але саме тут і стимул для подальшого розвитку їх професіональної майстерності. Яскраве, темпераментне слово про музику і про її творця необхідне слухачеві. У пропаганді всього кращого, викритті поверхового й ідейно хибного музична критика повинна стояти на передньому рубежі.

Львів

Й. ВОЛИНСЬКИЙ

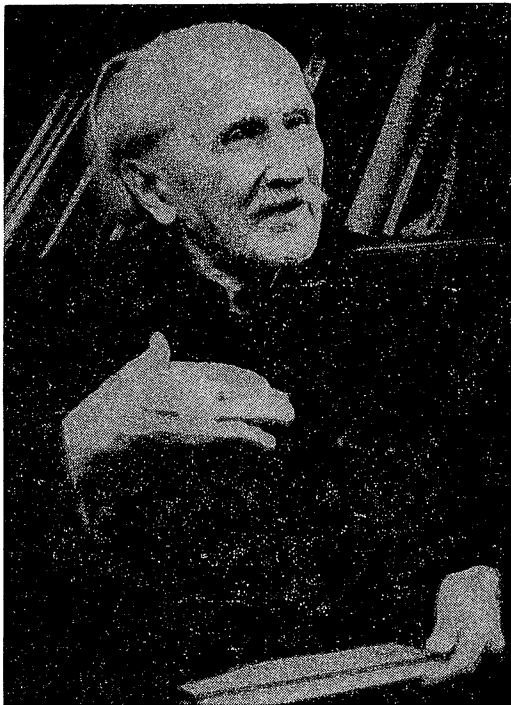
ПРИМІТКИ:

¹ А. В. Луначарський. Статті о літературе. Государственное издательство художественной литературы. М., 1957, с. 115—116.

² А. В. Луначарський. В мире музыки. Статьи и речи. «Советский композитор». М., 1958, с. 234.

³ Академик Б. Асаф'єв (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, М.-Л., 1947, с. 87—88.

Дослідження творчості Людкевича



Ми є свідками рідкісного ювілею — 100-річчя радянського композитора, Героя Соціалістичної Праці, народного артиста Радянського Союзу, лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка, доктора мистецтвознавства, професора Станіслава Пилиповича Людкевича. Цей ювілей широко відзначено громадськістю нашої республіки у м. Львові серією концертів і науковою конференцією. Хоч С. Людкевич не був присутній на форумі науковців, він виявив бажання ознайомитися з усіма матеріалами, тому робота конференції записувалась на магнітофону плівку.

Протягом трьох днів — з 22 по 24 січня 1979 року — виступило 27 доповідачів. Вони торкнулися багатьох сторін творчої діяльності митця. За тематикою доповіді можна поділити на кілька груп. Одна з них стосується формування світогляду митця, його естетично-філософських поглядів, контактів з художньо-літературним процесом тощо. Це «Філософсько-естетичні погляди С. Людкевича» (доктор філософських наук, професор Львівської консерваторії І. Козачук); «Роль суспільно-естетичних поглядів І. Франка у формуванні світогляду С. Людкевича» (Т. Коноварт, Львів); «Творчість І. Франка та її вплив на С. Людкевича» (кандидат філологічних наук М. Шалата, Дрогобич); «Композитор і час» (кандидат мистецтвознавства М. Загайкевич, Київ); «Музика С. Людкевича і українська прогресивна література» (кандидат філологічних наук Ф. Погребенник, Київ); «С. Людкевич і музична культура Західної України до возз'єднання» (Ю. Булка, Львів).

Як неодноразово підкреслювалось, композитор був на передньому краї мистецько-літературного життя. Його естетичний ідеал сформувався під впливом революційних демократів — Т. Шевченка, М. Чернишевського, О. Добролюбова, І. Франка, М. Коцюбинського, М. Павлика. Згодом він глибоко вивчав праці класиків марксизму-ленізму.

Ще на початку ХХ сторіччя С. Людкевич зайняв чітку громадянську позицію. Він непохитно обстоює інтереси трудового народу, втілює у своїй музиці ідеї соціальної та національно-визвольної боротьби. За радянського часу композитор високо несе прапор реалістичного мистецтва, ідейності й народності музики, повсякденно бореться за професіоналізм.

Композиторській творчості митця присвячена друга, досить велика група доповідей. Це «Симфонічна творчість С. Людкевича» (М. Білинська, Львів); «Хорова творчість С. Людкевича» (Л. Пархоменко, Київ); «Питання музично-поетичного синтезу в солоспівах С. Людкевича» (Т. Булат, Київ); «Риси стилю творчості С. Людкевича» (С. Павлишин, Львів). Заслужують на увагу також доповіді Я. Якубика, Е. Кобулея, В. Козлова, В. Цайтца, де аналізуються мелодика, поліфонія, музична форма, інструментовка. Кожен з виступаючих висловив багато дуже цікавих думок про особливості музичної мови і форми творів митця. Неодноразово відзначалось, що ці питання мало висвітлені нашим музикознавством і що ми у великому боргу перед ювіляром.

Помітну роль у житті С. Людкевича відіграла народна пісня. Він постійно вивчав фольклор і широко застосовував його у творчій практиці. Цій проблематиці присвячені доповіді О. Мурзиної («Втілення фольклору в хоровій творчості С. Людкевича»), Р. Соляка («Народнопісенні виразові засоби солоспівів С. Людкевича»), С. Грици («С. Людкевич — фольклорист»), Б. Луканюка («С. Людкевич — один з основоположників львівської етномузикознавчої школи»), Ю. Сливинського («Значення збірника С. Людкевича «Галлицько-руські народні мелодії»).

Відзначалась його визначна роль у розвитку українського музикознавства. Це питання висвітлювалось у доповіді

доктора мистецтвознавства, професора М. Гордійчука (Київ). По суті, С. Людкевич заклав фундамент як етномузикознавства, так і теоретичного та історичного музикознавства. Його наукові дослідження різних років про вітчизняну музику не втратили своєї актуальності.

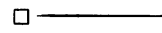
Були прочитані також доповіді про музично-педагогічну й диригентську діяльність С. Людкевича. Професор М. Колесса тонко охарактеризував працю Станіслава Пилиповича з симфонічним оркестром, вказавши на високопрофесійну інтерпретацію виконуваних творів, точність темпів тощо. Через відсутність достатньої кількості музикантів-професіоналів на Західній Україні в 20-х роках С. Людкевичу доводилося ставати і за диригентський пульс.

Кілька десятиліть свого життя С. Людкевич віддає вихованню музикантів-професіоналів. На педагогічній роботі він з 1901 року, відколи закінчив Львівський університет (філологічний факультет) і був призначений на посаду вчителя української мови та літератури в гімназії. На початку ХХ століття прогресивна громадськість веде боротьбу за відкриття вищого музичного учбового закладу. С. Людкевич — один з найактивніших у цій справі. Інститут імені М. Лисенка було відкрито 1903 року, і Станіслав Пилипович став одним з перших його педагогів. Потім він — директор, інспектор філіалів Інституту в Івано-Франківську (тоді Станіславі), Стрию тощо. З 1939 року — професор Львівської державної консерваторії.

С. Людкевич є автором ряду підручників та посібників, зокрема: «Загальні основи музики» (1921), «Матеріали для викладання сольфеджіо» (1930), «Критичні зауваження до науки гармонії» (1950), «Хрестоматія українських народних пісень».

Нинішня конференція не перша, але, мабуть, найгрунтовніша серед наукових форумів, присвячених творчості й громадській діяльності С. Людкевича.

С. ЛІСЕЦЬКИЙ



За видатні заслуги в розвитку радянського музичного мистецтва і в зв'язку з століттям від дня народження відомому композиторові, народному артисту СРСР, лауреату Державної премії Української РСР імені Т. Г. Шевченка, професору С. П. Людкевичу Указом Президії Верховної Ради СРСР присвоєно звання Героя Соціалістичної Праці. 13 лютого на зборах представників громадськості міста кандидат у члени Політбюро ЦК Компартії України, перший секретар Львівського обкому партії В. Ф. Добрик вручив ювілярові орден Леніна і золоту медаль «Серп і Молот». Він тепло поздоровив Станіслава Пилиповича з високою нагородою Батьківщини, побажав йому успіхів у творчій і педагогічній діяльності.

С. П. Людкевич висловив сердечну вдячність Комуністичній партії, Радянському урядові за високу оцінку його праці і запевнив, що й надалі вірно служитиме народів, утверджуватиме в своїй творчості ідеї інтернаціоналізму, братерського єднання, дружби народів.

Його остання наукова праця

Цінна спадщина залишилась нам від композитора, педагога і громадського діяча Серафима Дмитровича Орфєєва, представника першого покоління українських радянських музикантів. Разом з видатним хоровим диригентом К. Пігровим і талановитим композитором М. Вілінським він зробив значний внесок у становлення і розвиток музичної культури на півдні України і в Молдавії.

Середню освіту С. Орфєєв здобув у Луганському музичному технікумі, а з 1928 року слухав курс спеціальної гармонії у М. Вілінського, який керував класом теорії і композиції в Одеському музично-драматичному інституті (нині консерваторія). Великі здібності студента настільки привернули увагу його вчителя, що упродовж багатьох років їх творчі долі були нерозривно пов'язані. С. Орфєєв стає асистентом свого педагога, а згодом — членом правління Одеської організації Спільки композиторів України, яку у другій половині тридцятих років очолював М. Вілінський.

Ще в студентські роки композитор почав особливо ретельно вивчати творчість М. Леонтовича і А. Лядова, на музику яких М. Вілінський завжди вказував як на приклад чистоти голосоведення. Цим досвідчений педагог не лише визначив шлях розвитку теоретичних знань і композиторської майстерності С. Орфєєва, а й сприяв формуванню його творчої індивідуальності. Згодом Серафим Дмитрович увійшов у історію української радянської музики як визнаний майстер хорового письма і камерно-інструментальної музики. У його доробку дістали творчий розвиток традиції Леонтовича, Лядова та інших представників вітчизняної культури. Він — визнаний авторитет в музикознавстві: розробляв проблеми класичної гармонії, історію української радянської музики; виховав багатьох виконавців, композиторів, музикознавців.

Захопившись творчістю М. Леонтовича, С. Орфєєв продовжував вивчати доробок видатного майстра протягом усього свого життя. Однак, надзвичайно вимогливий до себе, він лише в останній час наважився опублікувати свої спостереження більш як за 40 років композиторської, науково-педагогічної та громадської діяльності. До речі, між першою науковою працею С. Орфєєва «Про гармонічну мову Римського-Корсакова», яку високо оцінили на республіканському конкурсі, та останньою книгою «Леонтович і українська народна пісня» написані такі дослідження: «Музичні зв'язки України з Росією». «Революційні події 1905 року в Петербурзькій та Московській консерваторіях». «З музичного минулого Одеси» та ін., а також теоретична робота «Однови́сотні трезвуки і тональності», яка стала цінним внеском у розробку одної з важливих проблем класичної гармонії.

Книга «Леонтович і українська народна пісня» багато в чому відображає риси творчої індивідуальності автора, зокрема у принципах добору окремих хорів М. Леонтовича, які частково або повністю наведені у «гаданій» праці. Нотні ілюстрації ніколи не були для С. Орфєєва звичайним прикладом на підтвердження чи доповнення певної думки. Пізнаючи музичну форму передусім «як форму (вид, спосіб і засоби) соціального виявлення музики в процесі інтонування» (Б. В. Асаф'єв. *Музыкальная форма как процесс*. Л., 1974, с. 21), С. Орфєєв настільки глибоко і переконливо включає її у розвиток своїх ідей, що музика швидше викликає ці ідеї, аніж ілюструє їх. Тому «Леонтович і українська народна пісня» є книгою, що «звучить», книгою, до якої повною мірою можна віднести слова І. Браудо: «Наведені нотні приклади складають найсуттєвішу частину цієї книги, бо всі положення, викладені в ній, повинні бути почуті слухачем, а не побачені. Тому нотні приклади слід обов'язково прослухувати (внутрішнім слухом), а не проглядати» (І. Браудо. *Артикуляция*. Л., 1973, с. 2).

Хоча С. Орфєєв усе творче життя віддавав перевагу музиці Лядова і Леонтовича, не слід вважати, ніби він, говорячи словами О. Серова, «зосереджував увесь запас свого співчуття, свого розуміння на одному стилі, на одному авторі, на одному його творі, зводив форми цього стилю, цього автора, цього твору в незаперечний закон» (А. Серов. *Избранные статьи*. М.-Л., 1950, т. I, с. 193). Мистецькі уявлення дослідника були надзвичайно широкими, і це дало



йому можливість зробити такий висновок про значення доробку М. Леонтовича: «Обробки українських народних пісень, що складають основу його творчості, мають незаперечне право на всесвітнє визнання» (розрядка моя — О. Р.). Гадаємо, що такому визнанню сприятимуть і випущена видавництвом «Музична Україна» у серії «Видатні композитори ХХ століття» книга «Николай Леонтович М. Гордійчука, і праця С. Орфєєва «Леонтович і українська народна пісня», що готується до видання.

В ній проводяться вельми цікаві музично-історичні паралелі між творчістю М. Леонтовича та інших композиторів. Так, порівнюючи його гармонію з гармонією К. Дебюссі, дослідник пише: «Звісно, даремно ми стали б шукати в хорах Леонтовича збільшені і зменшені лади, паралельні септ-і нонакорди та інші прийоми, характерні для гармонії Дебюссі. Мова повинна бути про абсолютно незвичайну, нову роль гармонії у творчості обох композиторів». З іншого боку, підкреслюючи схильність Леонтовича до насиченої гармоніями хорової тканини, С. Орфєєв зазначає, що для нього було абсолютно неприйнятним таке «удаване» багатоголосся, яке зустрічається, приміром, в обробках А. Кастальського.

На особливу увагу заслуговує «підслухана» С. Орфєєвим подібність творчих методів М. Леонтовича і А. Лядова, зокрема у зіставленні «Дударика» з фортепіанною обробкою черемиської народної пісні. «За життя Лядова, — пише С. Орфєєв, — «Дударик» не видавався, та й Леонтович навряд чи знав фортепіанний твір свого російського сучасника. Швидше, обидва композитори, працюючи над одною і тою ж народною мелодією, чутиливо, подекуди навіть однаково розкрили приховані в ній музичні можливості». Такі паралелі не тенденційні і цілком переконливі. Разом з тим, відзначаючи спорідненість творчих методів цих художників, автор наголошує і на суттєвій відмінності у їх ставленні до «шліфування» пісенних багатств народу.

Маючи за мету спеціально простежити еволюцію музичної мови М. Леонтовича С. Орфєєв визначає з багатоманітності його художньо-естетичних поглядів саме ті, які суттєво позначились на становленні творчої індивідуальності. Це вирішальний вплив на його музичне мислення народних пісень, а також (особливо на початку творчого шляху) глибоко національного мистецтва основоположників російської та української класичної музики М. Глінки і М. Лисенка. Обробки Миколи Віталійовича завжди були для М. Леонтовича високим взірцем.

Велике значення для художнього розвитку М. Леонтовича мала творчість видатного композитора Д. Бортнянського. Вплив цей, як зазначає С. Орфєєв, «абсолютно очевидний і заслуговує на спеціальне дослідження». Напрочуд влучними є окремі спостереження над майже «дослівними» фактурними та мелодико-гармонічними збігами у деяких обробках Леонтовича та фрагментах хорових концертів Бортнянського. На думку дослідника, це пояснюється одинадцятирічною співацькою практикою Леонтовича у церков-

ному хорі, де часто виконувались духовні концерти Бортнянського. Там Леонтович глибоко вивчив хорову інструментовку, насичену, як і вся музика Бортнянського, інтонаціями російських та українських народних пісень, чудовими італійськими гармоніями, досягненнями німецької класики.

Вирішальне значення для композитора мали заняття з видатним теоретиком Б. Яворським. С. Орфеев неодноразово наголошує, що в роботі над народною піснею Яворський поставив Леонтовича на передові позиції, допоміг йому теоретично осмислити свій практичний досвід і «розв'язав йому руки» для наполегливих самостійних творчих пошуків, озброївши його найпрогресивнішими методами обробки народної пісні, ознайомив з головним у музиці — з прийомами розвитку».

Аналізуючи багатоманітні хори Леонтовича, С. Орфеев виявляє єдність його творчого методу. Вона полягає у підпорядкуванні народно-пісенних та професіональних виражальних засобів правдивому втіленню своєрідності і психологічної наснаженості мелодії та слів, які складають народний наспів. Прагнучи розкрити творчу лабораторію Леонтовича, дослідник принагідно висловлює ряд оригі-

нальних музично-теоретичних міркувань, значення яких виходить за межі обраної теми. Це, передусім, його спостереження над поширеними у Леонтовича гамоподібними мелодичними лініями, що рівномірно розгортаються. Називаючи даний прийом «прямолинійним рухом», С. Орфеев вбачає у ньому один з різновидів так званих загальних форм руху, які мають важливе значення і для гармонії, і для поліфонії. У власній педагогічній практиці митець настійно рекомендував своїм учням, у тому числі й авторів цих рядків, застосовувати у розв'язанні гармонічних задач прямолинійний рух як ефективний засіб, що суттєво впливає на вибір акордики.

Один з учнів С. Орфеева порівнював його з «добрим сівачем, котрий щедро і ретельно кидає зерна знання, лавові до рідного мистецтва і високого вміння, зерна, що дали уже гарні сходи в працях багатьох... його учнів» (Г. Вірановський. Верность музыке. «Знамя коммунизма», 1974, 26 травня). Цими словами і закінчимо наші нотатки, присвячені останній науковій праці С. Орфеева.

