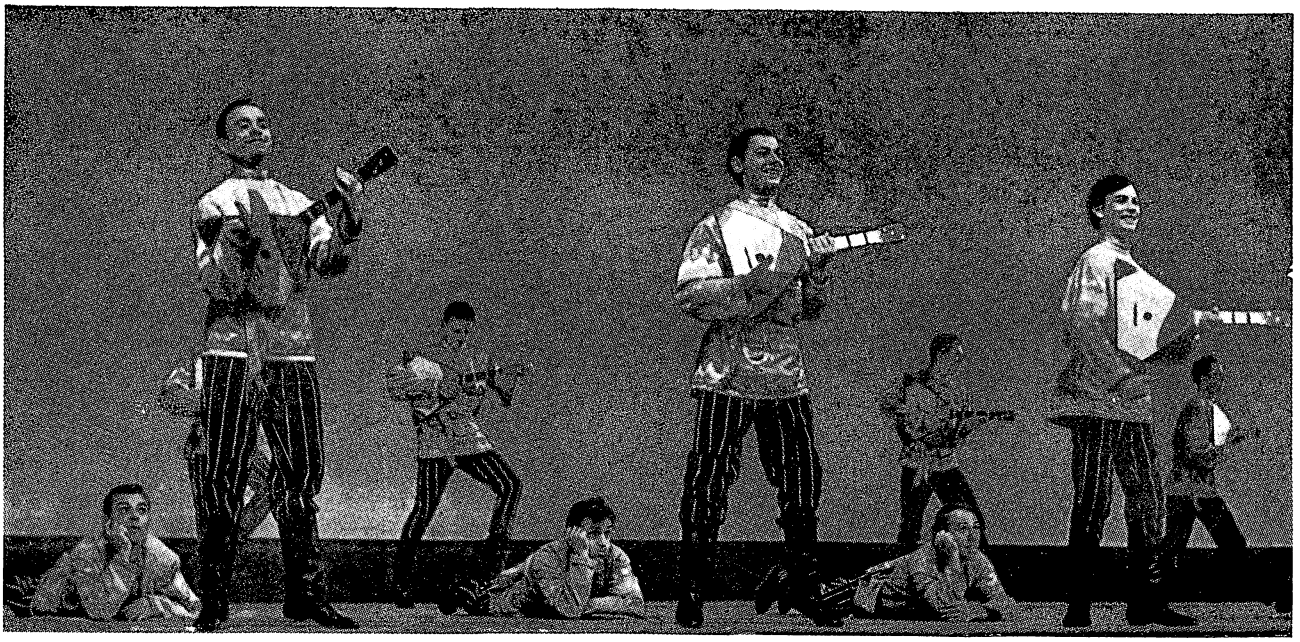
# МУЗИКА

6
листопад
грудень
1970



## ГОСТІ УКРАЇНИ

1. Виступає Сибірський ансамбль танцю (Красноярськ).
2. Лауреат IV міжнародного конкурсу імені Чайковського піаніст Володимир Крайнєв.
3. Лауреат IV міжнародного конкурсу імені Чайковського віолончеліст Давид Герінгас.
4. Виступ Мусліма Магомаєва в концертному залі «Україна».
5. Сцена із спектаклю «Зрима пісня» у постановці Ленінградського театру імені Ленінського комсомолу.

Фото І. Петрова та В. Березського.

# МУЗИКА

**ОРГАН МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР,
СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ТА МУЗИЧНО-ХОРОВОГО ТОВАРИСТВА УРСР**

Рік заснування 1923

У ЖУРНАЛІ:

2 З'їздам партії — творчі дарунки
3 Т. Шеффер. «Хотіла б я піснею стати»
5 Ю. Щириця. Слухаючи твори молодих
7 Є. Паїн. Джерело натхнення
Д. Березовська. Лекції-концерти, наукові конференції
8 Д. Загрецький. Заповіти майстра
10 Афіша — 71
11 В. Кирейко. У добру путь!
12 Т. Швачко. Героїчна тема в опері
13 І. Земляна. Невторованою стежкою
15 М. Рильський. Бетховен
Г. Локощенко. Бетховен і наша пісня
18 А. Гуменюк. Народжений для музики
23 О. Доріченко. Школа народного співу
25 П. Іванов. Сопілка в руках віртуоза
27 М. Панасенко. Вечори пам'яті Ф. Д. Кушнерика
28 Л. Чернишова. Дебют у столиці
29 О. Іваненко. Київ — Сопот — Москва
Медаль з Варни
30 А. Сапожникова. Ці дні залишаться в серцях
32 С. Арпа. На кодаївському семінарі
33 П. Зуб. Незабутня пісня дитинства
34 В. Симоненко. Ленінградський диксиленд
Дитяча філармонія
35 В. Чернецький. Останні концерти Ліста
36 Рідкісне фото
37 А. Муха. Глибоке дослідження
38 О. Правдюк. Перший том спадщини Філарета Колесси
39 В. Нерод. Нові видання
Покажчик основних матеріалів, надрукованих у журналі в 1970 р.

Музичні твори:

Не співайте мені. Слова Лесі Українки, музика В. Кирейка
Прелюдія. Музика Фр. Шопена

На першій сторінці обкладинки: М. Божій. Бетховен. Олія. 1969.
На четвертій сторінці обкладинки: сцена з вистави «Весняна казка» українського ансамблю «Балет на льоду». Снігуронька — І. Лисиченко, Мизгір — Г. Теппо.

*Фото В. Березського.*

**№ 6**
**листопад — грудень**
**1970**

# З'ЇЗДАМ ПАРТІЇ — ТВОРЧІ ДАРУНКИ

Радянські митці присвятили свою діяльність благородній меті — глибоко розкривати подвиги нашого народу в ім'я Батьківщини, збагачувати духовний світ трудівників міста і села, допомагати партії виховувати в них комуністичну свідомість. Цим принципом керуються і професіональні артисти, і тисячі керівників та учасників художньої самодіяльності.

Особливо активізується творче життя всіх мистецьких колективів напередодні великих свят та видатних у нашому суспільстві подій. Такою подією в житті партії та всього нашого народу буде XXIV з'їзд КПРС та XXIV з'їзд КП України. Тож кожен митець прагне зустріти форум рідної партії новими творчими дарунками, як зустрічають його трудовими подвигами всі радянські патріоти.

Музичні театри України натхненно готують прем'єри нових вистав. Як відомо, прем'єри минулого сезону «Лейтенант Шмідт» — у Харківському театрі опери та балету, «Арсенал» в Одеському вже стали надбанням слухачів. Нову роботу присвячує з'їздові партії Донецький театр опери та балету. Це перше сценічне втілення опери М. Кармінського «Десять днів, що сколихнули світ».

В основу лібретто опери покладено однойменний твір Джона Ріда, що є хвилюючою художньо-документальною розповіддю пролетарського інтернаціоналіста, комуніста про історичні події Великого Жовтня, свідком і активним учасником яких він був, про незабутні дні, які буквально сколихнули світ і ознаменували собою початок нової епохи в історії людства, епохи соціалізму. Постановники справедливо і образно визначили цей твір як фрески про революцію. Ці монументальні картини, як і кожен справді мистецький твір, воскрешають у пам'яті ветеранів найяскравіші сторінки біографії їхнього покоління, а сучасній молоді пристрасно говорять про вище призначення людини — боротись і перемагати в ім'я щастя на землі.

У всіх театрах під час роботи з'їздів будуть проведені декади кращих вистав, що стануть своєрідним звітом перед громадськістю.

Композитори України невтомно збагачують репертуар виконавців новими високохудожніми творами в різних жанрах і тим допомагають філармоніям урізноманітнити їхню концертну та лекційну діяльність, охопити ще ширше коло слухачів, зокрема молоді. Від епізодичних зустрічей зі слухачами концертні організації планомірно переходять до створення постійних лекторіїв, несуть своє полум'яне мистецтво в клуби, будинки культури, вузи, середні школи.

Чудовою традицією радянського мистецького життя стали творчі звіти провідних артистів, найкращих колективів республіки перед трудящими міст і сіл. Напередодні і під час роботи з'їздів партії тисячі любителів мистецтва знову зустрінуться зі своїми улюбленцями — композиторами, поетами, співаками, інструменталістами.

Гідно зустріти з'їзди рідної партії новими творчими здобутками готуються і самодіяльні митці республіки. При цьому вони використовують великий досвід і високу виконавську майстерність, набуті під час підготовки і проведення фестивалів, присвячених 50-річчю Великого Жовтня та 100-річчю від дня народження В. І. Леніна. Репертуар колективів поповнився високохудожніми творами, що оспівують героїчну працю будівників комунізму, мудрість КПРС, виховують радянський патріотизм, братерську дружбу народів СРСР, революційний оптимізм і готовність до подвигу в ім'я комуністичних ідеалів. Готуються цілі тематичні програми, присвячені партійним з'їздам. В областях провадяться творчі звіти кращих колективів, конкурси на краще виконання творів різних жанрів, на кращу концертну програму.

Центральний будинок народної творчості УРСР розробив списки рекомендованого репертуару по всіх жанрах самодіяльного мистецтва, придбано нові твори українських драматургів, композиторів, поетів, підготовлено й розіслано цікаві сценарії для художніх агітбригад і тематичних вечорів. Миколаївський обласний будинок народної творчості вже провів огляд районних театрів народної творчості, семінар керівників цих театрів і голів художніх рад.

На Черкащині з вересня 1970 р. по березень 1971 р. провадиться огляд-конкурс художньої самодіяльності під девізом «Партіє, пісню співаєм тобі!».