Одеса

О. РОВЕНКО

Нові твори В. Бібіка та В. Губаренка

Імена цих композиторів добре відомі шанувальникам музики. Представники одного покоління, вихованці однієї творчої школи, вони зробили значний внесок у розвиток українського мистецтва 60-х—70-х років. Нещодавно громадськість Харкова ознайомила з їх новими роботами.

В авторському концерті В. Бібіка увагу привернули вокальні композиції, в яких найбільш повно виявляються риси його стилю. Мініатюра «Акварелі» на слова А. Волощак приваблює емоційною насиченістю, напрохуд виразною мелодичною лінією, барвистою гармонією. Солоїстка Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка О. Соболева переконливо розкриває ліричний характер твору, найтонші відтінки його емоційного змісту, багатство й різноманітність колористичних барв. У її виконанні прозвучала також частина з кантати «Думи мої, думи мої» на слова Т. Г. Шевченка, над якою композитор продовжує працювати. Фрагмент дає підставу твердити, що це буде цінне поповнення музичної шевченкіани.

Зацікавила слухачів і Четверта симфонія В. Бібіка «Пам'яті Д. Шостаковича» — чотиричастинне полотно, написане для 29 інструментів, кожен з яких має самостійну партію. Епізод із третьої частини — соло альтя (виконавець лауреат всесоюзного та міжнародного конкурсів І. Богуславський) вирізняється інтенсивним розвитком думки, глибокою філософською насиченістю, прагненням автора розкрити великі технічні можливості інструмента — характерні риси стилю композитора.

Лауреат республіканського конкурсу Е. Ідельчук (скрипка), В. Боровик (віолончель) та І. Боровик (фортепіано) вдало інтерпретували Тріо В. Бібіка, що стало етапним у становленні його стилю. Твір цей написаний вже давно (вперше виконувався в 1973 р.), а тепер показана нова його редакція, де музичний розвиток, побудова цілого набули більшої логічності й досконалості.

Вперше у Харкові прозвучав «Маленький концерт» для тріо (у тому ж виконанні), який складають дев'ять випуканих, характеристичних мініатюр, досконалих за формою, оригінальних за музичним рішенням. Кожна п'єса — самостійна структурно завершена композиція. Зв'язок між ними визначається принципом послідовного розгортання емоційних станів, властивим творчому методу В. Бібіка, композитора лірико-психологічного плану.

Творчу манеру В. Губаренка характеризує епічність, що виражається у прагненні втілювати масштабні за громадянським звучанням теми. Йї притаманні драматизм, конфліктність музичного розвитку. Епіко-драматичні образи домінують і в одній з останніх робіт композитора — «Камерній симфонії» № 2 для скрипки з оркестром. Твір задуманий як скрипковий концерт, але під час написання зміст його виявився ширшим. Велика роль оркестру, перевага симфонічної драматургії над принципами інструментального контрасту, характер тематизму — все це визначило належність композиції до іншого жанру.

«Камерну симфонію» складають дві частини: драматична, напружена — і лірико-драматична. В основі твору лежить принцип зчеплення контрастних епізодів. Перша частина побудована на трьох темах-образах. Головна теза народжується з «речитації» солюючої скрипки, яку особливості інтонаційної побудови, ходи на зменшену кварту наближують до зразків думного епосу. Тема-відповідь (проходить в оркестрі) насичена малосекундовими зворотами, інтонаціями плачу, голосіння. Обидві ці теми — в основі головної партії першої частини. Пісенна за характером побічна, як і головна, замкнена у своїй побудові. В розробці, що складається з кількох самостійних епізодів, розвиваються провідні образи. Важливого значення набувають і так звані периферійні теми, пов'язані з основними жанрово-інтонаційними, фактурними і тембровими ознаками. Так завдяки принципу «продовженого тематизму» епічність в першій частині набуває внутрішньої драматичності, активності.

Друга частина — своєрідне драматизоване сказання. Перша тема насичена інтонаціями ліричних пісень. Мелодія, сповнена великої внутрішньої сили, спокійно розгортається на тлі неначе «завороженого» звучання мотиву, що постійно повторюється (партія челести). Поступово фоновий мотив набуває самостійного значення і стає другою темою. Паралельним розвитком обох тем досягається невпинне динамічне нагнітання, кульмінаційний вияв якого — розгорнута драматична скрипкова каденція — логічний підсумок не тільки другої частини, а й усього твору.

«Камерна симфонія» вперше була виконана лауреатом міжнародних конкурсів О. Кривошеї та симфонічним оркестром Харківської філармонії під керівництвом лауреата міжнародного конкурсу В. Жордані. Їх глибоке проникнення у сутність музичних образів, поважливе ставлення до авторського задуму сприяло успіхові твору у слухачів.

У тому ж концерті прозвучав вокальний цикл «Простягни долоні» на слова В. Сосюри, написаний В. Губаренком для тенора та камерного ансамблю, дещо незвичного за складом: струнний квінтет, гобой, фанот і валторна. Відтворення у кожній з п'яти частин багатограних людських почуттів, тонке нюансування музичних образів, камерність викладу — все це незвичне для автора і значно розширює наше уявлення про його творчу манеру і стиль. Особливо вдалою є заключна частина циклу — «Замела ніжні квіти зима», — лірико-філософська за змістом, насичена великим внутрішнім драматизмом. Один з перших виконавців твору — В. Журавльов, соліст Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка.

Нові роботи В. Бібіка та В. Губаренка засвідчують невпинне творче зростання композиторів, активні й плідні пошуки нового щодо жанру, форми, музичної мови, розширення рамок індивідуального стилю.

Харків

С. ЛАЩЕНКО

Музичні зв'язки братніх культур

Музичне мистецтво Радянської України ґрунтується на кращих традиціях, започаткованих ще М. Лисенком та В. Сокальським. Це, зокрема, втілення ідеї дружби народів, передусім російського та українського. В історії розвитку музичної культури знаходимо чимало переконливих свідчень цього. Постійно звертаючись до російської поезії, історії братнього народу, українські митці не тільки оспівують нашу дружбу, а й роблять вагомий внесок у інтернаціоналізацію усього радянського багатонаціонального мистецтва.

Основою для створення численних романсів В. Косенка, М. Вериківського, Ф. Надененка, В. Борисова, М. Вілінського та ін. стала поезія О. Пушкіна та М. Лермонтова. Це, наприклад, пушкінські романси В. Косенка «Ворон к ворону летит», «Соловей», «Я пережил свои желанья», «Старинная песня», а також його твори на слова М. Лермонтова («Мне грустно»), О. Блока («Кольбельная»), О. Толстого («О, если бы ты могла») тощо. Характерним для них є глибоке проникнення автора в сутність російської поезії, майстерне втілення музичними засобами настроїв і образного змісту літературної першооснови.

Одне з найвищих досягнень українського радянського хорового мистецтва — акапельні хори Б. Лятошинського на слова О. Пушкіна. Метод розкриття автором змісту поетичного тексту полягає у майстерному відтворенні ним глибоких думок і почуттів, самої «мелодики» віршів та інтонаційних особливостей мовлення. Всі хори на поезії О. Пушкіна — цикл «Времена года» ор. 47, «По небу крадется луна» і «Кто, волны, вас оставил» ор. 52 — вирізняються співзвучністю інтонацій музичної та віршованої мелодії. У текстах, відібраних композитором, переважають картини природи, що навівають ліричні настрої, світлі спогади. Музичний зміст того чи іншого хору породжений передусім загальним емоційним тоном вірша, а не конкретними образами, що змінюються.

Подібне трактування пушкінської лірики знаходимо й у творчості М. Глінки, який емоційну настроєвість тексту також відображає відповідною мелодикою та ритмікою. Мабуть, тому і виникає враження інтонаційної близькості творів композиторів різних епох (Глінка — Лятошинський), що обидва вони тонко відчували стилеві особливості віршів видатного поета. Очевидно, цим можна пояснити співзвучність мелодики у хорах Б. Лятошинського і творах М. Глінки. Так, у хорах українського митця зустрічається «глінкінське» обігрування сексти, що надає звучанню елегантності, «оспівування» акордових тонів, кадансів, особлива пластика руху баркарольних ритмів, а також ритмів народних танців та ямщицьких пісень. Кантленість цих творів зумовлена не лише наспівністю основної мелодії, а й відповідним озвученням поетичних фраз, які плавно переходять від партії до партії.

Деякі твори Б. Лятошинського мають ознаки певних жанрів, що виникли в музиці XIX ст.: елегія («Осінь»), ямщицька пісня («Зима»), гімн («Кто, волны, вас оставил»).

Звертаючи основну увагу на розкриття загального емоційного змісту віршів мелодикою відповідного характеру, композитор не відмовляється і від деякої його конкретизації. (До речі, це грапляється і в творчості М. Глінки — елегія «Я помню чудное мгновенье»). Інколи музика сприймається як ілюстрація до тексту. Але в тому й полягає досягнення Б. Лятошинського, що, використовуючи ілюстративні прийоми, він тонко «інкрустує» ними основний образ, і це не порушує його цілісності, а навпаки — своєрідно доповнює і збагачує. Так, раптова модуляція в тональність Ре мажор, яка відбувається після квартсептакордів Мі-бемоль мажор, Ре-бемоль мажор, Мі мажор (хор «Весна») відповідає словам «блещут небеса». Причому застосування згаданих «інкрустацій» для ілюстрування тексту не припиняє розвиток пластичної, виразної мелодії. Вона безперервно розгортається в канонах, імітаціях, каденціях, переходить з одної партії в іншу, не втрачаючи ні широти дихання, ні загальної спрямованості й безперервності руху, ні елегантної наспівності. Такі ж прийоми характерні і для хорів «Літо», «Зима», «Кто, волны, вас оставил».

У всіх згаданих композиціях Б. Лятошинський виступає глибоко самобутнім, справді сучасним автором. Його характерний творчий почерк виявляється у напластуваннях напружених інтонацій, що обрामлюють мелодію, у складному й оригінальному поліфонічному письмі, в тяжінні до насиченого тонального розвитку, в багатющій тембровій палітрі.

Та коли поезія російських класиків стала імпульсом для створення українськими майстрами значної кількості вокальних композицій, то літературні твори М. Гоголя, М. Салтиков-Шчедріна, О. Островського надихнули їх на написання масштабних музичних полотен. Це симфонія Г. Таранова «Історія одного міста» за повістю М. Салтиков-Шчедріна, балет В. Нахабіна «Весняна казка» за мотивами «Снігуроньки» О. Островського, балет В. Гомоляки «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем та ін. Гуманістична концепція життя горьковських образів втілена у хорі «Пісня про Буревісника» А. Коса-Анатольського, «Дитинстві» А. Штогаренка, творі В. Нахабіна «Дівчина і Смерть». У цій симфонічній поемі автор не ілюструє сюжет. Відповідними музичними образами він втілює основну ідею казки М. Горького — любов перемагає смерть. Основу твору складають дві контрастні теми — зловісна (образ Смерті) і широка, мелодійна, зігріта ширим людським почуттям (образ Дівчини). Як підсумок напруженої боротьби цих полярних начал у заключному розділі поеми звучить словнена патетики друга тема, що сприй-

мається як величний гімн кохання і суто земній красі.

Близька до жанру симфонічної поеми «Росії — лірична ода» А. Штогаренка для унісону віолончелей та симфонічного оркестру. Порівняно невеликий за обсягом твір будується за принципом безперервного розгортання основної теми, інтонаційно близької до народної пісенності. Як результат виникають нові мелодичні лінії, посилюється динаміка (завдяки майстерному застосуванню різноманітних поліфонічних та гармонічних прийомів, а також багатощаблевих оркестрових барв). Композитор втілює найтонші відтінки почуття ліричної схвилюваності, радісної піднесеності.

Про міцні інтернаціональні зв'язки свідчать не лише згадані програмні твори чи композиції, де музика поєднується зі словом. Сюди належать і опери «Молода гвардія» Ю. Мейтуса за романом О. Фадєєва, «Розлом» В. Фемеліди за драмою Б. Лавренєва, балет «Данко» В. Нахабіна за М. Горьким, романси Г. Верьовки та В. Рибальченка на слова В. Маяковського, Г. Майбороди на слова С. Щипачова та О. Толстого, хори В. Губаренка на вірші С. Єсеніна тощо. Крім того, слід згадати і фортепіанні твори — «Сатиричні замальовки» М. Сільванського, написані до 150-річчя від дня народження М. Гоголя, «Картинки російських живописців» І. Шамо та ін.

Особливу цінність в українській радянській музиці становить «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського для фортепіано з оркестром. Заснований на інтонаціях російського, українського, польського, словацького, чеського мелосу, він сприймається як яскраве, глибоко поетичне втілення дружби братніх народів. В доборі, принципах розвитку та художнього оформлення кожної теми митець показав себе справді глибоким знавцем слов'янського фольклору. Він надав кожній мелодії оригінального гармонічного і тембрового обарвлення, майстерно застосував найхарактерніші елементи ритміки, синкопування і т. ін.

У Концерті, який (зокрема, фортепіанна партія) ґрунтується на кращих традиціях російської піаністичної школи, автор не схильний до суто технічної віртуозності. Він прагне найповніше використати усю красу фортепіанного звучання, виразно подати національний колорит провідних тем. Тематизм виконує у творі подвійну функцію. З одного боку, він є своєрідним еквівалентом художнього узагальнення найприкметніших особливостей різних музичних культур, а з іншого — становить той матеріал, з якого композитор будує свою глибоко філософську концепцію гуманізму, людської краси.

«Слов'янський концерт» Б. Лятошинського, написаний, як і опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький», «Російський квартет» М. Тіца, Концерт Г. Таранова для бандури та балалайки з симфонічним оркестром, до 300-річчя воз'єднання України з Росією, є яскравим і переконливим свідченням інтернаціоналістичної спрямованості українського радянського музичного мистецтва.

К. ЛОБКОВЕНКО

ОДА РОСІЇ

Слова П. Горещького

Музика К. Данькевича

Енергійно, радісно

Як день, що ясні ми про-
міння ми гріє, і світло, яке до нас щедро іде, ми славім тебе, не поборна Росіє: за
правду твою в труді і в бою, за все, що до щастя веде! За правду твою в тру-
ді і в бою, за все, що до щастя веде! Як // бов!

Як день, що ясними
проміннями гріє,
І світло, яке до нас щедро іде.
Ми славім тебе, непоборна
Росіє:

За правду твою
В труді і в бою,
За все, що до щастя веде.

Як вірна із вірних сестра
України,
З тобою ми волю навек
здобули.

Щоб ворог ніколи не гнув
наші спини,
Щоб рідні поля,
Щоб рідна земля
Під сонцем Свободи цвіли.

З тобою разом не страшні
нам тривоги,
В єдиній сім'ї ідемо до звияг.
З тобою до щастя лежить в
нас дорога.

Ми вірні тобі
У житті й боротьбі,
Бо сяє нам Леніна стяг!

За те, що нам даль комунізму
зоріс,
І день, що, як сонце у Жовтні,
прийшов,
Тебе прославляємо, рідна
Росіє:

За правду твою,
За вірність твою,
За чесну братерську любов.

ТАЛ'ЯНОЧКА

Слова С. Бсенина

Музика В. Губаренка

Велично

f *mf* *p* *росо а росо слес. е асел.*

С. За и грай!

А. *f* *mf* *p* *росо а росо слес. е асел.*

Т. *f* *mf* *p* *росо а росо слес. е асел.*

Б. *f* *mf* *p* *росо а росо слес. е асел.*

За и грай, сыграй, таль я. ночка, ма ли. но вы ме ха, вы хо ди встречать но. но. ли. це, кра. вы хо ди.

Рухливо

mf *p*

Ва. силь. на. ми серд. це све. тит. ся, го. рит в нем бе. рю. за.

Ва. силь. на. ми серд. це све. тит. ся, го.

...сот. на, же. ни. ха. Васильками сердце светит. ся, го. рит в нем бе. рю. за, да. Василька. ми сердце светит. ся, го. рит в нем

Я и. гра. ю на таль. я. ноч. ке про си. ни. е гла. за.

рит в нем бе. рю. за. Я и. гра. ю на таль. я. ноч. ке про си. ни.

бе. рю. за, да. Я и. гра. ю на таль. я. ноч. ке про си. ни. е глаза, да, Я и. гра. ю на таль. я. ноч. ке про си. ни.

Трохи повільніше

p *mf* *p*

Я... *mf* *p*

То не зо. ри в стру. ях

Я...

o. зе-ра свой вы-ткала у- зор, твой пла-ток, ши-тьем у- кра-шен ный, мельк.

Легко, грайливо

зай-грай, сыграй, талья-ноч. на, ма- ли-но-вы ме-ха,
нул за ко-со гор, за ко-со гор.

мелькнул за ко-со гор.

пусть по-слу-ша-ет кра-са-ви-ца при-бас-ки же-ни-ха, пусть по-слу-ша-ет кра-са-ви-ца при-бас-ки же-ни-ха.

Велично

за-и-грай, сыграй, талья-ноч. на, ма- ли-но-вы ме-ха.
росо а росо слес. е асел. Л...
росо а росо слес. е асел. Пусть по-слу-ша-ет кра-са-ви-ца при-

о-х!
о-х!
-бас-ки же-ни-ха, пусть по-слу-ша-ет кра-са-ви-ца при-бас-ки же-ни-ха.

ТРУДІВНИЦЯМ СЛАВА ЛИНЕ

Слова О. Максимейка та
В. Лефтія
Музика Н. Андрієвської

Рухливо

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a piano accompaniment and vocal parts for Solo, Duet, and Chorus. The lyrics are in Ukrainian and describe the life and labor of workers in a rural setting.

Solo Над ши. ро. ко. ю за..