Цікаві нові програми підготували самодіяльні заслужені й народні колективи України. Так духовий оркестр с. Сингаївки Шполянського району Черкаської області розучив «Фантазію на теми революційних пісень», концертну п'єсу «Залп Аврори», а також популярні твори О. Александрова, А. Новикова, І. Дунаєвського. Духовий оркестр Дергачівського районного будинку культури Харківської області виконує «Фантазію на теми пісень про революцію» Іванова-Радкевича, «Святкову увертюру» Д. Шостаковича, «Гімн великому місту» з балету «Мідний вершник» Р. Гліера.

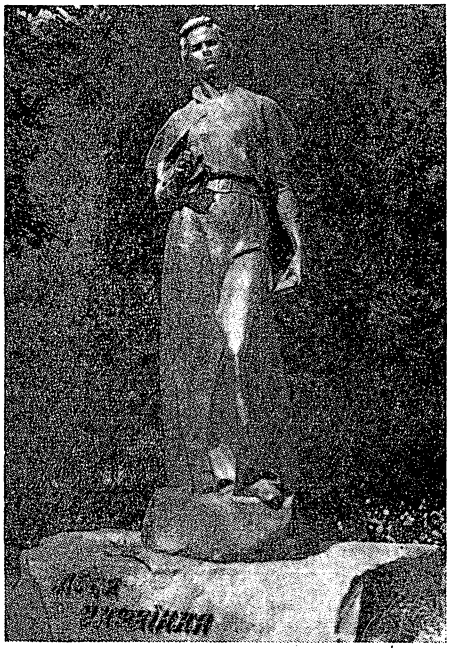
Самодіяльний народний ансамбль танцю «Смеречина» Вижницького районного будинку культури Чернівецької області працює над концертною програмою, присвяченою визначній події,— «Буковинська мозаїка», до якої входять народні танці, композиції, створені на фольклорному матеріалі, хореографічні картинки. Популярний не лише у Київській області, а й за її межами жіночий вокальний ансамбль «Дніпряночка» Ржищівського будинку культури Київської області завжди радує слухачів новими цікавими програмами. Зараз аматори разом із своїм керівником Миколою Дейнегою готують концертну програму про рідний край, своїх працьовитих земляків, про Комуністичну партію і Вітчизну.

Найкращі свої твори присвячують з'їздам і самодіяльні композитори України. Вже прозвучали в перших передз'їздівських концертах нові пісні, написані від щирого серця: А. Чекаля «Нам партія щастя дала», М. Латанського «Україна славу Леніну співає», О. Шугаєва «Партія нас зростила», О. Стадника «Ленін іде по землі», а також багато ліричних творів, що оспівують душевну красу радянської людини. У Донецькій області назустріч знаменній події відбулась конференція самодіяльних композиторів, яка одночасно стала творчим звітом за 10 років роботи їхнього об'єднання.

Вистави, концерти, тематичні вечори, присвячені партійним з'їздам,— це демонстрація досягнень радянської культури, про розквіт якої повсякденно дбає партія. Справа честі працівників театрів, філармоній, палаців культури, клубів — подбати, щоб про ці заходи слухачі й глядачі знали заздалегідь, щоб великими художніми цінностями скористалося якомога більше трудящих і особливо молоді.

*До 100-річчя від дня народження Лесі Українки*

# «ХОТІЛА Б Я ПІСНЕЮ СТАТИ»



Пам'ятник Лесі Українці в Києві.
Скульптор В. Бородай.

Українська літературна спадщина багата творами, які свідчать про неабияку музикальність їх авторів, про любов до музики, про глибоке її розуміння. Але й серед цих митців Леся Українка вирізняється яскравістю музичного обдарування, своєрідністю інтерпретації музичних тем та образів, тонким проникненням в сутність музичного мистецтва, особливою цнотливістю музичних смаків, цілісністю музично-естетичних поглядів.

Ще зовсім маленькою дівчинкою Леся з мамою співала українських пісень. Її мати, Олена Пчілка, кохалася у народних піснях, знала їх безліч і була навіть автором кількох мелодій, записаних М. В. Лисенком як народні («Без тебе, Олесю», «Розлилися води на чотири броди» та ін.). Двоюрідна сестра поетеси Л. Шишманова-Драгоманова згадувала: «От так-то сидить маленька Леся, держить віночок з волошок і співає з нами тонесеньким голосом». (Газета «Рада», 5.IX 1913).

Протягом усього життя письменниця збагачувала свою пам'ять усе новими й новими народними піснями, які залюбки співала й сама. За згадкою її чоловіка, відомого фольклориста К. Квітки, голос у неї був тихий, але спів вирізнявся винятковою точністю інтонування, природністю виконання в щиро народному дусі.

225 пісень, записаних К. Квіткою та виданих під назвою «Народні мелодії з голосу Лесі Українки», не вичерпують її народнопісенного репертуару, бо й до останніх днів свого життя вона продовжувала диктувати Квітці українські пісні.

Леся Українка й сама записувала народні пісні, не лише тексти, а й мелодії, щоправда не просто з голосу, а користуючись фортепіано. Це почалося ще 1890 р., коли за кілька місяців вона зібрала «півтораста обрядових пісень», причому з-поміж них були й оригінальні мотиви, раніше не записані.

В подальшому вона брала найактивнішу участь у фольклорній діяльності К. Квітки, продовжувала збирати «музичні народні скарби», вивчала етнографічні праці, знайомилася з фольклорними нотними збірниками, приділяла велику увагу організації етнографічної експедиції Ф. Колесси по збиранню і запису українських дум на фонограф.

Для нотного запису народних пісень молода фольклористка самотужки опановувала музичну теорію. Її наполегливу працю в цьому стимулювали переконання, що пісня без мелодії «тільки наполовину жива», як вона писала в листі до І. Франка. «Записати пісню без мотива,— твердить письменниця,— значить зробити тільки половину справи, тим більше, що по мотивам обрядових пісень можна уважати часом, наскільки є стародавня яка пісня». У листі до Ф. Колесси від імені «субсидіатора» (а ним потаємно була сама Леся Українка) вона вимагала, щоб записували не лише фрагменти мелодій, «а таки цілі мелодії з початку до кінця поруч зі словами.., бо мелодія дум так тісно сплетена з текстом, що, тільки слідкуючи за нею крок по кроку, можна як слід простудіювати ритміку і структуру самого вірша думи». Величезної ваги надавала вона також записові інструментального супроводу, тобто вимагала найточнішої фіксації цих перлин української народної творчості у всій їх цілісності.

Із сказаного видно, якого великого, інколи навіть першорядного значення надавала Леся Українка аналізові мелодії в науковій роботі над фольклором. Глибоке розуміння органічної єдності слова і мелодії в народній пісні, пильна увага до її музичного боку — характерна риса поглядів поетеси як фольклористки.

Є у Лесі Українки кілька віршів, витриманих цілком у стилі народної пісні та пісні-романса: «Ой, здається, не журюся, таки ж я не рада», «Гей, піду я в ті зелені гори» та ін. Це здебільшого її ранні твори. В пізніших же спорідненість з фольклором виявляється ще глибше.

Улюбленим заняттям Лесі Українки, особливо в дитячі й юнацькі роки, була гра на фортепіано, хоч вже й тоді інтенсивному навчанню та музикуванню перешкоджала хронічна хвороба — туберкульоз кістки, який дався взнаки, вразивши ліву руку дитини, коли їй було 10 років. У елегії «До мого фортепіано» дев'ятнадцятилітня поетеса звертається до нього як до вірного друга:

З тобою звикла я ділитися журбою,
Вповідувать думки веселі і сумні.

І якщо через хворобу руки Леся Українка не змогла досягти високопрофесіонального рівня, досконало опанувати фортепіанну техніку, то все ж для активного музикування, акомпанування співакам, безпосереднього знайомства з музичною літературою, імпровізування за інструментом її вміння грати дуже придалося.

Фортепіанний репертуар Лесі включав такі твори, як сонати Бетховена (зокрема опус 27, № 2, Патетична, скрипкова «Крейцерова»), «Лісовий цар» Шуберта — Ліста, «Пер Гюнт» Гріга, ноктюрни і вальси Шопена, п'єси Шумана та інші і, що особливо цікаво, власні транскрипції українських пісень, «вільні від усякого контрапункту і всякої теорії»,— як вона писала Ользі Кобилянській 1899 р.

Дуже любила Леся Українка музику Баха, Генделя, зокрема твори для органа, Моцарта (найбільше його «Реквієм»), Верді (зберігся її захоплений відгук про «Отелло»). Дещо холодно ставилася до окремих творів Ліста: «Є у нього речі мені неприємні»,— писала вона.

Особливе місце в її музичних уподобаннях займає музика М. Лисенка. З дитинства Леся Українка слухала його майстерну гру, брала безпосередню участь у творчій роботі Миколи Віталійовича, перекладаючи вірші Гейне та Ади Негрі, на які композитор написав кілька романсів. У листі до матері 1893 р. вона сповіщала: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне, і я прийшла від них в нестям, бо вони справді дуже гарні». Їй належить і текст Лисенкового хору «Жалібний марш в 27 роковини Т. Шевченка» («Умер батько наш»), за проханням композитора написаний нею до раніше створеної музики.

Та найкращим свідченням музикальності Лесі Українки є напрочуд художнє розкриття думок і почуттів через яскраві музичні образи в її творчості. Музикою так чи інакше позначені майже всі твори поетеси. Серед них маємо такі, де центральними є образи, що цілком ідуть від музики, в інших її вплив відбивається в характеристиці дійових осіб чи ситуацій, а також у лексиці вірша та в його побудові. В музичних назвах багатьох віршових циклів криється ключ до розкриття об'єднуючої ідеї, творчого задуму й засобів його здійснення («Мелодії», «Ритми», «Невільничі пісні». «Останні співи», «Сім струн» тощо). Поезія Лесі Українки насичена звуковими елементами; поетеса тонко відчувала їх емоційний вплив, і з того виникає її увага до ритміки вірша, його витончена словесна інструментовка, його принадне й виразне звучання.