Duet пла. во. ю, де те. че ір. піль рі. ка, о. по. ви. та пра. ці сла. во. ю

Chorus ли. не пі. ня го. мін. ка. на піш. ла. із про. сто. рів Ук. ра. ї. ни та на

весь Ра. дян. ський край тру. дів. ни. цям сла. ва ли. не, їх квіт. ча. є,

на. че май, тру. дів. ни. цям сла. ва ли. не, їх квіт. ча. є, на. че май! на. че май!

2. Де рядками, ніби квітами,
Ясно встелена земля,
Там руками працюючими
Оновляються поля,

Там жінки не люблять спокою,
Щоб в осінні щедрі дні
Врожаї зібрати високії
В рідній серцю стороні.

Приспів.

3. У змаганні, у піднесенні,
Повні щирого чуття,
Щастям-долею овеснені
Творють сонячне життя.

У труді комуністичному —
Ім ясна зоря сія,
Нагородами величними
Іх Вітчизна окрила!

Приспів.

Проблема сучасного прочитання класики — одна з найактуальніших у радянському музичному театрі. Особливо гостро вона постає при втіленні оперних шедеврів XVIII ст., віддалених від нас не тільки часом, а й специфікою тематики, принципів драматургічного розвитку, постановочних традицій. Складне завдання — виявити актуальне, вічно живе образно-естетичне звучання музики засобами сучасного театру хвилює не тільки радянських художників, а й митців інших країн. Тому великою подією театрального сезону стала постановка опери Х.-В. Глюка «Орфей і Еврідіка» в Донецькому академічному театрі опери та балету, здійснена майстрами СРСР, НДР, Болгарії і Чехословаччини.

Донецький колектив продовжив традиції творчої співдружності з театрами Магдебурга і Праги. Постановка «Орфея» — яскраве свідчення єднання братніх культур.

На Україні вже є досвід втілення цієї опери (вистава у Києві). Але донеччани пішли своїм шляхом і створили цікавий спектакль.

Постановники диригент Тарас Микитка, режисер Карл Шнайдер (НДР), балетмейстер Петр Торнєв (НРБ), художник Олдржих Шимачек (ЧССР), хормейстер Людмила Стрельцова, незважаючи на відмінності національних шкіл і творчих почерків, зуміли знайти єдину образну концепцію, що розкриває музику Глюка і є справді сучасною. Її органічність — саме у вірності глюківським традиціям. У спектаклі збережено весь текст другої, розширеної редакції опери з увертюрою і дивертисментом останнього акту. Деякі перестановки окремих номерів викликані, з одного боку, намаганням активізувати дію, з другого — особливостями режисерського задуму. Так, танець фурій, який дещо гальмує напружений розвиток драми у другій картині, винесено на її початок (виконується як оркестрова інтродукція). Постановники вирішили передати меццо-сопрановий варіант партії Орфея баритону. Вважаю, що цей експеримент має право на життя, тому що він обумовлений не тільки сучасними вимогами театру, але, насамперед, реалістичними принципами самої оперної реформи Глюка.

Прагнення композитора до безперервності музичної і сценічної дії, близьке сучасній оперній естетичці, очевидно, наштовхнуло режисера К. Шнайдера на думку про постановку «Орфея» як опери-балету, де балет — постійний учасник і коментатор подій. Цьому сприяє і пластичність музики Глюка, велика кількість танцювальних епізодів, і специфіка античних театральних традицій (не випадково у 1941 р. в Лондоні був поставлений балет на цю музику). Органічне введення в спектакль хореографії стало ключем нового прочитання твору.

Вистава розгортається як яскраве сценічне видовище. Динамічність «зо-

рового ряду» виявляє драматичну напруженість звучання опери, естетична виразність балету підкреслює піднесену красу музики Глюка. Хореографічна лексика балетмейстера П. Торнєва природно поєднує елементи класики, сучасної пластичної мови, а також античного жесту, «розмовної» пантоміми. Кордебалет то застигає мармуровими лініями плакальниць грецького барельєфа, то захоплює динамікою сучасних танцювальних форм.

П. Торнєву притаманні бездоганне відчуття музики, такт у використанні хореографії, особливо в аріях і речитативах, — там, де увага має бути сконцентрована на співакові. Трупа Донецького театру успішно долає значні технічні труднощі, оволодіваючи складною сучасною лексикою.

Балет у донецькій виставі — активний учасник драми, а хор, за задумом К. Шнайдера, статичний, як у древньогрецькій трагедії. Режисер підкреслює умовність сценічної дії і водночас хоче наблизити героїв міфу до сучасності. Однак йому не завжди вдається досягти рівноваги. Загальний високий поетичний настрій спектаклю знижує деякий побутовізм, зокрема, у трактуванні образу Еврідіки.

Музика Глюка вимагала від солістів, хору, оркестру особливої манери виконання, тонкої виразності, і музичний керівник спектаклю Т. Микитка, весь колектив у цілому зуміли опанувати нову для них стилістику.

Партії Орфея і Еврідіки з успіхом виконують досвідчені співаки В. Землянський та Р. Колесник. Орфей співає також молодий артист В. Литвинов. Його дебют засвідчив великі потенціальні можливості співака, який має красивий голос і хороші зовнішні дані. Однак йому ще треба попрацювати над яскравістю звучання, а головне — знайти виразний сценічний малюнок образу натхненного поета-музиканта.

Еврідіка Т. Лагунової — звичайна жінка, яка страждає, ревнує, любить. Сценічний малюнок, що йде від загального задуму режисера, дуже точний і конкретний, але, на мій погляд, потребує більшої поетичної узагальненості, відповідно до вокального образу героїні. У виконанні Т. Лагунової приваблює майстерне володіння кантиленою,

віртуозна техніка. Однак хотілося б побажати їй звертати більше уваги на дику.

Ерос (В. Міщенко) — справжній герой драми, її учасник і «організатор» подій. Емоціональність артистки, її поетичність, виразність вокального інтонування допомагають створити образ лукавого божка. Саме не бога, а божка, що живе людськими турботами. Очевидно, в образі Ероса завдяки таланту актриси задум режисера втілений найбільш яскраво.

Складне завдання постало перед хором (хормейстер Л. Стрельцова): треба було знайти такі темброві барви, які б дали можливість, при сценічній статичності, створити різні характери і навіть динаміку їх розвитку (розлучені фурії у другій картині). Оволодіти специфікою глюківської стилістики не просто було й оркестрові, який звук до великого, яскравого, барвистого звучання. Відчувається копітка робота диригента. Точність темпів і штрихів, рівновага оркестрових груп допомагають талановито відтворити класичну красу партитури Глюка. Особливо гарне враження залишає виразний акомпанемент. Т. Микитка підкреслює волюбове, активне начало в музиці, слухно вважаючи ці моменти співзвучними нашій сучасності.

У втіленні загального задуму вистави великого значення набуває сценографія О. Шимачека з певною умовністю. На перший план виступає драма людських почуттів. Яскраві контрасти кольорів — похмурі, сірі тони другої картини, пастельні рожево-бузкові барви третьої — підкреслюють напруженість драматичної дії. Лише в останній картині невизначні костюми хору суперечать загальному настрою фіналу, що звучить як апофеоз кохання, вірності, справедливості.

Древній міф став близьким сучасним митцям, які зуміли побачити в ньому й передати у яскравій художній формі одвічне прагнення людини добра і щастя.

Дніпропетровськ

А. ПОСТАВНА

Еврідіка — Р. Колесник, Амур — В. Міщенко, Орфей — В. Землянський в опері Х.-В. Глюка «Орфей і Еврідіка».



Прем'єра „Пікової дами“

Після досить тривалої — більш як десятирічної — перерви у Києві знову поставлено «Пікову даму» П. Чайковського. Знаменно, що напередодні і в дні урочистого святкування 325-річчя возз'єднання України з Росією російська класична опера зазвучала зі сцени українського театру російською мовою. В цьому ще раз виявилися міцні й сталі зв'язки двох братніх культур.

Сценічна історія «Пікової дами», яка по праву вважається не лише вершиною оперної творчості Чайковського, а й одним з неперевершених шедеврів світової оперної музики, налічує вже майже дев'ять десятиліть років: прем'єра відбулася 7 грудня 1890 р. в Петербурзі у Марійському (нині Кіровському) оперному театрі. На цьому творі зросло і виховалося чимало талановитих співаків — від перших виконавців (Фігерів, Тартакова, Яковлева, Корсова) до сучасної оперної молоді в усіх республіках Радянського Союзу.

Мабуть, не помилюсь, коли скажу, що «Пікова дама» є для кожного колективу тим «пробним каменем», яким перевіряється професійна зрілість і містецька майстерність.

Київ уперше почув і побачив геніальний твір Чайковського 19 грудня 1890 р. Вів спектакль диригент Й. Прибік, а серед виконавців були імена кращих на той час оперних співаків М. Медведєва (Герман) й І. Тартакова (Блецький). Вистава відбулася у присутності автора, якому публіка і труппа влаштували бурхливу овацію в антракті після другої дії. Опера мала величезний успіх і стала подією «номер один» у музичному житті міста. Слід з приємністю констатувати, що і слухачі і критика зуміли одразу оцінити твір. Підсумовуючи враження, постійний київський театральний критик В. Чечотт писав: «Пікова дама» П. Чайковського викликала справжній фурор... Видатний успіх нової опери зумовле-

ний не тільки присутністю найпопулярнішого з сучасних російських композиторів, — він пояснюється також музичними і сценічними якостями твору, який має всі шанси до того, щоб стати репертуарним і міцно оволодіти симпатіями публіки поряд з «Євгенієм Онегіним» («Києвлянин», 21 грудня 1890 р.).

Прогнози ці повністю виправдалися. «Пікова дама» — один з найулюбленіших і найпопулярніших оперних творів.

Багато різних постановок опери Чайковського побачили за цей час і кияни. Серед них і цілком оригінальні, і започатчені з російських сцен, і такі, де дію перенесено з XVIII у XIX ст.; й такі, коли Ліза і її подруги мали вигляд гімназисток в однаковій зеленкуватій «формі» з білими фартушками; бачили вистави «модернізовані» — з діапозитивами і кінопроекцією та ін. Як один з кращих запам'ятовується спектакль 1951—1952 рр. (у партії Германа виступав В. Козерацький і співав арію «Что наша жизнь...?» без транспонування, у тональності оригіналу).

Як правило, найбільш вдалими виходили ті постановки, в яких їх творчі залишалися вірними авторській концепції.

«Пікова дама» — твір винятково цілісний; музична драматургія, інтонаційно-тематичний склад, симфонічний розвиток у ньому такі органічні, міцно зцементовані, взаємозумовлені, що не тільки не потребують, а взагалі не терплять будь-якого втручання. Складність виконавської і сценічної інтерпретації опери лежить у дещо іншій площині: як правильно зауважив академік Б. Асаф'єв, подібно до інших творів Чайковського, «Пікова дама» вимагає від виконавців інтелекту, таланту, високої культури.

У вирішенні нинішньої київської вистави виявилася глибока повага поста-

новників до шедевр оперної класики. Диригент, режисер і художник виступають в ній як єдиномудці.

Диригент С. Турчак глибоко проник у задум твору, поставивши своїм головним «надзавданням» розкриття домінуючої для композитора ідеї фатального зіткнення поривань людини до щастя і неможливості його досягти. Вміло і тонко розставляючи динамічні й агогічні акценти, відчуваючи внутрішній напружений пульс твору, диригент веде за собою слухача, і вже з перших звуків інтродукції нас захоплює неухильне нагнітання емоційної напруги до кульмінації (IV картина), а далі її різкий спад до трагічної розв'язки.

Оркестр С. Турчака передає і красу й неповторну реалістичну силу звукової палітри Чайковського, і ту «музичну сповідь душі», про яку писав сам композитор, аналізуючи власний творчий процес.

Режисерська концепція вистави (режисер-постановник Д. Смолич) в цілому не розходиться з музичною. Стилістика мізансценування, використання «крупних планів» не суперечать музичному розвитку, вони не ілюструють, а, сказати б, підпорядковуються його законам. У цьому відчувається своєрідна «естафета поколінь» — опора на традиції М. Смолича (батька). Та одна деталь, на мій погляд, є дисонансом у творчій співдружбі «диригент — режисер». Це — незмінна різьблена дерев'яна рама, всередині якої і відбувається дія. Очевидно, вона мусить відігравати роль наскрізного, узагальнюючого образу. Якщо це так, то режисер, мабуть, хотів викликати у глядачів враження, що всі події драми, всі її персонажі — це вузький, обмежений світ давно минулих часів. Нам начебто пропонують дивитися на картину, а не на саме життя...

Такий ракурс не відповідає композиторському задумові і трактуванню диригента. Адже відомо, з яким захопленням, художнім самозабуттям творив

Графиня — Г. Туфтіна.
Блецький — Р. Майборода.
Герман — В. Третяк.
Ліза — Г. Цитола.



Чайковський музику «Пікової дами», плакав над долею Германа, жахався привида Графині...

Таким чином, диригент прагне (й успішно досягає цього!) викликати у глядачів отой «захват, хвилювання й захоплення», отой «страх, жах, потрясіння...», які композитор хотів передати «чуйним слухачам» і цим створює ефект присутності, а режисер — навпаки, надає візуальній дії певної умовності. Рама немовби відгороджує глядача від того, що відбувається на сцені, спонукає до пасивного споглядання «лицедійства».

Такого ж відтінку «відсторонення» глядача від сцени набирає епізод дитячого хору в першій картині. Режисер вводить кумедного літнього церемоніймейстра, що плутається поміж вишуканих хлопчиків, щось командує, кудись їх веде, і невимушена дитяча гра (емоційний контраст до наступної драматичної зав'язки) перетворюється на задалегідь обумовлену інсценізацію «Маршу олов'яних солдатиків».

Художник Є. Чемодуров подає оформлення вистави у реалістичному плані, і робить це, слід визнати, майстерно. Мабуть, і найпалкіші прихильники конструктивних сценографічних рішень не зможуть не оцінити поетичного плеру Літнього саду з його ажурною огорожею, похмурого пейзажу Зимової канавки, витонченого інтер'єру кімнати Лізи, пишного бального залу, де вирує маскарад... Прекрасні костюми і грим, витримані в єдиній стильовій манері; миле око м'яка кольорова палітра. Лише деякі моменти викликають сумнів. Наприклад, сцена в Літньому саду. Пригадаймо, що з цього приводу писав Чайковський директорів імператорських театрів І. Всеволозькому: «...перша картина відбувається на початку квітня і... тому дерева повинні це бути без листя». Але ж на початку квітня в нашій Північній Пальмірі ще не так тепло, щоб можна було прогулюватись без верхнього одягу. На сцені ж бачимо великі групи

молодих жінок і дівчат, одягнених у легкі, літні, майже всі білі декольтовані сукні; на оголених руках у них прозорі шарфи. Крім того, такі туалети підходять для вечірніх виїздів, балів, театральних вистав, а не для прогулянок. Навряд чи паночки прийшли б на дівчач-вечір Лізи у тому самому вбранні, в якому їх застала злива у Літньому саду...

Помітним досягненням нової вистави є струнке, виразне виконання ансамблів. Лише у вузловому квінтеті першої картини («Мне страшно...») хотілося б відчуті більш похмурий тон, миттєве заціпеніння почуттів у передчутті фатальної невідворотності майбутнього.

Слід відзначити прекрасну роботу Л. Венедиктова з хором. Багатобарвність тембрових відтінків, м'яким і рівним звучанням груп хор Київської опери здобув собі добру славу. Хормейстер уміє досягти необхідного колориту в таких різних епізодах «Пікової дами», як, наприклад, безтурботний хор няньок, моторошний похоронний спів, хвацька пісня гравців «Як в ненастніє дни...»

Солісти — виконавці провідних партій (особливо жіночих) — і з вокального, і з сценічного боку заслуговують в цілому високої оцінки. Молоді голоси Г. Циполи (Ліза), Л. Юрченко (Поліна), Л. Пащенко (Прилепа) звучать добре, партії досконало опрацьовані, навіть дикція — завжди слабке місце наших співаків — тут виразна і чітка. Чистий, великий і красивий голос Г. Циполи прекрасно підходить до партії Лізи. Артистка створює ліричний образ дівчини, захопленої глибоким і піднесеним коханням до Германа. У своєму сніжно-білому криноліні і сріблястій перуці Ліза-Ципола нагадує крихку порцелянову статуєтку. Враження посилює деяка сценічна статичність артистки, що суперечить часом пристрасному, емоційально наповненому співу.

Герман у В. Третьяка ближчий до пушкінського прототипу. Вже з перших тактів артист акцентує риси маніакальності, фанатизму, демонічної пристрасності. На початку опери особливо в аріозо «Я имени ее не знаю...» хотілося б

почути більше трепетної ліричності. В почуттях до Лізи Герман-Третьяк з самого початку драматичний, тому йому чим далі, тим важче нагнітати емоції, доводиться інколи форсувати звук, часто його відкривати.

Виконавцями партії Томського А. Мокренку хочеться побажати розширити темброву палітру партії. Особливо це стосується славнозвучної «Балади» у I картині. Щодо пісеньки «Если б милье девицы», то там завдання значно легше. Сам Чайковський пояснював, що він «узяв цю пісню як характерний епізодик у картині, що змальовує звичай кінця минулого століття» і додавав: «Не можна не дивуватися і вульгарній безглуздіості основної думки, і неприродності форми».

Інша річ — балада. Тут співак — артист повинен володіти майстерністю перекладення, демонструючи перед своїми «слухачами» — Суріним, Чекалінським і Германом — цілу історію «в особах». Музичний текст «Балади» надзвичайно багатий змінами темпів, фактури, манери інтонування. Тут потрібна виняткова різноманітність тембрів, голосових барв, виразових нюансів.