Глибокий зміст — ось що було найголовнішим і мало для неї вирішальне значення в мистецтві. Віртуозне начало було другорядним, підпорядкованим. Ця думка найчастіше втілюється саме в музичних образах. У поемі «Місячна легенда» чудовому виконанню співця, який шукав лише слави, бракувало душевної теплоти: «Голос виводив, а серце мовчало!». І він втратив свій дар. Зрозумівши марність колишніх стремлінь, співець мріє служити народові, якщо поверне «співецьку потугу», бо тільки це є гідна мистецтва мета.

Палко викриваючи безплідність поверхової самоцільної віртуозності в мистецтві взагалі, Леся Українка особливо гнівно повставала проти нав'язування примітивно пишного оздоблення народній мелодії, проти композиторів, які роблять з неї якісь неможливі «airs brillants». «...Що мене надто мучить,— писала вона,— то се варіації «sur des airs favorits de l'Ukraine», і взагалі хотіла б я знати, яка то шельма впровадила моду на варіації!? Та цур їм врешті і варіаціям, і лихим композиторам».

Справжнім для поетеси було мистецтво, «потужнее натхненням, а не гуком», як про це вона говорить устами співця Антея з драматичної поеми «Оргія». Відомий вислів Бетховена — музика повинна висікати вогонь з людських сердець — можна вважати також творчим кредо письменниці. Мистецтво є знаряддям боротьби — цю основоположну настанову, подану через музичні образи, знаходимо в багатьох визначних творах Лесі Українки. Музика здатна згуртовувати людей, надихати їх на творчу працю, на подвиг — така основна ідея легенди «Орфеєве чудо». Звертаючись до стародавнього образу співця, поетеса трактує його не традиційно, змальовуючи оборонцем рідного міста. В найтяжчий час, коли жах і зневіра, здавалося, назавжди оволоділи людьми, його пісня вселяє в них надію на перемогу, мобілізує на бій з ворогами.

Відгомони революційних пісень («Смело, друзья, не теряйте», «Марсельєза», «Карманьйола», «Нагаєчка») — «червоних співів», як назвала їх Леся в автобіографічному вірші «Віче»,— відчутні в циклі «Пісні про волю». Там вона закликає створити

Пісню нову, щоб сіяла, як промінь,
Щоб гомоніла й буяла, як пломінь,
Так, щоб червона ясна корогва
З піснею вкупі творила дива!

Про владу музики над серцями людей виразно сказано словами скульптора Річарда з драми «У пущі»:

Я бачив сам, як на очах суворих
Прозорі сльози, мов роса, тремтіли
В той час, коли орган величним співом
І стіни, й душі людські потрясав.

Там же висловлено проникливу думку про діалектичний розвиток музики:

Музика і не зникне.
Маленька пісня, й та живе віки,
Зміняється, дрібниться, знов зростає...

Леся Українка поділяла погляди композиторів-романтиків на музику як мову серця, що, розповідаючи про найпотаємніше, виявляє сутність людини. В «Лісовій пісні» Мавка освідчується Лукашеві:

Бач, я тебе за те люблю найбільше,
Чого ти сам в собі не розумієш,
**Хоча душа твоя про те співає**
Виразно-щиро голосом сопілки.

А хіба не перегукується Лесине «Про се співати можна, а сказати слів не стає!» («Одержима») з відомим твердженням П. Чайковського, що музика має могутніші, ніж мова, засоби для передавання різних моментів душевного настрою.

У своїх творах Леся Українка великої ваги надає музиці як драматургічно важливому компонентові в характеристиці персонажів і ситуацій. Така, наприклад, роль пісні «Ой місяцю, місяченьку» і романса «Поклади руку на моє серце» в психологічній драмі «Блакитна троянда» і відомого шедевра шуманівської вокальної лірики «Не серджусь я», проведеного як лейтмотив через увесь поетичний нарис «Голосні струни».

Музика, насамперед пісня, була для Лесі Українки життєдайним джерелом, звідки вона постійно черпала сили й творчу наснагу. Образ пісні в її творах одушевляється і персоніфікується, в понятті «пісня» узагальнюється творчість.

Але найповніше, найяскравіше змальовано образ митця, чий музичний дар «від папороті чарівніший, він скарби родить», хоч сам співець «не може своїм життям до себе дорівнятись». Це Лукаш з твору, настільки пройнятого музикою, що говорити про музичне в ньому — значить говорити про цілий твір. Цей натхненний гімн творчому покликанню, світлому коханню, весняному оновленню рідної природи — найпоетичніший і одночасно наймузичніший з усієї багатої літературної спадщини Лесі Українки. І не можна уявити собі кращої назви, яка б точніше передавала і зміст і неповторний аромат цього твору, ніж та, яку дала йому сама поетеса: «Лісова пісня».