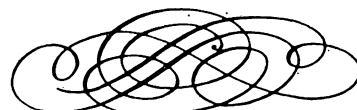
Композитор залишив вичерпні вказівки щодо того, як, на його думку, слід виконувати цей фрагмент опери. У листі до баритона Б. Корсова — першого Томського московської прем'єри 1891 р. — Чайковський писав: «...висхідний рух хроматичної гама, разом з рядом дисонуючих інтервалів, є тим мотивом, який завжди повертається, коли йдеться про три чудодійні карти, і кінче необхідно, щоб цей приспів до куплетів балади залишався незмінним... по суті, це треба скорше прошепотіти, тасмичне промовити, аніж проспівати... Фраза «три карти, три карти, три карти» є своєрідним *raglando*, яке Ви чудово виконаєте, незважаючи на низьку теситуру мелодії. І чим більше Ви будете приглушувати голос, як людина, що розповідає щось страшне і тасмичне, тим більше враження Ви створите в кінці балади, де той-таки приспів співається в більш сильній октаві, у Вашому кращому регістрі».

Приємний, негучний, але виразний баритон Р. Майбороди справляє добре враження у ліричній партії князя Блецького. Сильний, рельєфний образ Графині створила Г. Туфтїна. Привертає особливу увагу складна сцена IV картини, де артистка має бути майже статичною, лише повинна самими модуляціями голосу і мімікою довести дію до граничного драматичного напруження, бо IV картина є головним смисловим центром і кульмінацією опери.

Висловлені тут деякі зауваження, — наслідок спостережень і роздумів одразу ж після прем'єри, — народжені щирим бажанням допомогти талановитому колективу у його подальшій роботі.

Л. АРХІМОВИЧ

Поліна — Л. Юрченко.
Томський — А. Мокренко.



НАПРИКІНЦІ МИНУЛОГО РОКУ ВІДБУВСЯ УКРАЇНСЬКИЙ РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ КОНКУРС ВОКАЛІСТІВ ТА ІНСТРУМЕНТАЛІСТІВ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА. В ОДЕСІ ЗМАГАЛИСЯ СПІВАКИ, В ХАРКОВІ — СКРИПАЛІ, У ЛЬВОВІ — ПІАНІСТИ. РЕДАКЦІЯ ПОПРОСИЛА ПОДІЛИТИСЯ СВОЇМИ ВРАЖЕННЯМИ ВІД КОНКУРСУ МИТЦІВ, ЯКІ ОЧОЛЮВАЛИ ЖЮРІ: НАРОДНОГО АРТИСТА СРСР М. К. КОНДРАТЮКА, НАРОДНОГО АРТИСТА УРСР В. Д. КИРЕЙКА І ЗАСЛУЖЕНОГО ДІЯЧА МИСТЕЦТВ УРСР І. К. КОВАЧА.

Програмою конкурсу для вокалістів передбачалося виконання романсів М. Лисенка та арій з його опер, творів радянських композиторів, обробок українських народних пісень. У творчому змаганні взяло участь понад шістьдесят молодих співаків з різних міст республіки. Це солісти театрів, філармоній, студенти консерваторій, учні музичних училищ.

Лауреатами стали студенти V курсу Київської консерваторії ім. П. Чайковського Л. Забіляста (клас З. Христин) і М. Шопша (клас М. Кондратюка) — перша премія.

Другі премії присуджені вихованцям Одеської консерваторії ім. А. Нежданової Л. Шендриковій (клас Г. Поливанової) і О. Патрику (клас Є. Іванова), солістці Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка Л. Черних (клас Т. Веске) та В. Гаркуші — солісту Дніпропетровського театру опери та балету; треті — солістці Одеського театру опери та балету Н. Шакун і студенту Львівської консерваторії ім. М. Лисенка О. Саноцькому (клас О. Дарчука).

Пам'ятні призи Музичного товариства України вручені солістці Львівського театру опери та балету ім. І. Франка О. Гавриш та наймолодшій учасниці конкурсу учениці III курсу Полтавського музичного училища Т. Кузуб.

Хочу відзначити, що серед учасників змагання переважали жінки (тільки сопрано було 27!). Майже зовсім зникли драматичні баритони, тенори, справжні низькі басы, низькі жіночі голоси.

Майстерність конкурсантів свідчить про зрослий рівень підготовки в музичних навчальних закладах України. І все ж слід зауважити, що в кожного учасника було чимало «недоробок» як у самому вокалі, так і в трактуванні виконуваних творів. Переважна більшість молоді захоплюється силою звучання, забуваючи про те, що це призводить до форсування, крику.

Л. Забіляста.



М. Шопша.



Деяких учасників мені довелося слухати раніше, коли вони були ще студентами, і я з прикрістю мушу констатувати зниження у них рівня вокалу і культури виконання. Потрапивши до театрів і не знайшовши там адекватної заміни свого педагога в особі диригента, режисера, вони розгубили здобуте у консерваторії. Необхідно поновити практику приймання підготовленої партії диригентом і художньою радою.

Для поліпшення підготовки молоді зміни вокальним кафедрам і відділенням наших консерваторій та музичних училищ необхідно звернути якнайпильнішу увагу на методику викладання, на постановку голосу. Кожен наступний конкурс бажано проводити з обов'язковою участю завідуючих, а також педагогів-вокалістів цих кафедр, надавши цим можливість ознайомитися зі станом підготовки співаків у республіці, дечого повчитися.

Слід було б хоч раз на чотири роки проводити республіканський огляд молодих вокальних сил, щоб мати певне уявлення, чого ми досягли і чого бракує.

Хочеться подякувати керівництву Одеської консерваторії ім. А. В. Нежданової за створення якнайкращих умов для проведення конкурсу, а також всім членам журі — народним артистам СРСР Н. Суржикій, Р. Сергієнко, народним артистам УРСР Г. Поливановій, Л. Поповій, В. Якубович, В. Тимохіну, заслуженому артистові УРСР І. Ладачичу, старшому інспектору відділу музичних установ Міністерства культури УРСР Л. Назаренко, які виявили високу відповідальність за доручену справу.

М. КОНДРАТЮК

Музиканти з Києва, Одеси, Харкова, Львова, Донецька, Ужгорода, Жданова — всього 24 виконавці — виступили у конкурсі скрипалів. Лауреатами стали О. Ясько і С. Шотт (перша премія), П. Цегельський (друга премія), О. Соболева, О. Трунко, І. Холкіна, С. Юсов (третя премія). Призи одержали Я. Білогірський, В. Руснак, А. Стрензис, І. Васильєв, М. Бланк. Дипломами за кращий акомпанемент нагороджено концертмейстерів Т. Лобачову (Київ), Л. Шар'єву (Одеса), М. Равинську (Харків), І. Костюк (Ужгород).

Конкурс став своєрідним оглядом досягнень української скрипкової школи. Хочу сказати кілька слів про переможців. Олексій Ясько тонко відчуває стиль творів, технічні труднощі долає з віртуозною легкістю. Гра Сергія Шотта приваблює темпераментом, глибоким проникненням у задум твору. Петро Цегельський — виконавець з власним творчим почерком. Особливо натхненно зіграв він складний і масштабний Концерт Й. Брамса. Ці лауреати представляють київську скрипкову школу (О. Ясько і П. Цегельський — клас доцента Б. Которовича, С. Шотт — професора О. Пархоменко), яка по праву лідирувала на конкурсі. Вона увірвала те краще, чим сьогодні пишастесь радянське скрипкове мистецтво. До речі, обидва згадані педагоги — самі концертуючі музиканти, грою яких захоплюються слухачі і в нашій країні і далеко за її межами.

На одностайну думку журі і слухачів, скрипалі Львова, Одеси та Харкова виступили цього разу дещо нижче своїх можливостей. Це дає підстави для роздумів і висновків, які необхідно зробити відповідним кафедрам консерваторій та інститутів.

Непокоїть і те, що середня ланка — музичні училища та середні спеціальні музичні школи цих міст — не виставили на конкурс жодного учня. А виховання таланту — справа тривала, і доручати її тільки вузам не можна.

Слід також зазначити, що загальний рівень підготовки всіх учасників нинішнього конкурсу значно нижчий, ніж попереднього (1974 р.). Надалі потрібно ретельніше відбирати кандидатури не тільки у середній ланці, а й у консерваторіях.

Не можна не погодитися з доцентом Б. Которовичем, який звертає особливу увагу на самотуність молодого митця, індивідуальну манеру його гри. Саме виховання виконавської неповторності має стати одним з головних завдань кафедр струнно-смичкових інструментів музичних вузів України.

Треба відзначити роботу симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії та головного диригента В. Жордані (лауреата міжнародного конкурсу Г. Караяна), які натхненно виконали в ансамблі з солістами концерти Сібелюса, Мендельсона, Паганіні — Вільгельмі, Глазунова, Брамса.

Як відомо, конкурс імені М. В. Лисенка — це, зокрема, змагання на краще виконання творів класика української музики. Багато музикантів показали тонке розуміння стилю композитора, його глибокої лірики, чудове використання можливостей інструмента. Приз за кращу інтерпретацію творів М. Лисенка присуджено студенту Київської консерваторії А. Стрензису.

У концертах конкурсу виконувалося багато творів радянських авторів. Думаю, що за прикладом міжнародних конкурсів (ім. П. Чайковського, ім. Г. Венявського); можна було б проводити на Україні конкурс композиторів на написання скрипкового твору, обов'язкового для виконання.

І. КОВАЧ

У конкурсі піаністів взяли участь 33 виконавці — це студенти Київської, Львівської, Одеської консерваторій, Харківського інституту мистецтв і Донецького музично-педагогічного інституту, молоді педагоги. До програми, крім обов'язкового твору М. Лисенка, входили композиції українських радянських авторів, два етюди і один твір західноєвропейської музики. Отже, дебютанти повинні були виявити належний рівень майстерності у виконанні різноманітних за стилем і технічною складністю творів.

Жюрі конкурсу — народний артист СРСР А. Штогаренко,

В. КИРЕЙКО

ХРОНІКА

Оперу М. Римського-Корсакова «Царева наречена» поставлено у Харківському театрі опери та балету ім. М. Лисенка. Над її втіленням працювали режисер-постановник В. Лукашов, диригент В. Мутін, художник Л. Братченко.

Класичний шедевр російської балетної спадщини «Спяча красуня» П. Чайковського поставлено на одеській сцені балетмейстерами В. Смирновим-Головановим та Н. Риженом. Як в основу вистави поклали хореографію М. Петіпа в постановочній редакції Ю. Григоровича. Диригент О. Лавренюк, художник Н. Бевзенко-Зінкіна. В головних партіях Н. Барішева, С. Антипова, С. Горбачов та С. Яппаров.

Аврора — Н. Барішева в балеті «Спяча красуня» П. Чайковського.



У Київському театрі оперети розпочав сценічне життя новий твір М. Скорика — «Пісні Арлекіна», написаний для дитячої аудиторії. Автор лібретто — О. Вратаров, режисер В. Бегма, художники В. Дібров, А. Чечик. Головні ролі доручено переважно молоді: Т. Гагариній (Арлекін), М. Волинцю, С. Наумову, В. Павленку (Пудлічелла), Л. Борисенко, І. Лапіній (Коломбіна), В. Коростильову (Панталоне).

Тепло приймали на Україні лауреата Всесоюзного конкурсу Державну хорову капелу Казахської РСР. В її програмі вітчизняна і зарубіжна класика, твори радянських композиторів, народні пісні. Гості з Алма-Ати познайомили слухачів з творчістю Г. Жубанова, С. Рахмадієва, С. Мухамеджанова, М. Мангітаєва, Б. Байкадімова, А. Хаміді та інших.

Успіх капели — це і успіх її художнього керівника народного артиста Казахської РСР Анатолія Молодова. Вихованець Московської консерваторії, учень видатного майстра хорового мистецтва О. Свешнікова, він 20 років очолює колектив.

— Ми вже втретє на Україні, — сказав А. Молодов. — Спеціально для цієї поїздки хор підготував народні пісні «Щедрик», «Ой, дуб, дуба» та інші.

Сподобалися слухачам виступи солістів — Марата Нусабаєва, Батура Рахімова, Турсун Бейсембіної, Людмили Огай, Аскербєка Оншаєва.

Державний заслужений ансамбль народної пісні і танцю Абхазії — частий гість нашої республіки. Нещодавно колектив з Сухумі знову побував на Україні — у Києві, Одесі, Вінниці, Сімферополі, Херсоні, Миколаєві та інших містах.

Ансамбль виник 50 років тому на основі етнографічного хору. Зараз тут працюють майже 60 артистів — співаків, танцівників, інструменталістів, причому більшість — виконавці музичного та культурно-освітнього училища м. Сухумі.

Понад п'ятнадцять років керує колективом заслужений діяч мистецтв республіки Василь Паргуш.

Гості підготували для гастролей програму, до якої увійшли твори абхазьких композиторів, народні пісні, танці, а також українська народна пісня «Місяць на небі».

заслужені артисти УРСР В. Сечкін і Р. Лисенко (Київ), О. Криштальський (Львів), М. Єщенко (Харків), В. Самохвалов (Донецьк), І. Сухомлинов (Одеса), М. Угляр (Львів), Л. Назаренко (Київ) — відзначило зросло виконавську майстерність молодих піаністів України.

Першу премію поділили студентка Г. Блажкевич (Львів) та аспірант М. Попіль (Київ), дві друті премії присуджено студентці Т. Андрієвській (Одеса) та учениці Львівської школи-десятирічки К. Білинській, дві треті премії одержали студент І. Ноймарк (Харків) та концертмейстер чоловічої капели ім. Л. Ревуцького Л. Деордієва (Київ).

Грамотою Міністерства культури УРСР за виконання творів М. Лисенка нагороджено викладача Л. Протопопову (Донецьк), грамотою Спілки композиторів України відзначено І. Ноймарка за краще виконання скіоти М. Лисенка.

Потрібно сказати й про певні недоліки, які виявилися насамперед у порушенні конкурсної програми. На це слід звернути увагу кафедр спеціального фортепіано консерваторій та інститутів мистецтв. Не завжди музичні програми складено з художнім смаком.

У грі молодих піаністів спостерігалось захоплення зовнішніми технічними ефектами на шкоду глибокому проникненню в ідейно-художній задум творів.

Більше хотілося б чути української радянської фортепіанної музики, бо є чимало високохудожніх творів, які залишаються поза увагою наших піаністів, а мали б звучати і на концертних естрадах, і по радіо, і з екранів телевізорів, — їх пропагандистами мають стати також і лауреати конкурсу ім. М. В. Лисенка.

Народний артист СРСР Лютфіяр Іманов, соліст Азербайджанського театру опери та балету, приїхав на Україну з піаністсько-концертмейстером заслуженим артистом Аз.РСР Чингізом Садиховим. Камерні концерти співака відбулися в Полтаві, Кіровограді, Черкасах.

Володар красивого, сильного лірико-драматичного тенора, Лютфіяр Іманов виконував у програмах камерних вечорів твори вітчизняної та зарубіжної класики, радянських композиторів. У концертах звучала музика У. Гаджібекова, О. Казимова, Л. Іманова, Д. Джангірова, С. Алексєрова, народні пісні. Прекрасним ансамблєм виявив себе Чингіз Садихов.

Одеса

І. ІЛЮШИН

Науково-практична конференція «Оперна музика і сценічна дія» відбулася в Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Головний диригент театру С. Турчак у своєму виступі зупинився на музично-сценічному втіленні партитури опери, головний режисер Д. Смоліч розповів про розкриття і реалізацію дійового начала оперної музики і створення художньо цілісного спектаклю. Головний художник Ф. Нірод у доповіді «Сценіграфія оперного спектаклю як вияв музичної драматургії твору» проаналізував принципи декоративного оформлення вистав Київської опери.

Проблеми вокальної і акторської майстерності сучасних співаків столичного театру розглянули Д. Гнатюк і А. Мокрецько. Окремі питання співпраці диригента з виконавцями і всією постановочною групою були в центрі уваги І. Гамкала та Р. Дорожівського. Про формування репертуару театру, що визначає мистецьке обличчя колективу та його ідейно-естетичну позицію, розповів директор Я. Вітошинський, а його заступник з творчих питань І. Єнгстрем зупинився на проблемах специфіки музичного театру як своєрідного виду мистецтва. На конференції виступив також музикознавець М. Бялик (Ленінград), який розглянув деякі питання втілення сучасних оперних творів на радянських та зарубіжних сценах.

Т. ОЛЕКСІЄНКО



Покликання

Багато шанувальників народної музики в братніх радянських республіках і зарубіжних країнах вперше почули українські народні пісні й думи у талановитому виконанні Ф. Жарка й навзаємді полюбили їх.

Народився Федір Оврамович Жарко в селі Михайлівці Кам'янського району на Черкащині, де ще в ранньому дитинстві почув кобзарів і був зачарований їх мистецтвом. Підрісши, використовував кожну нагоду послухати народних співців то в Кам'янці, сама згадка про яку одразу асоціюється з іменами декабристів, Пушкіна, Чайковського, то на Тарасовій горі в Каневі.

По закінченні вузу працював поблизу Києва — у Барішівці, тож частенько бував у столиці, відвідував концерти, прагнув не пропустити жодного виступу капели бандуристів. Скромний учитель тоді й не мріяв, що стане колись артистом цього колективу.