*Тамара Шеффер*

# СЛУХАЮЧИ ТВОРИ МОЛОДИХ

(НОТАТКИ З ПЛЕНУМУ)

*Юрій Щириця*

Кожний більш або менш широкий показ музики українських композиторів — вагома подія в культурному житті республіки.

У квітні цього року відбувся перший пленум правління Донецького відділення Спілки композиторів України. В концертах звучали твори композиторів, імена яких навряд чи знайомі широким музичним колам. У травні показували свої твори харків'яни. Їх показ, великий та цікавий, виявився повчальним для з'ясування деяких тенденцій розвитку радянської української музики.

І ось у жовтні ми змогли побувати на концертах пленуму правління Спілки композиторів України, присвяченого творчості молодих композиторів України. Сам факт скликання пленуму свідчить про велику увагу керівництва Спілки до творчості молодих колег. А постійно заповнений зал говорить про те, що численні любителі музики теж не залишились осторонь цієї важливої мистецької події.

Які ж думки викликає прослухання музики, що нове ми відкрили, які нові віяння виникли в українській композиторській школі?

Не маючи змоги розповісти про творчість усіх композиторів, учасників пленуму, ми зупинимося лише на тих творах, які були найбільш показовими у виявленні нових творчих тенденцій.

Передусім хочеться ще раз відзначити високий професіональний рівень і самостійність творчого мислення багатьох молодих композиторів. Причому під самостійністю ми розуміємо не демонстративне ігнорування музично-естетичних норм, усталених тепер, а дуже талановите і часом зовсім несподіване інтонаційне оновлення традицій, що йде з глибини невичерпної криниці народного мелосу.

Цей висновок тим більше приємний, що він побудований на музиці яскравій і по-справжньому захоплюючій образністю, інтонаційною культурою, тембровою колоритністю, відчуттям міри при далеко не простій в сьогоднішньому розумінні мелодичній та гармонічній мові.

Такі риси притаманні Концерту М. Скорика для скрипки з оркестром та симфонічній сюїті Л. Дичко «Веснянки».

Мирослав Скорик — композитор, що має багато гідних подиву якостей. Одна з них — надзвичайно широка амплітуда творчих інтересів. Від естрадного шлягера до кантати на тексти І. Франка, від оперети на сучасну тему до балету «Каменярі», від дитячих музичних казок до найскладніших симфонічних партитур — і в усьому почуття величезної відповідальності перед мистецтвом, перед слухачем.

Характерна особливість цього композитора — велика довіра до аудиторії. І, слухаючи музику Скорика, відчуваєш, що сторожка тиша залу — це тиша уваги. З'являється той феномен двостороннього зв'язку: композитор — слухач, який і вирішує проблему масштабу творчості митця.

Учасники пленуму познайомилися з тричастинним Концертом для скрипки з оркестром (Речитатив, Інтермеццо, Токката) — одним з останніх творів М. Скорика, написаним у 1969 р. Його неодноразово з незмінним успіхом виконували відомі українські скрипалі О. Криса та О. Пархоменко в багатьох містах нашої країни. На нашу думку, в цьому циклі досить переконливо й рельєфно визначились основні риси стилю композитора.

Надзвичайно важлива якість Концерту — звернення автора до такого нового для нього і, мабуть, досить рідкісного для всієї української музики фольклорного жанру, як голосіння. Це цікаве й надзвичайно влучне спостереження належить В. Задерацькому. Воно відкриває перед дослідником можливість методологічного з'ясування в скрипковому Концерті М. Скорика великих «інтонаційних островів», ладова структура яких далека від усталених канонів.

Звернення композитора до народних голосінь наводить на думку про драматургічні закономірності побудови циклу, що переконливо виявилися в його скрипковому Концерті. Йдеться про речитативи, які постійно зустрічаються в останніх його творах великої форми. Як правило, речитативи розростаються у Скорика до розміру самостійних частин і, виходячи з авторської концепції, утворюють вузлові розділи циклу. Таким чином, найбільш вагоме драматургічне навантаження несе та частина циклу, в якій інтонаційне начало пов'язане зі скорботним плачем жінки, матері. І тим людяніше піднімається речитатив над всіма частинами, тим трагедійніше сприймається цикл в цілому.

Концерт Мирослава Скорика для скрипки з оркестром переконує нас в тому, що його автор належить до тих композиторів, у творчості яких дуже природно поєднується засвоєння найсучасніших засобів вираження із послідовною міцною опорою на одвічні традиції, народжені народною художньою уявою.

Найбільш значні його інструментальні твори за останні роки — це симфонічна поема «Вальс», Партита № 1, Речитативи та рондо для фортепіанного тріо, Партита № 2. Саме в них якісно переосмислено метод використання народнопісенного матеріалу. І якщо в його ранніх композиціях (кантата «Весна», скрипкова Соната) досить помітне структурне збігання авторських тем з народнопісенними принципами конструювання, то в подальших творах композитор звернувся до більш опосередкованого використання фольклору, до складніших і глибших контактів з принципами народного художнього мислення.

Симфонічна сюїта Лесі Дичко «Веснянки» (нова редакція) задумана авторкою як перша частина великого циклу самостійних симфонічних творів, в основу яких покладено старовинні обрядові українські пісні. Додамо, що Дичко зацікавило не тільки використання інтонаційних особливостей обрядових пісень, а й сама поетика цього надзвичайно цікавого й мало розробленого шару музичної української архаїки. Як бачимо, задум серйозний. Якщо проводити певні історичні паралелі, він де в чому аналогічний «Весні священній» І. Стравинського (до речі, «Веснянки» теж задумані як балет) і має близькі до цього твору образи та ідеї, але трактовані в ліричному плані та побудовані на українському інтонаційному матеріалі.

Сюїта складається з 12 лаконічних частин — «Веснянок», споріднених з першою темою, запозиченою композиторкою з власного балету «Досвітні вогні».

Леся Дичко має велике мистецьке обдарування, забарвлене м'якими поетичними тонами. Сюїта «Веснянки» органічно вплітається в загальну спрямованість творчості молодої композиторки, для якої лірика стала природним виявом власного світосприймання. І все ж таки за всіх позитивних якостей «Веснянкам» певною мірою бракує самостійного авторського почерку, тобто, саме того, чим відзначається чудова кантата «Червона калина», створена на тексти старовинних народних пісень XIII—XIV віків. Те, що цей твір міг би стати окрасою пленуму, у нас не викликає жодного сумніву, проте, ось уже понад рік кантата не може прозвучати з невідомих причин. (Тим часом «Червона калина» була відзначена першою премією на всесоюзному огляді молодих композиторів, її схвалено до друку).

Харківський композитор Володимир Золотухін познайомив київських слухачів з Симфонією. Цей тричастинний цикл свідчить про серйозну роботу автора в симфонічному жанрі. Для Симфонії в цілому характерна напрочуд сувора, майже графічна манера висловлювання. Вона розкриває, як нам здається, глибоке драматичне, єдине для всього циклу, почуття, що виникає з першими звуками твору і залишається протягом усієї І частини. Авторові вдалося створити враження широкого й напруженого подиху.

Проте дві наступні частини, на наш погляд, вирішені автором не так чітко. Залишається враження, що після І частини композитор відходить від обраної ним концепції: в тематичному матеріалі помітна строкатість, бракує цілісності в розвитку матеріалу, з'являються драматургічні «порожнечі», які заповнює загальний рух. Та, незважаючи на ці поодинокі прорахунки, нам здається, що В. Золотухін стоїть на правильному шляху в оволодінні складним симфонічним жанром.

Задум «Комсомольської сюїти» Володимира Тилика не може не викликати схвалення. Дійсно, останнім часом багато молодих композиторів не приділяють належної уваги молодіжній тематиці, і це створює штучний «вакуум» між митцями і їх слухачами-ровесниками.

Давня істина, що композитор мусить творити такі мелодії, які були б зрозумілі його слухачеві, не застаріла й сьогодні. В. Тилик звертається до широкого кола молоді. «Комсомольська сюїта» може звучати і на новобудові, і в студентській аудиторії, і в заводському цеху. Мабуть, розраховуючи на це, композитор вдається до відповідних засобів. Усі три частини сюїти (Увертюра, Елегія, Фінал) витримано в одному інтонаційному ключі, що, проте, не заважає авторові надати кожній з них індивідуально-емоційного характеру. Весь твір пройнято пісенністю, широким диханням масової молодіжної мелодики. І це привертає увагу слухача. Однак деякі огріхи помітні. Наприклад, Елегія, дуже сувора й мужня за характером, завершується «блакитним» споглядальним настроєм; в цій же частині (середній розділ) спостерігається деяка спрощеність засобів розвитку, що інколи не зовсім відповідає серйозній інтонаційній сфері твору.

Черговим експериментом митця є твір Леоніда Грабовського для фортепіано «Гомеоморфія». Нам здається, що задум твору випливає з авторського бажання вирішити музичними засобами проблему просторово-часових звукових відношень. Думка надзвичайно захоплююча, проте в даному випадку штучно абстрагована з суми принципів, що складають музичну логіку. Автор «Гомеоморфії» цілком оволодів технологією конструювання форми. Проте безпристрасність звукових конструкцій, штучна раціоналістичність композиційних завдань, емоціональна збідненість більшості останніх композицій Леоніда Грабовського засмучують. Здається, що композитор, який заявив про себе такими талановитими, глибокими за задумом творами, як «Чотири українські народні пісні» і, особливо, «Фрески», не має права заглиблюватися в чисте експериментування. І ще. Слухач має право чекати від Л. Грабовського концепцій складних і великих. І якщо він неодноразово помиляється в своїх сподіваннях, то чи не зневіриться у спрямованості творчих пошуків молодого композитора.