...1945 рік. Минули страхіття війни. Відбудовувались міста й села. Повсюдно в клубах відновлювалася робота самодіяльних художніх колективів і створювались нові — народ оспівував велику перемогу над фашистськими загарбниками і мирну працю на рідній землі. Жюрі обласної олімпіади високо оцінило спів завуча Барішівської середньої школи, і його відрядили разом з хором київських залізничників до Москви на Всесоюзну олімпіаду художньої самодіяльності профспілок з дорученням заспівувати «Пісню про Дніпро» М. Фрадкіна, російську народну «Есть на Волге утес» та інші. Окрилений, як здавалось, несподіваним, а насправді цілком заслуженим успіхом, повернувся додому і незабаром був прийнятий у Державну капелу бандуристів.

На новій роботі Федір Жарко не марнував часу: крім репертуару капели, з усією енергією молодості вивчав думи «Смерть козака-бандуриста», «Буря на Чорному морі», «Про Богдана Хмелья», історичні народні пісні. Ноти дум одержав від старшого колеги, Федора Івановича Глушка — учня Гната Хоткевича.

Одного разу (це було під час гастролей в Донбасі) художній керівник ка-

пели О. З. Мінківський запропонував йому виконати як окремий номер улюблену думу «Смерть козака-бандуриста». Робітнича аудиторія прийняла твір захоплено.

Як визнаному солістові капели Федору Оврамовичу вже доручалось перше виконання нових творів радянських композиторів. Так, коли Ігор Шамо писав на слова Олексі Новицького «Думу про Леніна» для соліста і капели бандуристів, то знав, що сольну партію виконуватиме Жарко, тож орієнтувався на його голос. Цей твір прикрасив програму, підготовлену до 100-річчя від дня народження Володимира Ілліча і став цінним внеском в українську музичну лєнініану.

Мені доводилося виступати з Федором Оврамовичем у спільних концертах, і щоразу мене захоплювало його мистецтво.

Це особливо помітно в знаменитій народній Думі про Леніна («Була зима з відлигою»), записаній від кобзаря Єгора Мовчана. Артист сам обробив її відповідно до свого голосу (баритона). Після вільного розспіву традиційного в першому рядку вигуку «Гей-гей» відчувасмо внутрішню схвильованість виконавця, яку він передає уповільненням темпу, незначною зміною протяжності звуків, психологічними паузами. На словах-закликах сокола (це традиційний у кобзарів образ народного героя) до солдатів у окопах першої світової війни бандурист вдається до речитативу, який краще, природніше, ніж вокал, передає динаміку подій. Виконавець логічно посилює контраст між сумними словами про кончину Леніна і заключними життєствердними рядками «То не сокіл, то варшівці, то наш любий Володимир Ленін». Зараз Федір Оврамович є одним з кращих виконавців цього видатного твору.

Починаючи з 1958 р., Ф. Жарко систематично записується на радіо, виступає по телебаченню. Всесоюзна фірма «Мелодія» випустила п'ять наспіваних ним довгограючих платівок. Завдяки цим записам безмежно розширилась аудиторія слухачів-шанувальників українського фольклору в усьому Радянському Союзі і за його межами, а молоді бандуристи мають можливість аналізувати творчість старшого товариша і використовувати його досвід.

Із свого величезного репертуару Федір Оврамович уклав чотири збірки видавництва «Музична Україна». Одна з них містить полегшені обробки, призначені для юних бандуристів.

Вийшовши на заслужений відпочинок, артист не залишає улюбленої справи. За путівками Українського товариства охорони пам'яток історії та культури і товариства «Знання» він виступає з концертами-бесідами у трудових колективах Києва і області, навчальних закладах, перед воїнами Радянської Армії. Всі його тематичні концерти, зокрема до Дня Перемоги, 60-річчя Великого Жовтня, 60-річчя Ленінського комсомолу, дістали високу оцінку слухачів. Великим успіхом користується його програма «Навіки разом», присвячена 325-річчю возз'єднання України з Росією.

А. ОМЕЛЬЧЕНКО

ЗАЦІКАВЛЕНО, ДІЛОВИТО

Одразу ж після опублікування Постанови ЦК КПРС «Про заходи по дальшому розвитку самодіяльної художньої творчості» правління Музичного товариства Української РСР і його відділення розробили конкретні заходи по втіленню її в життя. Нещодавно відбулися пленуми правлєнь обласних відділень, де активісти музично-громадської роботи зацікавлено, діловито обговорювали, що вже зроблено і що треба зробити для закріплення успіхів, досягнутих під час підготовки й проведення Першого Всесоюзного фестивалю, для створення нових колективів. Необхідно й далі поліпшувати культурне обслуговування сільського населення — ця думка також звучала в усіх доповідях і виступах.

Учасники пленуму правління Одеського обласного відділення Товариства і запрошені з районів активісти, обговорюючи доповідь заступника голови президії Г. М. Копосова, розповідали про шефську роботу первинних організацій Товариства професіональних мистецьких колективів на ударних будовах «п'ятирічки, в радгоспах і колгоспах. Промовці наголошували на необхідності організувати семінари керівників сільських художніх колективів і вчасно забезпечувати їх актуальним репертуаром.

До початку пленуму в залі консерваторії відбувся концерт колективів, які правління обласного відділення Товариства нагородило грамотами за активну роботу по культурному обслуговуванню трудивників села. Духовий оркестр колгоспу імені В. І. Леніна Білгород-Дністровського району (керівник М. Поправка) виконав дві п'єси на народних теми, а також проакомпанував «Серенаду» Шуберта (солістка Л. Третяк). Хор радгоспу-заводу «Шабо» під керівництвом Ф. Форостяного проспівав пісні «У сім'ї єдиній» С. Кропиви, «Поле мов, поле» А. Філіпенка, «Мати» І. Стадника та кілька народних.

Щире захоплення присутніх викликало мистецтво чоловічого вокального ансамблю «П'яшковица» та жіночого — «Б'ялгарка» Будинку культури селища Суворове Ізмаїльського району (керівники І. Далакова та І. Шомпол). Обидва ансамблі — дипломанти Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудивців.

На завершення концерту виступила за служебна самодіяльна народна хорова капела Будинку культури профспілок імені Лєси Українки під керівництвом Г. С. Ліознова. Програма включала 12 акапельних творів. Творчість цього колективу відзначена Великою золотою медаллю Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудивців.

Отже, учасники пленуму (а багато хто з них є керівниками самодіяльних колективів) побачили зразки роботи, варті наслідування.

Т. ШПІРНИЙ,
спецкор «Музики»

АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ

Не перший рік міцна творча дружба єднає народного артиста РРФСР, професора Московської консерваторії М. П. Ракова і лауреата республіканського конкурсу камерний оркестр Ровенської обласної філармонії. Нещодавно 70-річчя від дня народження митця широко відзначила музична громадськість країни. Перший авторський концерт композитора на Україні відбувся в місті Ровно. До програми увійшли Симфоніета, Сюїта, романси, обробки народних пісень.

У виконанні лауреата міжнародних конкурсів О. Насадкіна вперше прозвучали Третій та Четвертий концерти для фортепіано з камерним оркестром.

М. Раков високо оцінив професіоналізм, виконавську культуру колективу (художній керівник і диригент Б. Дєло) і висловив побажання, щоб ровенські музиканти стали першими виконавцями його увертюри — нового твору, над яким композитор працює.

Г. КАНЕВСЬКА

До спільної скарбниці

П'ятдесят років тому в Київському музично-драматичному інституті запроваджено вивчення народних інструментів, яке лягло в основу створення першої в країні кафедри народних інструментів. 1934 року цей вуз реорганізовано: було створено театральний інститут і консерваторію, де вже в 1937 р. відбувся перший випуск на відділі народних інструментів. Серед ентузіастів, що цілком присвятили себе новій справі, окреме місце належить першому викладачеві з цього фаху, засновникові кафедри народних інструментів (1938 р.) професору М. М. Гелісу, у якого пройшли курси сто сорок студентів. Його невтомна педагогічна і громадська діяльність сприяла становленню, утвердженню і розвитку принципів радянської музичної педагогіки.

На кафедрі ці принципи реалізувались у таких напрямках. По-перше, було встановлено творчі зв'язки педагогів з талановитими майстрами та з підприємствами музичної промисловості. Відтоді почалася багаторічна спільна робота над удосконаленням і підвищенням якості інструментарію. Тут проходили апробацію нові зразки бандур, домр, баянів, народних духових. Завдяки цьому у виконавську практику було введено реконструйовані концертні бандури з перемикачами І. Скляра, сімейство оркестрових кобз М. Прокопенка, хроматичні сопілки, нові моделі угорських цимбалів тощо. Навчання баяністів тепер провадиться на сучасних готово-вибірних та багатотембрових інструментах.

Виконавці-народники значно поповнили репертуар, насамперед високохудожніми обробками зразків фольклору, а також перекладеннями класики і оригінальними творами радянських композиторів. Ми особливо вдячні М. Чайкіну, який працював у співдружності з М. Різоль, за великий внесок у репертуар баяністів. Його твори відіграли величезну роль у підвищенні виконавської майстерності. На композиціях вихованця Київської консерваторії К. Мяскова зростали студенти нашого відділу — майбутні артисти і педагоги. В постійному спілкуванні з С. Баштаном М. Дремлюга, В. Кирейко, А. Коломієць написали твори крупної циклічної форми для бандури, чим сприяли піднесенню кобзарського мистецтва на новий, вищий щабель. Велика заслуга у збагаченні репертуару народників належить українським композиторам П. Полякову, Ю. Іщенкої, М. Сільванському, Я. Лапинському, В. Власову, В. Подгорному, Г. Таранову, Є. Юцевичу, К. Домінчену, а також російським М. Будащкіну, Ф. Рубцову, Ю. Шишакову, В. Золотарьову, К. Волкову та ін. Їхні твори і тепер є в навчальному та концертному репертуарі наших студентів і випускників, багато з яких стали лауреатами різних конкурсів.

Значний внесок у цю справу зробили й викладачі кафедри М. Різоль, І. Марченко, І. Япкевич, Ю. Тарнопольський, Д. Пшеничний, С. Баштан, Я. Пухальський, М. Белоконев, І. Алексєєв, В. Паньков. Їхні перекладення і транскрипції для оркестру, ансамблів різного складу і окремих інструментів становлять новий етап розвитку педагогічного і концертного репертуару, разом з тим і мистецтва гри на народних інструментах. Це концертні обробки М. Різоль для баяна, транскрипції І. Япкевича, які використовуються й за межами республіки. В цьому ж ряду стоять Перший концерт для бандури з оркестром та кілька збірок етюдів і п'єс Д. Пшеничного, Концерт для балалайки з оркестром Г. Таранова, присвячений 300-річчю возз'єднання України з Росією.

Провідними принципами в діяльності кафедри були і залишаються добір репертуару і побудова робочих планів студентів на вивчення кращих зразків народної, класичної і сучасної музики. Наші педагоги роблять усе від них залежне для виховання музиканта-виконавця як інтелектуально і естетично розвинутої особистості. Ми використовуємо різноманітні джерела з історії вітчизняної і зарубіжної виконавської культури, художню літературу, працюємо над створенням міцної наукової бази. На основі узагальнення багаторічного досвіду ще в 1954 р. І. Алексєєв захистив кандидатську дисертацію «Методика викладання гри на баяні». В ній вперше обгрунтовано систему баянних штрихів

і п'ятипальцевої аплікатури. Ця праця і нині залишається настільною книгою викладачів і студентів. Із числа народників — вихованців Київської консерваторії — кандидатські дисертації захистили О. Незовибатько, А. Омельченко, В. Лапченко та автор цих рядків.

Кафедра постійно подає допомогу в підготовці та рецензуванні наукових праць авторам з багатьох музичних вузів країни. Тут підготували і захистили кандидатські дисертації Ю. Ястребов (Челябінськ), А. Мірека (Москва). У стадії завершення дисертації Г. Шахова (Москва), Л. Бендерського (Свердловськ), Бвг. Бортника (Харків).

Показником міцних зв'язків нашої кафедри з творчою практикою музикантів є зростання її ролі в організації конкурсів виконавців. Результати плідної діяльності Київської консерваторії відзначило журі першого Всесоюзного конкурсу (1939 р.). До речі, в цьому змаганні переможцями вийшли вихованці нашого вузу С. Якушкін, А. Троїцький, К. Смага, М. Різоль, Г. Казаков, Є. Стόлова. Високу ефективність роботи відділу і кафедри підтвердили республіканські та всесоюзні конкурси назустріч VI Всесвітньому фестивалю молоді і студентів у Москві в 1957 р. Лауреатами їх стали Т. Ануфрієнко, С. Баштан, В. Бєсфамільнов, В. Воеводін, М. Коцюба, В. Паньков, А. Рябінін, М. Белоконов, А. Гребенюк. На міжнародному конкурсі золоті медалі завоювали С. Баштан, В. Бєсфамільнов, В. Воеводін, М. Коцюба та В. Паньков.

Позитивний вплив на розвиток народно-інструментальних жанрів у республіці справляє особиста участь наших вихованців у художній самодіяльності. Багато хто з них очолюють оркестри і ансамблі, проводять заняття на семінарах керівників колективів, консультують їх, працюють у журі оглядів і фестивалів самодіяльного мистецтва.

Науково-методична і громадська діяльність педагогів кафедри помітна в усьому Радянському Союзі. За дорученням Міністерства культури УРСР кафедра організувала: перший всесоюзний семінар викладачів народних інструментів; міжвузівську наукову конференцію «Музичні інструменти народів СРСР»; республіканський конкурс виконавців на народних інструментах, а також конкурс серед композиторів на кращий твір у цих жанрах; республіканський семінар-практикум викладачів у мистецьких вузах та музичних училищах «Актуальні проблеми виховання музиканта-виконавця у світлі Постанови ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю»; взяла участь у всесоюзному відборі баяністів на міжнародні конкурси у Клінгенталі та Вашингтоні. В усіх цих заходах нам подає дійову допомогу Музичне товариство Української РСР.

У дні святкування 325-річчя возз'єднання України з Росією приємно відзначити, що Київська консерваторія, в тому числі й наша кафедра зробили великий внесок до спільної скарбниці музичної культури обох братніх народів. Тут підготовлено багато домристів, балалаечників, баяністів, гітаристів, диригентів оркестрів народних інструментів, які нині працюють солістами у філармоніях, викладають у музичних вузах і училищах нашої республіки та Російської Федерації. Вихованці Київської консерваторії Іван Шепельський, Анатолій Хижняк та Микола Худяков створили ансамбль «Уральське тріо баяністів», чие мистецтво відоме тепер по всій країні. Вони є лауреатами Всесоюзного конкурсу артистів естради, удостоєні звання заслужених артистів РРФСР. На кафедрі народних інструментів Свердловської консерваторії майже всі викладачі і ректор Євген Григорович Білінов — один з найкращих у нашій країні солістів-балалаечників — одержали вищу освіту в Києві.

Красномовний і такий факт. Випускниця нашої консерваторії заслужений працівник культури УРСР Лідія Ворина вже тривалий час керує капелю бандуристів Дніпропетровського паладу культури студентів. На прохання музичної громадськості Самойловського району Саратовської області, з якою змагається Дніпропетровська область, вона створила там ансамбль бандуристок «Чарівниця» і систематично допомагає молодому колективу. Він став лауреатом Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої

творчості трудящих. Нещодавно в Дніпропетровську, після урочистого вечора, присвяченого славному 325-річчю, відбувся великий концерт майстрів мистецтв і кращих самодіяльних колективів міст-побратимів Дніпропетровська, Свердловська і Саратова. В ньому з великим успіхом виступили і самойловські учениці Лідії Степанівни.

Зараз у Київській консерваторії працюють два творчих колективи, які уособлюють єднання української та російської народної музики. Це ансамбль бандуристів та домрово-балалаечний оркестр, поповнений бандурами, кобзами, цимбалами і сопілками. Останній особливо яскраво передає колорит сучасного інструментарю, що склався на Україні протягом останніх десятиліть в результаті взаємопроникнення і взаємозбагачення культур двох братніх народів. Зарядившись у самодіяльності, оркестри і ансамблі мішаного складу відкрили досі не знає багатство виражальних засобів. Доказ тому — успішні виступи їх у конкурсних концертах Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих.

Ансамбль солістів

Кожний виступ камерного оркестру під керівництвом Романа Кофмана викликає зацікавлення любителів музики і фахівців. За короткий час цей ансамбль здобув популярність, на його концерти потрапити нелегко — і, якщо зважити на складність і безкомпромисність програм оркестру, які ніколи не потурають невибагливим смакам, то це — не зовсім звичне явище в концертній практиці.

Творча діяльність оркестру довела, що завдяки майстерності учасників, помноженій на ентузіазм, можна досягти високого рівня навіть за складних обставин. Річ у тому, що тут грають артисти... з різних творчих колективів. Зустрічаються вони лише на кількох репетиціях перед концертами, встигаючи за короткий час досягти тієї досконалості у виконанні, яка притаманна високопрофесійним ансамблям.

Які ж компоненти визначають нестандартність творчого обличчя цього камерного оркестру?

Передусім треба сказати про напрочуд вдалий склад виконавців. Серед учасників — лауреат республіканського конкурсу Е. Ідельчук, дипломант Всесоюзного конкурсу Т. Печеній, дипломант Міжнародного конкурсу З. Зелінський, заслужений артист УРСР А. Венжега, лауреати республіканського конкурсу С. Кулакова та В. Мальцев, досвідчені ансамблісти Б. Колосов і Л. Савчук, А. Пуржаш і Ю. Міхлін, С. Уруленко і О. Макаренко... Індивідуальна майстерність і та особлива грань музичного обдаровання, яку ми зevamo відчуттям ансамблю, — ці риси стають у нагоді перш за все у камерному оркестрі, своєрідному ансамблі солістів.

Друга складова успіху — принципове ставлення до репертуару, вибагливий інтерес до того нового, що з'являється на музичному обрії.

Високий рівень виконавської майстерності колективу приваблює також і відомих солістів, які охоче виступають із ним — і це є третьою складовою популярності.

Величезний інтерес музичної громадськості викликав цикл, присвячений творчості Антоніо Вівальді. В трьох програмах прозвучали два концерти для скрипки, чотири концерти для двох скрипок, концерт для трьох скрипок і три концерти для чотирьох скрипок з оркестром... Солоістами були відомі інструменталісти: заслужений артист УРСР, лауреат міжнародних конкурсів Олег Криса, заслужений артист УРСР, лауреат міжнародних конкурсів Богодар Которович, а також молоді обдаровані скрипалі Олег Которович та Богдан Криса.

І, нарешті, четверте, що визначає характерні риси творчого обличчя оркестру (а може, на це слід було вказати спочатку), — індивідуальність талановитого керівника.

Особистість Романа Кофмана як музиканта, його вольова диригентська манера, смак та відчуття міри, тонка інтерпретація творів сприяють професійному зростанню ансамблю.

Є ще одна грань диригентського обдаровання Р. Кофмана — це енергія та організаторський хист, без якого в умовах сучасного концертного життя було б дуже важким існування камерного оркестру, що складається з представників

На жаль, у столиці республіки досі немає професійного оркестру з таким інструментарієм. Тим часом для його створення є всі передумови. Це досвід кращих самодіяльних колективів, перевірений у студентському оркестрі, наявність удосконалених інструментів, а головне — готовність висококваліфікованих виконавців та диригентів узятися за нову і перспективну справу.

Нині кафедра народних інструментів Київської ордену Леніна консерваторії імені П. Чайковського — це колектив викладачів, концертмейстерів і студентів, об'єднаних почуттям високого обов'язку художника перед народом. Керуючись партійними документами з питань культурного будівництва та підвищення ролі мистецтва в житті розвинутого соціалістичного суспільства, ми віддаємо свої знання, енергію і досвід справі виховання талановитих і високоосвічених музикантів, активних бійців ідеологічного фронту.

М. ДАВИДОВ

різних творчих колективів. У зв'язку з цим постає питання: чи не варто керівникам концертних організацій якимось систематизувати його виступи?

Оркестр уже посів своє місце в музичному житті столиці України; безперечно, і надалі він радуватиме слухачів.

І. ПАВЛОВ

□ —————

У ХАРКОВІ відбулася цікава зустріч студентів Інституту мистецтв та Інституту культури з лауреатом першого Всесоюзного огляду-конкурсу виконавців на народних інструментах Миколою Августовичем Марецьким (Курськ). Протягом двадцяти років він працює над удосконаленням домри. В концерті-лекції Микола Августович на електронній домрі власної конструкції виконав програму, до якої увійшли обробки народних пісень, твори вітчизняної і зарубіжної класики та радянських композиторів.

Електронна домра — це унікальний багатотембровий інструмент. Як переконалися присутні, на ньому можна виконувати чотириголосні поліфонічні п'єси, імітувати тембри флейти, гобоя, кларнета, фагота.

Євг. БОРТНИК

□ —————

Велике гастрольне турне по Україні здійснила лєнінградська група «Хореографічні мініатюри» під керівництвом народного артиста РРФСР А. Макарова. Виступи відбулися в Києві, Харкові, Ворошиловграді і Дніпропетровську. Було показано одноактні балети і хореографічні композиції на музику Й.-С. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта, М. Глінки, Д. Шостаковича.

Сцена з балету Д. Шостаковича «Страта Степана Разіна». Разін — О. Стьопін.



За методикою Б. Яворського та Б. Асаф'єва



У радянській музичній педагогіці принципи міжпредметних зв'язків був уперше втілений в діяльності Б. Л. Яворського, його учнів і послідовників. Створена ним методика, що одержала назву музичне виховання, розкривала засобами музики художні здібності та інтелект, сприяла розвиткові в дітей навичок сприймати музику і музичну мову.

Усі види освітньо-виховної роботи на заняттях — слухання музики, хорівий спів, ритміка, музична грамота, а згодом історія музики і спеціалізований інструмент — були спрямовані, головним чином, на освоєння і розкриття одного й того ж музичного явища. Вони становили «єдиний метод», який допомагав збагнути закони побудови музичної мови, специфічні засоби її виразності, і саме у цій міжпредметній злитності, в «єдності мети при різноманітності засобів її досягнення» й полягає суть методики Яворського.

Міжпредметний характер безпосередньої навчально-практичної діяльності учнів був спрямований насамперед на формування музичного сприйняття і мислення. Тому в суміжних предметах використовувалися не тільки загальні форми та методи роботи, а й однотипний, часто однаковий матеріал. Твори найбільш характерні, що яскраво сприймалися, ставали матеріалом для подальшого аналізу. Їх основні теми проспівувалися і записувалися, служили для розпізнання вивченої музики, для диригування. Деякі твори після такого детального слухового засвоєння звучали на заняттях з ритміки, а пісенний матеріал поповнював репертуар хорового класу... До того ж заняття проводилися без зайвого теоретизування, дидактичної нав'язливості, у формі пошуків і вирішень проблемних завдань, — тобто як «природний висновок з практичної музичної діяльності на уроках»¹. Велику увагу при цьому приділяли творчим видам роботи, ініціативі й самодіяльності учнів. Це сприяло активізації сприймання, поглибленню мислення дітей, розвивало їх спостережливість, зацікавленість у навчанні.

Ті ж принципи запроваджувалися і в системі професійного музичного навчання, зокрема в Першій дитячій професійній школі у Києві і в Першому Московському державному музичному технікумі-школі, очолюваних у 20-ті роки Б. Яворським. Музична освіта і виховання тут ґрунтувалися на розробленій ним теорії ладового ритму, що стала стержнем, на який навізувалися музичні предмети.

«Музика, — говорив Яворський, — єдина ухвальна інстанція, одна...» тому «те, що є загальним і для фортепіано, і для скрипки, і для органа..., і для людського голосу, повинно служити принципом конструювання життєвого процесу музичної освіти»². У навчальні плани багатьох музичних шкіл, училищ і навіть консерваторій були введені як обов'язкові предмети хорівий спів та слухання музики. Хору відводилося велике місце в художньому вихованні, ні за будь-яких обставин учнів-піаністів чи теоретиків не звільняли від цих занять. Як правило, на уроках зі спеціальності проходили твори, що виконувалися в хоровому класі, їх же аранжували та оркестрували.

Слухання музики Яворський вважав основою всієї системи музичного виховання і освіти. Він вказував, що розвивати здатність сприймати музику треба постійно: і читаючи курс історії музики, і знайомлячись з музичною літературою, і на заняттях з фортепіано та фаху...

Цілеспрямовано здійснювався також відбір творів, щоб учні протягом усього навчання застосовували даний матеріал і в співі, і в грі на інструменті, і при слуханні, і при аналізі. Цей принцип планування та складання репертуарних списків з усіх музичних дисциплін Яворський називав кругообігом музичної літератури, що «є тим матеріалом, на основі якого провадиться виховання і навчання».

Як бачимо, методика Яворського широко і різноманітно використовувала внутрішньопредметні і міжпредметні зв'язки, об'єднувала дії педагогів спеціальних і теоретичних дисциплін. Обов'язковим був міжпредметний підхід до вивчення певних музичних закономірностей, формування навичок і вмінь.

В середині двадцятих років з'являються роботи молодого вченого Б. В. Асаф'єва, присвячені питанням загального музичного виховання. Запропонована ним система відрізнялася від методики Яворського не принципами, а скоріше акцентами, деталями і деякими практичними прийомами. Вона втілювалася у таких учбово-практичних формах роботи, як слухання і відтворення музики, а також у звуковій творчості (аранжування, імпровізація).

Між цими трьома видами діяльності існував чіткий взаємозв'язок. Вони становили той необхідний комплекс, на основі якого будувався процес загального музичного виховання учнів. Як і Яворський, Асаф'єв вважав, що музика — єдиний предмет, а тому не може бути мови про «сухе навчання теорії, історії, гри, співу як окремих дисциплін поза загальним зв'язком»³. Отже педагог у загальноосвітній школі, на думку Асаф'єва, «не повинен бути спеціалістом в одній якійсь галузі музики; він водночас і теоретик, і регент, і музичний історик, і музичний етнограф та виконавець»⁴.

Визначаючи основні форми навчальної діяльності, Асаф'єв послідовно виділив етапи роботи — серед них накопичення музичних образно-слухових уявлень, на основі яких формуються слухові навички. Для усвідомлення певних ритмічних, ладових, тональних, динамічних «відношень» необхідно підбирати, вказував Асаф'єв, відповідний матеріал, де б засвоєвані «функціональні залежності» виступали виразно, яскраво і ґрунтувалися на принципі контрастності, якому Асаф'єв надавав особливого значення. «При вмілому і уважному керуванні, — писав він з цього приводу, — цілком можливо у процесі спостереження музики... викликати у слухачів активно спрямовану увагу на основі відношення елементів звучання і домогтися таким чином за порівняно короткий час «самодіяльності» слухового сприйняття та зростання музичної свідомості»⁵.

Розглядаючи методику Асаф'єва, слід зупинитися на ролі в ній творчих форм діяльності. Ще Яворський, як відомо, відстоював введення до програм усіх відділів музичних шкіл елемента творчості, оскільки «школа повинна вчити не тільки читати написане, а й говорити власні слова»⁶. Але якщо у Яворського творчість виступає всього лише як навчальний прийом, то в Асаф'єва це — метод і спеціальний розділ учбово-виховної роботи, який сприяє формуванню музичного сприйняття та мислення, музичних і загальних творчих здібностей, а також спосіб залучення до активної музичної діяльності. Творчість, імпровізація в загальноосвітніх рамках — це, на думку Асаф'єва, «вищий вид музичної діяльності», це «метод, педагогічно важливий», який дисциплінує «роботу уяви», розвиває «самодіяльність і критичне чуття», тобто сприяє формуванню естетичних ідеалів на основі оціночного ставлення до музичного мистецтва.

Отже, комплексний підхід до сприйняття учнями музики за методикою Асаф'єва, як бачимо, ґрунтувався на усвідомленні численних взаємовідношень між різноманітними формотворчими елементами музичної мови і здійснювався на спеціально дібраному матеріалі, який використовувався в різних видах учбово-практичної діяльності.

Ідеї і принципи Яворського та Асаф'єва в двадцять роки визначили провідні напрями розвитку радянської системи музичного виховання в загальноосвітній і спеціальній школах. Але деякі прийоми і форми роботи, запропоновані й випробувані ними, в той час не набули застосування в масовій педагогіці, зокрема в музичних школах, оскільки тут з середини 20-х років головна увага приділялася інструментальній спеціалізації, щоб задовольнити потреби середніх учбових закладів. Слід зазначити, що всі учні — випускники музичних шкіл, як правило, продовжували навчання або ставали культосвітніми працівниками. При обмеженій кількості таких шкіл спостерігалася більша, ніж тепер, стабільність контингенту, однаковий рівень музичних здібностей вихованців. Якщо в ті роки приймали тільки обдарованих дітей, то нині музичні школи стали доступни-

ми для учнів з різними (середніми і навіть слабкими) музичними даними, а це змусило дещо змінити напрямок роботи ДМШ.

Однак і досі діяльність цих закладів спрямована на інструментальну спеціалізацію всіх учнів. Суперечність між можливостями школи і сучасними вимогами до неї методисти намагаються вирішити, удосконалюючи навчально-виховний процес, але при цьому використовуються традиційні форми і методи. Так, аналіз програм, навчальних і методичних посібників показує, що, хоча зміст їх і поліпшується, водночас поглиблюється специфічна визначеність і міжпредметна відокремленість, без урахування взаємозв'язків, притаманних цілісній музиці.

Отже, на сучасному етапі треба змінити напрям роботи музичної школи, практично вирішити завдання загальномузичного і професійного розвитку учнів. Це можна зробити, як показує педагогічний досвід Б. Яворського і Б. Асаф'єва, при цілеспрямованому використанні міжпредметних зв'язків.

Кривий Ріа

А. ДОЛЯ

ПРИМІТКИ:

¹ Б. Яворський. Статті, воспоминання, переписка. М., «Советский композитор». 1972, стор. 120.

² Там же. Стор. 133.

³ Б. Асаф'єв. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Л., «Музыка», 1973, стор. 65.

⁴ Там же, стор. 59.

⁵ Там же, стор. 73.

⁶ Из истории советского музыкального образования, «Музыка», Л., 1969, стор. 44.

Ідейний гарт студентів

Одне з головних завдань мистецьких вузів — органічне поєднання навчання з вихованням у молоді високих ідейних і моральних якостей. Активний пошук оптимальних форм взаємодії професійного та ідейно-політичного виховання провадиться у багатьох учбових закладах країни.

Радянський музикант — це передова людина з комуністичним світоглядом, сучасним смаком і світовідчуттям. Звертаючись до делегатів Всесоюзного зльоту студентів, товариш Л. І. Брежнєв говорив: «Ви готуетесь до того, щоб стати спеціалістами своєї справи на цій чи іншій ділянці трудового фронту. І вашим орієнтиром у навчанні повинні бути ті вимоги, які ставить сьогодні життя до радянського спеціаліста, до активного учасника комуністичного будівництва».

Важливе місце у процесі підготовки музикантів повинні посісти навички масово-політичної і організаційно-виховної роботи.

Естетичному вихованню молоді і трудящих міста Києва та області приділяє велику увагу Державна консерваторія імені П. Чайковського. Тут зокрема надається особливого значення пропагандистській, методичній і шефській роботі. Свій 15-річний ювілей відзначила народна консерваторія, де навчаються близько 150 слухачів, представників найрізноманітніших професій, а викладають студенти та педагоги, які проходять виробничу практику. Сектори шефської роботи партійного бюро консерваторії та військово-шефської місцевого комітету профспілки систематично влаштовують візні концерти і спектаклі, в яких активну участь беруть педагоги, студенти і артисти оперної студії при консерваторії. У полі зору вузу — естетичне виховання учнів у дванадцяти школах Ленінського району. Силами студентів і педагогів організовані два університети музичної культури і тематичний лекторій, слухачами яких є чимало молодих робітників.

Значне місце приділяється суспільно-політичній практиці студентів у третьому трудовому семестрі. Згідно з постановою міськкому комсомолу створено агітбригади комсомольців усіх факультетів, до складу яких увійшли 150 студентів. Успішними були численні концерти в парках культури і відпочинку Києва, в Кагарлицькому і Миронівському районах.

Відповідно на рішення липневого (1978 р.) Пленуму ЦК КПРС стала робота студентських агітбригад по обслу-

говуванню трудівників полів під час збирання осіннього врожаю. Концерти проходили на польових станах, у бригадах і клубах. Важко переоцінити величезне значення цих зустрічей для політичного, трудового і морального виховання творчої молоді.

Чітко налагоджено виробничу практику студентів, а важливість цієї роботи безсумнівна: спілкуючись із слухачами та учнями, вихованці вузу закріплюють набуті навички і знання.

Учбовою базою для практики є школа-студія при консерваторії, яка відзначила своє сорокаріччя. На фортепіанному, струнному та народному відділах тут навчається близько 200 дітей. Така форма проходження практики визнана кращою в масштабах країни: кожен студент, викладаючи під керівництвом досвідченого консультанта, має можливість творчо застосовувати свої знання. З другого боку школа-студія відіграє важливу роль в естетичному вихованні школярів, які, поряд із заняттями зі спеціальності, проходять повний курс теоретичних дисциплін, співають у хорі, грають в оркестрі. Справжнім святом учнів і їх молодих педагогів стали відкриті концерти в Малому залі консерваторії та звітні — у Великому.

Інший вид виробничої практики — виконавство. Тематичні, ювілейні, святкові концерти, в яких беруть участь студенти, проходять в школах, інститутах, клубах. Географія таких виступів дуже широка (у минулому навчальному році їх було 170). Молоді лектори — студенти історико-теоретичного факультету проводять тематичні лекції та виступають перед концертами. Теплі слова подяки слухачів — свідчення високого професійного рівня наших вихованців.

Цілком очевидно, що обсяг роботи величезний. Суть питання в тому, як підняти її на новий організаційний, професійний та ідейно-політичний рівень. Першорядне завдання — об'єднати і скоординувати зусилля численних ділянок, підпорядкувати їх роботу чіткій тематиці. Перший практичний крок вже зроблено. У консерваторії створено раду по пропаганді кращих досягнень музичного мистецтва. Знаходити нові форми спілкування зі слухачем, вивчати запити дитячої, студентської, робітничої та інших аудиторій з одного боку і підвищувати творчий та професійний рівень кожного соліста, ансамблю, великого і малого колективів, які представляють Київську консерваторію, з другого, — ось на чому слід зосередити увагу. Істотним моментом є забезпечення оптимальних умов для успішних виступів. Маємо подбати і про залучення широкої аудиторії в концертні зали самої консерваторії.

На часі — створення єдиного тематичного плану всієї пропагандистської роботи. У ньому буде відображено проблеми сучасного музичного мистецтва, передбачено ознайомлення аудиторії з музичним життям Києва, а також із творчістю видатних діячів вітчизняної та зарубіжної культури.

Необхідний тісний зв'язок пропагандистської роботи з навчальними планами і програмами зі спеціальних дисциплін.

Специфіку виховання музиканта у вузі величезною мірою визначають індивідуальні заняття у спеціальних класах. Саме ця обставина дає педагогові можливість активно сприяти всебічному розвитку особистості студента, розширенню його світогляду, вихованню художника-громадянина.

З усієї різноманітності аспектів роботи в класі торкнемось проблеми вибору учбового репертуару, яка, на перший погляд, здається суто професійною. У статті начальника Управління учбових закладів Міністерства культури СРСР тов. Л. Ільїної (журнал «Советская музыка», № 1, 1978 р.) вказується на «вузькість і однобічність» репертуару студентів виконавських факультетів деяких консерваторій. «Не повністю використовуються багатства російської класичної музики, кращі надбання радянської багатонаціональної культури. Така замкнутість збіднює можливість виховання студентства, не сприяє активному збагаченню і взаємовпливу національних культур. Усунення цієї вади — вкрай важливе завдання спеціальних кафедр».

Слід відзначити, що всі виконавські факультети Київської консерваторії постійно розширюють свій репертуар. У концертах, присвячених 60-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції і 325-річчю воз'єднання України з Росією, гідно представлена широка панорама радянської багатонаціональної музики.

Випускник консерваторії повинен бути не тільки ґрунтовно обізнаним щодо художнього репертуару, а й чітко орієнтуватися у виборі його, враховувати свою майбутню діяльність як виконавця, педагога, концертмейстера, ансамб-

ліста. Поряд із вузькотехнічними, методичними завданнями у навчальному репертуарі він має глибоко осмислювати музичний матеріал, пов'язувати світ художніх образів з навколишнім життям, усвідомлювати величезну виховну силу музичного мистецтва.

Провідна роль тут належить педагогам зі спеціальності і педагогам інших музичних дисциплін. Їх знання, пошук нестандартних форм спілкування зі студентами, вміння націлити кожного на систематичне, глибоке і всебічне вивчення музичного мистецтва набувають вирішального значення. Такі заняття виробляють принципівість, готовність вести активну пропаганду кращих досягнень соціалістичної культури, вміння протистояти впливам буржуазної ідеології. Така форма поєднання професіональних та ідейно-політичних завдань є, на наш погляд, оптимальною для музичного мистецтва.

Ми торкнулися лише деяких форм, які сприяють гармонійному комплексному вихованню майбутніх діячів музичного фронту. У Постанові ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю» особливо підкреслюється необхідність виховувати у молоді високі ідейні та моральні якості у поєднанні з глибокими знаннями з обраної спеціальності.

Діяльність всього професорсько-викладацького колективу Київської консерваторії, її партійної, комсомольської і профспілкової організації спрямована на виконання цього важливого і почесного завдання, поставленого Комуністичною партією перед працівниками вузів.

Ж. АНІСТРАТЕНКО

ЮВІЛЕЙ УЧИЛИЩА

Вінницьке музичне училище імені М. Д. Леонтовича відзначило свій двадцятирічний ювілей. Його випускниками стали 1293 спеціалісти, які працюють викладачами дитячих музичних шкіл, керівниками художньої самодіяльності, артистами театрів, оркестрів, у капелах «Думка», «Трембіта», хорі імені Г. Веровки. Понад 600 із них навчалися або вчаться в консерваторіях та інших вищих учбових закладах.

Вінницьке училище закінчили заслужений артист РРФСР А. Попик — соліст Пермського театру опери і балету; заслужений артист УРСР А. Кочерга — соліст Київського театру опери і балету; заслужені артисти Кабардино-Балкарської

АРСР сестри Ткачук — бандуристки Вінницького ансамблю «Вітерець Поділля»; народний артист УРСР В. Зарков — соліст Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу та інші.

Гордістю училища є хоровий колектив (художній керівник В. Газинський) — учасник багатьох республіканських оглядів-конкурсів, фестивалів, а також оркестри народних інструментів (керівник А. Ряполов), духовий (керівник В. Гуцал), камерний (керівник Р. Семко), симфонічний (керівник Ф. Пойменов); ансамблі — вокальний (керівник Л. Мартінова), домристів (керівник А. Васильченко), бандуристів (керівник Т. Заболотна).

З нагоди ювілею в концертному залі училища відбувся творчий звіт. Йому передували численні виступи перед громадськістю міста, робітничими колективами, працівниками сільського господарства. Побували музиканти і у своїх підшефних — хліборобів сіл Лука-Мелешківська та Петрик.

Вінниця

В. СНИГУР

СЕМІНАР-ПРАКТИКУМ

Концертні програми, передачі радіо і телебачення свідчать про популярність арфи. Водночас усе гостріше стає проблема підготовки майбутніх арфістів — не лише артистів, а й передусім викладачів. Давно вже відчувається й потреба у теоретичних узагальненнях з об'єктивним вивченням виконавських досягнень і педагогічного досвіду провідних арфістів, вітчизняних і зарубіжних, у складанні методичних посібників та підручників.

Тому таким своєчасним було рішення Міністерства культури УРСР про проведення республіканського семінару-практикуму з питань сучасної методики викладання гри на арфі. Його базою стала Львівська консерваторія.

Програму роботи триденного семінару, насичену й цікаву, спільно розробили провідні викладачі Київської, Харківської, Львівської та Одеської консерваторій, Київського, Львівського та Ворошиловградського музичних училищ, Київської, Харківської та Львівської спецшкіл, ДМШ — Київських другої і шостої та Львівських другої і п'ятої, а також Харківського інституту мистецтв.

Семінар закінчився концертом, у якому взяли участь учні, студенти та викладачі.

В. ПОЛТАРЄВА



Київська державна консерваторія імені П. І. Чайковського і Лейпцигська вища музична школа імені Ф. Мендельсона обмінюються концертами своїх студентів, аспірантів та викладачів. Їхні вихованці виступають з концертами і лекціями в містах-побратимах, беруть участь в спільних семінарах. Нещодавно в Київській консерваторії відбувся цікавий музичний вечір. Виступали два аспіранти — піаніст з НДР, лауреат Міжнародного конкурсу імені Й.-С. Баха Дітмар Наврот і київський флейтист, лауреат республіканського конкурсу Анатолій Коган. Вони підготували програму у двох відділах, до якої включили сонати для флейти і фортепіано Й.-С. Баха та його синів. Дует прозвучав на високому художньому рівні. До речі, більшість цих творів виконувалася в Києві вперше.

□

Вже багато років у Київській консерваторії діє студентський симфонічний оркестр. У його складі близько ста музикантів. Керує ним викладач консерваторії заслужений артист УРСР Іван Гамкало. У програмах колективу — твори В. Моцарта, Л. Бетховена, П. Чайковського, Д. Шостаковича, В. Косенка, М. Скорика та інших композиторів.



ЦИМБАЛАМ — ЄДИНУ СИСТЕМУ ВИРОБНИЦТВА І ВИКЛАДАННЯ

Серед народних музичних інструментів важливе місце посідають цимбали. Вони широко побутують у слов'ян — білорусів, українців, словаків, чехів, поляків, та чи не найбільше — у молдаван, румунів і угорців. Кожен з цих народів по-своєму розвинув їх до різновидності концертного інструмента. Найдосконаліший тип розробив угорський майстер Йозеф Шунда: стрій хроматичний, діапазон до чотирьох з половиною октав, аплікатура і демпферна система досить зручні. Все це дає можливість виконавцям розкривати величезне багатство народної музики, демонструвати свою віртуозну техніку.

Досить вдалі й білоруські цимбали. Вони менші за розмірами і мають цілу сім'ю: прима, альт, бас. Довжина молоточків розрахована правильно. Струни глушаться мізинцями обох рук (це, звичайно, незручно, бо під час швидкої гри тільки віртуоз може вчасно знімати звук). Стрій хроматизований, звучання досить чисте. Ключ для настроювання хороший. Коли б цей інструмент мав демпферну систему, ми б одержали сім'ю цілком досконалих цимбалів.

Виробництво цих інструментів на Чернігівській фабриці — провідному підприємстві музичної промисловості України, — на жаль, іде не в тому напрямку. Вже не перший рік там випускають сім'ю цимбалів, але в продажі поки що бачимо тільки прими. Якість їх незадовільна. Насамперед не чисте звучання, крім того, струни при їх довжині тонкі, а на басах не обмотані. Поставити ж товщі струни не можна — вірбельбанк не витримає навантаження.

В альтових та басових цимбалах недолік настільки серйозний, що викликає обурення. Басові струни з мідною обмоткою на всю довжину — фактично непридатні для користування. Очевидно, випускають їх за аналогією зі струнами для менших інструментів — мандоліни, домри, гітари, бандури... Фахівці фабрики не можуть не знати, що для цимбалів усіх систем басові струни слід робити за принципом фортеціанних: обмотка повинна бути тільки на тій частині струни, що звучить, і не заходити на підставку зліва чи справа, адже після кількох настроювань обмотка перетреться, розсохнеться, струна втратить чистоту і силу звучання. Замінити ж її справа не проста, бо нічим. Майстри ремонту фортеціано неохоче беруться за виготовлення струн для цимбалів — не їхній профіль.

У білоруській конструкції баски виті, як і в молдавських та угорських інструментах. Та й комплекти запасних струн для них можна придбати в магазинах (до речі, для чернігівських я не знайшов їх ні разу).

Здавна у цимбалах резонаторні отвори роблять зверху, як у скрипці, мандоліні, домрі, балалайці, гусях та всіх струнних. А от у чернігівських отвори знизу... І це не єдина «оригінальність». Візьмемо ключ для настроювання. У цимбалах молдавських, угорських та білоруських його зроблено як цільну металеву деталь. Такий не зламається. Чернігівський же одразу доводиться нести на зварювання, бо він складається з двох деталей, одна з них (тонша) тільки наполовину вгвинчена у другу. Покрутиш добре, то вони й розпадаються.

На мою думку, майстри Чернігівської фабрики безпідставно вирішили робити нарізи на вірбелях так, що закручування їх доводиться не в загальноприйнятому напрямку (за рухом стрілки годинника), а в зворотному. Це дуже незручно. То для чого відмовлятися від того, що перевірено багаторічною практикою на цимбалах угорської та білоруської систем?

Нарешті, чому такі високі ніжки у прими, ще вищі — в альта, і найвищі у баса? Звичайно, слід зважати на неоднаковий зріст виконавців, але вирішувати це питання слід продумано.

Форма паличок в українських цимбалах незручна. Найкраща — у паличок угорської системи. З ними не доводиться вивертати кисті рук. Цимбали — не домра чи мандоліна, граючи на яких, виконавець рухає кистю руки з медіатором в одній площині. Цимбаліст має дати паличці кистьовий розгін для удару, що найбільш ефективно можна зробити тіль-

ки за природного положення руки. Для малих навчальних цимбалів ці палички можна зробити меншими (коротшими), що я й запровадив у нашій музичній школі. Як показала практика, це полегшує учням опанування техніки гри.

Відомо, що, наприклад, баяни, в якій би країні їх не виробляли, мають однакову будову. Різниця може бути тільки в діапазонах. А от з цимбалами наші майстри дозволяють собі чинити що завгодно...

Такий різнобій в конструкції, строї, а також у способах гри і методах викладання шкодить випускникам шкіл. При вступі до музичних, культосвітніх чи музично-педагогічних училищ їм зауважують: «У вас не така постановка», «Ви не так граєте гами» і т. п. Але при чому тут діти, коли у нас цимбали не уніфіковані, досі нема єдиної системи викладання і навіть програми, а тільки проект, складений викладачем Чернівецького музичного училища М. М. Щербанем. Із спеціальної літератури маємо лише «Школу гри на українських цимбалах» О. Незовибатька, видану 1966 р., та й цей не досить досконалий підручник придбати вже неможливо. Не видано жодного репертуарного збірника ні для учнів, ні для виконавців.

Ніхто не скликає нас, педагогів, на обласні семінари. Не організовано курсів підвищення кваліфікації викладачів-цимбалістів. Ми відчуваємо гостру потребу в таких заняттях, як і в посібниках та репертуарних збірниках. Одного разу я з власної ініціативи побував на семінарі у Сторожинці Чернівецької області. Це дало мені велику користь. Викладання гри на цимбалах у музшколах області поставлено добре. Тут є чого повчитися, бо відбирається і впроваджується лише найкраще. Цей досвід заслуговує на увагу і працівників науково-методичного кабінету навчальних закладів Міністерства культури, і керівників підприємств, що випускають музичні інструменти.

Давно назріла необхідність вирішити проблему виробництва цимбалів і підготовки виконавців на них. Слід, не зволікаючи, організувати випуск однотипних інструментів за угорською чи удосконаленою нашою системою, насамперед меншим за розміром і в такій кількості, щоб їх можна було придбати за готівку для учнів музичних шкіл. Від якості навчання в початковій ланці залежить підготовка фахівців, отже, й подальший розвиток цього жанру народної музики.

м. Долина
Івано-Франківської області

Г. ВАТАЩУК



У гостях у колективу Київської дитячої музичної школи № 26 побував композитор, народний артист УРСР Платон Майборода. В концерті, де виконувалися його пісні, взяли участь солісти Київської опери та філармонії.

На фото: учні і викладачі вітають Платона Майбороду.



Дні Куби

Двадцятим роковинам перемоги Кубинської революції, які широко відзначалися в нашій країні, митці острова Свободи присвятили свої гастролі в Одесі. На сцені театру опери і балету успішно виступила Іоланда Ернандес, солістка Національного оперного театру в Гавані. На Міжнародному конкурсі імені П. І. Чайковського в Москві співачка була удостоєна спеціального призу за краще виконання оперних арій російського композитора. П'ять років І. Ернандес працює в Національній опері. В її репертуарі партії Тоски, Аїди, Леонори, Гальки, Бесс. Виступає вона і на філармонічній естраді — в камерних і симфонічних концертах.

В Одесу Іоланда Ернандес приїхала вдруге. І знову виконала партію Леонори в опері «Трубадур» Дж. Верді, виявивши тонку музикальність, високу вокальну і артистичну майстерність.

— Моя музична біографія, — розповідає артистка, — невіддільна від Радянського Союзу. Як і багато кубинських студентів, я навчалася в СРСР: після закінчення консерваторії у Гавані два роки стажувалася в Московській консерваторії у професора О. С. Свешнікової. Тут я одержала путівку в музичне життя, на оперну сцену. Я мала можливість виступати з концертами в Москві, в інших містах Союзу. Радянським друзям-педагогам я безмежно вдячна.

У прикрашеному державними прапорами Республіки Куба, СРСР і УРСР залі Одеської філармонії виступили відомі фольклорні колективи, естрадні виконавці. Вони показали яскравий концерт «Куба вітає». Коли на сцену в барвистих національних костюмах вийшли артисти Ансамблю народного танцю, здалося, наче ожили знамениті кубинські карнавали. Цей молодіжний колектив створений минулого року під час підготовки до XI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів. Очолюють його відомі майстри хореографічного мистецтва Альберто Алонсо і Сонія Калеро. Блискуча майстерність, тонке відчуття ритму, артистизм полонили глядачів у танцях «Гірська вершина», «Ча-ча-ча», «Румба».

Вражає віртуозність учасників квартету «Лос Папінес» братів Рікардо, Луїса, Альфреда і Хесуса: вони майстерно

грають на національних ударних інструментах, співають, танцюють.

Яскраво, виразно звучить естрадний оркестр сучасної кубинської музики, яким керує Херман Піферер. Довго не відпускали глядачі зі сцени відомих артистів естради — балерину Сонію Калеро, вокалістів Омару Портуондо, Мерседіас Вальдес, Мігеля Анхеля Сеспедеса, Мігеліто Куні, міма Сентуріона.

Концерти, зустрічі з майстрами мистецтв — учасниками Днів кубинської культури в СРСР стали великою подією в музичному житті Одеси.

І. ІЛЬЧЕНКО

*Співає Омару Портуондо
Квартет «Лос Папінес»
Ансамбль народного танцю Куби*



ОРБИТИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Колективи художньої самодіяльності Курська і Сум часто обмінюються концертами. Нещодавно до Сум завітав народний ансамбль танцю «Радість» Курського заводу гумотехнічних виробів. В обласному центрі, в Конотопі та Путивлі відбулися вечори дружби, де російські друзі продемонстрували свою майстерність. Тепло приймали гостей у виробничих об'єднаннях «Хімпром» та машинобудівному імені Фрунзе, на Конотопському заводі «Червоний металіст».

Два місяці тривала гастрольна подорож вокально-інструментального ансамблю «Олеся» Ровенської філармонії. Почалася вона з Далекого Сходу (Хабаровськ, Благовещенськ, Чита, Улан-Уде, Іркутськ, Красноярськ) і закінчилася на БАМі. Два тижні виступали українські митці в Тинді.

Хоча колектив існує не так давно (з 1972 р.), з його мистецтвом ознайомилися слухачі багатьох республік. Він був учасником Днів України в Білорусії, виступав у Молдавії, об'їздив майже всю Російську Федерацію. Зараз «Олеся» готується до концертної подорожі по Кавказу.

З гастрольної поїздки, присвяченої 325-річчю возз'єднання України з Росією, повернувся вокально-інструментальний ансамбль «Веселка» Кіровоградської філармонії. Артисти виступали у Краснодарі і Ростові-на-Дону, Ставрополі і Кисловодську, Нальчику та інших містах Північного Кавказу. Програма «Веселки» — українські та російські народні пісні, мелодії радянських композиторів.

Багато з творів, які прозвучали у концертах, з захопленням слухали бамівці. За шефські концерти для будівників магістралі віку ансамбль відзначено почесним призом фестивалю мистецтв «Вогні магістралі».

Сторінки дружби

Російсько-українські зв'язки, як один із вирішальних чинників у становленні професійної музики на Україні, яскраво втілилися в галузі фортепіанного мистецтва. Вплив російського піанізму здійснювався шляхом засвоєння його окремих рис і явищ, а також безпосередньою участю передових діячів російської культури в розвитку цього мистецтва на Україні.

Прогресивна діяльність Російського музичного товариства, учасниками якого були видатні музиканти, відіграла вирішальну роль у становленні українського фортепіанного мистецтва. Дослідження розвитку музичної освіти на Україні свідчить, що біля її витоків стояли вихованці перших російських консерваторій: В. В. Пухальський, І. І. Слатін і Р. В. Геніка — в Харкові, Д. Д. Климов — в Одесі, Л. А. Шедрін — у Миколаєві, Л. М. Местечкін — у Житомирі та багато інших.

Велике значення мала матеріальна і моральна допомога, постійна увага, яку виявляли російські музиканти до фортепіанної освіти на Україні. Саме ця сфера російсько-українських музичних зв'язків вивчена недостатньо. Одна з маловідомих сторінок — підтримка, яку виявив зміцненню музичної освіти в Харкові видатний російський піаніст М. Г. Рубінштейн. 1871 р. сюди приїхав І. І. Слатін, вихованець Петербурзької консерваторії. Хороший спеці-

ліст, надзвичайно енергійний громадський діяч, він узявся за відновлення діяльності Харківського відділення Російського музичного товариства.

1 жовтня 1877 р. в Харкові були відкриті музичні класи, очолені І. І. Слатіним (директор і завідуючий музичною частиною). Кошти на їх утримання — внески членів РМТ, збір з концертів і плата за навчання — були недостатніми. Лише з 1876/77 навчального року кількість учнів почала збільшуватися, а це стало можливим завдяки допомозі М. Г. Рубінштейна. У листопаді 1873 року він приїжджав до Харкова з концертом. Як повідомляла газета «Харьковские губернские ведомости» (25 листопада 1873 р.), відвідавши заняття у музичних класах, М. Г. Рубінштейн висловив задоволення досягнутими тут успіхами.

Бажаючи допомогти новому учбовому закладу, він узяв участь в одному з концертів Харківського відділення РМТ, збір з якого було вирішено передати музичним класам.

Ініціативу М. Г. Рубінштейна продовжив його учень А. І. Зілотті. За повідомленням «Музыкального обозрения» (1887 р., № 18), половину збору зі свого концерту в Харкові в грудні 1886 р. піаніст віддав на користь музичного училища. Ці кошти започаткували стипендію імені М. Г. Рубінштейна.

Наведені факти матеріальної підтримки не поодинокі. Так, Київське відділення РМТ і відкрита при ньому музична школа нерідко відчували нестачу коштів, що загрожувало існуванню нового учбового закладу. Активну участь у роботі Київського — першого на Україні — відділення РМТ і його музичної школи — брав обдарований російський музикант В. О. Кологривов. Його діяльність була яскравим прикладом дружніх російсько-українських культурних зв'язків. Після переїзду з Петербурга у 1869 році до кінця свого життя він займався справами музичної освіти в Києві. З незвичайною винахідливістю Кологривов діставав кошти для школи, віддавав їй і власні заощадження.

Приклад передових діячів російської музичної культури знайшов відгук серед українських митців. В. В. Пухальському, відомому музичному діячеві, належала ініціатива збору коштів для організації майбутнього музичного училища в місті Смоленську.

1866 рік був ювілейним для творчості М. І. Глінки: виповнилося 50 років від дня першої постановки опери «Іван Сусанин». Цей ювілей Київське музичне училище відсвяткувало проведенням 28 листопада 1866 р. вечора, програма якого цілком була складена з творів М. І. Глінки.

Історія фортепіанного мистецтва на Україні до революції — яскраве свідчення впливу російських музичних діячів на розвиток професійного мистецтва на Україні.

Харків

Н. СМОЛЯГА

ЦІКАВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Нещодавно видавництво «Музична Україна» випустило дуже цікаву працю Н. Герасимової-Персидської «Хорове мистецтво України другої половини XVII — першої половини XVIII століть», — про становлення професійної музичної культури Росії і України. Автор принципово розглядає обидва потоки як одне поняття — історія вітчизняної культури, показуючи цим передумови прогресивного розвитку музики братніх народів з моменту воз'єднання. Книгу слід віднести до творчих перемог тих вчених, чий відкриття концентрують у собі чимало найактуальніших питань. Історичне минуле постає тут не в замкнених рамках, не як реставрація музики трьохсотлітньої давності, а в «оточенні» животрепетних проблем сучасності. І центральною серед них є проблема вітчизняної культури як цілісного явища.

Книгу написано на основі відновленого радянськими музикознавцями матеріалу. Реставрація, реконструкція музики далекого минулого — тривалий процес джерелознавчої роботи, копіткої, самовідданої. Розшифрування більшості партесних концертів здійснене самою Н. Герасимовою-Персидською. Її багаторічна праця увінчалася відкриттям Канону М. Дилецького та інших шедеврів. До повноцінного концертного життя повернуто твори, гідні репрезентувати історичне минуле народу. Більше того, в сучасній виконавській практиці хорової музики XVII—XVIII століть набула нового смислу, одержала нову виконавську інтерпретацію: в ній розкрилася справді народна основа. Відкриття цього музичного пласта вітчизняної культури за значенням рівне відновленню фресок соборів, реставрації творів Андрія Рубльова, Феофана Грека.

У дослідженні ведеться пошук відповіді на складні питання про національну належність хорового мистецтва пе-

рiodу, що розглядається, про спільний та індивідуальний розвиток національних культур, про місце жанру партесного концерту в музичній історії і культурі епохи, про синхронність появи народних пісень та їх перших записів у партесних концертах.

За структурою книга становить серію нарисів з висхідним рівнем узагальнень і висвітлень все більш ускладненої проблематики в кожному наступному розділі. У портретах композиторів того віддаленого від нас періоду багато творів та імен їх авторів подано вперше. В цій книзі їм дано і першу критичну оцінку. Результатом ретельного вивчення рукописних фондів в архівах Києва, Москви, Ленінграда, Львова, Вільнюса є встановлення авторства окремих партесних концертів, дат їх написання. Класифікація дослідницею жанру партесного концерту уможливила підхід до вирішення багатьох теоретичних проблем, зокрема щодо стійких ознак жанру, рис стилю, тематизму, формотворення та ін. Автор показує всі основні зрушення в системі музичного мислення у зв'язку з переходом від барокко до класицизму.

В жанрі партесного концерту Н. Герасимова-Персидська встановлює головну ознаку — централізацію, котра виявилася й у звуковисотній ладотональній системі, й у формотворенні на основі віршового принципу організації музичної тканини.

Дослідниця вдалося розкрити двосторонні зв'язки партесного концерту — з кантом і народною музикою, внутрішні суперечності жанру і тенденції його розвитку (боротьба «високого» і «низького» стилів).

Чудове володіння науковим методом дозволило автору органічно поєднати в одній книзі джерелознавче, історичне і теоретичне дослідження. Праця Н. Герасимової-Персидської є своєрідною формою збереження пам'яток вітчизняної культури і вагомим внеском у радянське музикознавство.

Н. ГОРЮХІНА

ПОЗДОРОВЛЯЄМО

з присудженням Державних премій Української РСР імені Т. Г. Шевченка в галузі музики та виконавської діяльності за 1979 рік:

народного артиста СРСР Анатолія Юрійовича МОКРЕНКА — соліста Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (за театральнo-концертну діяльність 1977—1978 років);

народного артиста УРСР Павла Івановича МУРАВЬСЬКОГО — професора Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського (за концертні програми 1977—1978 років з творів М. Д. Леонтовича).

АВТОРСЬКИЙ КОНЦЕРТ з нагоди 60-річчя від дня народження заслуженого діяча мистецтв УРСР композитора В. Рождественського відбувся у приміщенні Київського державного академічного українського драматичного театру ім. Ів. Франка.

Розповідаючи про життєвий і творчий шлях митця, народний артист УРСР, заступник голови правління Спілки композиторів України В. Кирейко відзначив постійний інтерес композитора до видатних подій в житті країни, притаманні його музиці мелодизм, задушевність та щирість вислову. Учень професорів С. Богатирьова та Л. Ревуцького, він створив, зокрема, кантати «Рідний Ленін з нами» і «Славен будь, співець народу» — пам'яті М. Гоголя, оперети «Пісня про щирю любов», «Сонячним шляхом», «За двома зайцями», «Полум'яне серце», «Черевички» (разом з О. Радченком), «Зорева тачанка», три сюїти і

Музична громадськість Одеси відзначила 70-річчя від дня народження і 40-річчя творчої діяльності композитора М. Гржибовського. В його добробку опери «Маріяна», «Правда», «Щоб світився вогник», симфонічні, хоріві, камерні, інструментальні та вокальні твори, музика до драматичних спектаклів.

Всі роки М. Гржибовський успішно поєднує композиторську творчість з працею інженера: він — головний технолог інституту «Чорномордніпроект», де проєктуються судноремонтні заводи.

Зараз композитор завершив новий фортепіанний цикл «Художня гімнастика», почав роботу над симфонічним циклом «Музична подорож по країнах світу» і Третьою симфонією.

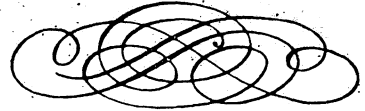
На творчому вечорі музика квіляра прозвучала у виконанні симфонічного оркестру філармонії (диригент Гаррій Оганезов), солістів — заслуженої артистки УРСР Олександри Фоменко (вокал), викладача консерваторії Людмили Гінзбург (фортепіано), лауреата республіканського конкурсу Михайла Турчинського (скрипка).

I. ЗИМКО

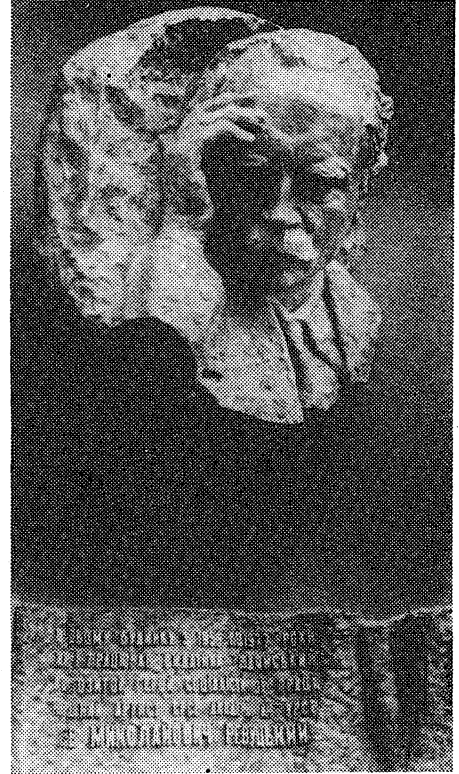
Поєму для оркестру народних інструментів, композиції для духових та естрадних оркестрів, багато пісень, хорів, музику більш як до 100 драматичних вистав.

У концерті прозвучали «Веснянка» та «Сюїта» в п'яти частинах для оркестру народних інструментів, музика до театральних вистав і кінофільмів, пісні, сцени з оперет. Виконавці — оркестр народних інструментів Українського телебачення і радіо (художній керівник та головний диригент — заслужений артист УРСР А. Бобир), оркестр театру ім. Ів. Франка під керівництвом автора; солісти — заслужені артисти республіки Г. Семененко та Г. Горюшко, лауреат міжнародного і республіканського конкурсів В. Пивоваров, артисти Л. Крижанівська, Б. Лозинський, лауреат республіканського фестивалю самодіяльного мистецтва Е. Бурдинська.

В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО



Багато років життя і творчості Л. М. Ревуцького зв'язано з Києвом. На вулиці Калініна, 16 відбулося урочисте відкриття меморіальної дошки. Її автори — скульптор О. Ковальов, архітектор С. Миргородський. Під скульптурним портретом композитора напис: «У цьому будинку з 1956 по 1977 рік жив і працював видатний радянський композитор Герой Соціалістичної Праці, народний артист СРСР, академік АН УРСР Лев Миколайович Ревуцький».



«ЖІНКА, ЯКА СПІВАЄ»

— Років дев'ять тому, — розповідає режисер-постановник фільму Олександр Орлов, — коли я знімав першу свою картину на телебаченні «Дивний хлопчик», довелося написати в титрах: «Усі пісні у фільмі виконує Алла Пугачова». Пісень було багато — ролі хлопчика, дівчинки, дорослих персонажів співала маловідома тоді артистка.

Тепер у нашому фільмі всі пісні знову звучать у виконанні Алли Пугачової, та зазначати цього в титрах не потрібно. Для неї, однієї з найпопулярніших і найулюбленіших співачок, А. Степанов спеціально написав сценарій. У картині є деякі біографічні мотиви, та більше, звичайно, узагальнень.

Під час зйомок з приємністю довідалася, що Пугачова пише мелодії пісень, а іноді й вірші до них. Так у фільмі з'явилося кілька її творів, по-

ряд з тими, які належать композиторові Олександрову Зацепіну і поетові Леоніду Дербеньову.

Отже, перед нами — музичний фільм про долю естрадної співачки, про її шлях — через поразки і перемоги, від солістки самодіяльного ансамблю до визнаної артистки, про пошуки власного стилю, виконавської манери. І про кохання...

У ролі Анни Стрельцової — Алла Пугачова.

— Мати сподівалася бути співачкою, батько — клоуном-ексцентриком, та обидва вони інженери, а в мені синтезувалися ці жанри, я стала «співачкою циркачкою», — говорить Алла Пугачова. Звідси — вільна манера триматися на сцені, успіх пісні Е. Димитрова «Арлекіно», що принесла артистці міжнародне визнання.

А до цього було навчання у музич-

ному училищі, робота концертмейстера. У 1969 р. Алла Пугачова разом з інструментальним ансамблем починає роботу в Липецьку. Через п'ять років стає лауреатом Всесоюзного конкурсу артистів естради, а в 1975-му — лауреатом Міжнародного конкурсу пісні в Болгарії «Золотий Орфей».

Пугачова співає пісні-балади, пісні-памфлети, сповіді, діалоги. Їй довелося брати участь у створенні кількох фільмів, де голос звучить за кадром. Співачка вміє відчувати і точно передавати характер, стилістику тих образів, які пропонують режисери. В її репертуарі — ліричні, елегійні, веселі пісні...

Зараз Алла Пугачова вчиться у Державному інституті театрального мистецтва ім. А. В. Луначарського на відділі режисерів естради. Вона хоче зробити пісню маленькою виставою.

Е. ЛІСОВА

МУЗИКА



В НОМЕРІ:

Т. ЗАПОРОЖЧЕНКО. Батьківщино, в дружбі ти прекрасна	1
М. ПАЛАГУТА. На можайській землі	2
О. МИХАЙЛЕНКО. Факели змагання	2
Л. ЧЕРКАСЬКИЙ. «В єдиному оркестрі»	3
І. ЛЯШЕНКО. Інтернаціоналізм соціалістичної культури	3
Н. КАЛАЧОВА. «Ми — твої, революціє!»	6
В. КУЗИК. Освітана праця	7
С. ШИП. Про «техніцизм» в авангардистській музиці	7
Й. ВОЛИНСЬКИЙ. Музична критика і визовання слухача	9
С. ЛІСЕЦЬКИЙ. Дослідження творчості Людкевича	11
О. РОВЕНКО. Його остання наукова праця	13
С. ЛАЩЕНКО. Нові твори В. Бібіка і В. Губаренка	14
К. ЛОБКОВЕНКО. Музичні зв'язки братніх культур	14
А. ПОСТАВНА. У творчій співдружності	19
Л. АРХИМОВИЧ. Прем'єра «Пікової дами»	20
М. КОНДРАТЮК, І. КОВАЧ, В. КИРЕЙКО. Роздуми після конкурсу	22
Хроніка	23
А. ОМЕЛЬЧЕНКО. Покликання	24
Т. ШПІРНИЙ. Зацікавлено, діловито	25
Г. КАНЕВСЬКА. Авторський концерт	25
М. ДАВИДОВ. До спільної скарбниці	26
І. ПАВЛОВ. Ансамбль солістів	26
А. ДОЛЯ. За методикою Б. Яворського і Б. Асаф'єва	27
Ж. АНІСТРАТЕНКО. Ідейний гарт студентів	28
В. СНИГУР. Ювілей училища	29
В. ПОЛТАРЄВА. Семінар-практикум	29
Г. ВАТАШУК. Цимбалам — єдину систему виробництва і викладання	30
І. ІЛЬЧЕНКО. Дні Куби	31
Орбіти української музики	31
Н. СМОЛЯГА. Сторінки дружби	32
Н. ГОРЮХІНА. Цікаве дослідження	32
Е. ЛІСОВА. «Жінка, яка співає»	3 стор. обл.
Інформації	
Нові записи	
МУЗИЧНІ ТВОРИ:	
ОДА РОСІЇ. Слова П. Горецького.	
Музика К. Данькевича.	
ТАЛЬЯНОЧКА. Музика В. Губаренка.	
Слова С. Єсеніна.	
ТРУДІВНИЦЯМ СЛАВА ЛИНЕ. Слова О. Максимейка та В. Лефтія.	
Музика Н. Андріївської.	

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. ЄФРЕМОВА, 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», № 2, 1—32

Журнал «Музика» (на українському мові). Орган Міністерства культури УРСР. Союзу композиторів України і Музичного товариства УРСР. Журнал оснований в 1923 році. Видається «Музична Україна», Київ-4, Пушкінська, 32. Виходить раз в два місяця. Адрес редакції: 252601 Київ-601 ГСП. Январского 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 25407. Підписано до друку 29/III 1979 р. Формат паперу 60×90¼. Фіз.-друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 6,3. Тираж 17 060. Зам. 53. 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. 6,3. Тираж 17 060. Зак. 53. Ціна 50 коп. Киевская книжная фабрика республіканського производственного объединения «Поліграфкнига» Госкомиздата УССР. Киев, ул. Воровского, 24.