Подібне враження справляє «Монодія» Валентина Сільвестрова, що прозвучала в одному з концертів пленуму. Слухаєш цю музику і мимоволі підкоряєшся її незвичайній емоціональності, позбавленій, втім, зовнішньої екстравагантності. Слухові враження від «Монодії» переконують, що її автор надзвичайно музикальний художник, проте його мистецький світ дуже вузький та крихкий, а його образність має екстатичний характер. Як переконує більшість творів В. Сільвестрова, він свідомо обирає саме таку емоційну сферу. І це викликає занепокоєння музичної громадськості.

«Географія» пленуму виявилася не дуже широкою. Представлені, в основному, київські автори, а також кілька нових імен з обласних організацій. Але дивно, що, наприклад, Львівське відділення не змогло делегувати когось із своїх молодих митців. Одеса була представлена одним композитором, Харків — двома. Виникає питання: чи не слід керівництву Спілки активніше залучати до композиторської організації вчорашніх випускників консерваторій, які працюють у різних містах республіки. Такий крок тільки допоможе творчому зростанню молодих композиторів і, безсумнівно, підвищить авторитет Спілки. А те, що талановита молодь у нас є, підтверджують концерти студентів та випускників Київської консерваторії, що відбулися під час проведення пленуму. Вперше прозвучала музика І. Карабіца, О. Ківи, В. Ілліна, Ю. Шамо та інших київських авторів (не членів Спілки). На жаль, цікаві твори студентів і випускників інших консерваторій не знайшли дороги до слухача. І даремно. Нам здається, що Соната для фортепіано О. Гнатовської, обробки українських народних пісень В. Птушкіна з Харкова, Концертіно для гобоя львів'янина В. Цайтца та деякі романси його земляка Р. Зелинського цілком заслуговують на те, щоб репрезентувати їх авторів на пленумі.

На пленумі прозвучало багато творів молодих композиторів. Серед них хотілося б відзначити Симфонію Г. Ляшенка, Концерт для фортепіано з оркестром В. Бібіка, Поему-концерт для скрипки з оркестром В. Філіпенка, Симфонію М. Полоза. Кожний твір більш або менш переконливо розкриває мистецьке обличчя автора, який прагне відтворити напружений пульс сьогоденного складного життя.

Оцінюючи концерти пленуму в цілому, хочеться ще раз наголосити на тому великому значенні, яке має ця довгоочікувана подія в культурному житті нашої республіки. Пленум наочно продемонстрував об'єктивно народжені часом нові тенденції в розвитку національного музичного мистецтва, виявив складність і діалектичність музичного процесу, що відбувається зараз, і разом з тим вселив упевненість в тому, що наша композиторська молодь є достойною зміною своїх старших колег.

# ДЖЕРЕЛО НАТХНЕННЯ

*Євгенія Паїн*

Ім'я Леніна надихає народ на трудові подвиги, героїчну боротьбу за світле майбуття і на створення високохудожніх зразків мистецтва. Пісні про Леніна співає весь народ, віддаючи шану мудрому вчителю, радиться з ним, ділиться щастям. У кожній радянській республіці народ наділяє образ Леніна своїми національними рисами, для кожного з них він є народним героєм.

Українські радянські митці з перших кроків становлення соціалістичної культури кращі сторінки своєї творчості присвятили організаторові Комуністичної партії і пролетарської революції. Рильський, Ревуцький, Сосюра, Штогаренко, Данькевич, а за ними представники молодших поколінь на повну силу свого таланту кожний по-своєму розкрили різні сторони ленінської постаті.

У цю почесну справу вносять свій вклад і львівські митці. Образ вождя пролетаріату завжди в центрі уваги композиторів Львівщини.

До 100-річчя від дня народження В. І. Леніна вони прийшли у всеозброєнні досвіду, знань, професіональної майстерності і написали понад п'ятдесят творів про Леніна. Більшість із них уже дістала визнання слухачів, бо написані вони не байдуже, з великим патріотичним піднесенням. Це і «Урочиста увертюра» для симфонічного оркестру Р. Симовича, і фортепіанні твори М. Колесси, і «Карпатська поема» Д. Задора та Прелюдія І. Вимера для оркестру народних інструментів, і фортепіанне тріо та вокальний цикл Л. Ярошевської. Та все-таки більшість творів написана у вокально-хоровому жанрі, який має давні традиції на Україні.

Тут слід назвати ім'я А. Й. Кос-Анатольського. З-поміж його творів до ювілею виділяються два хори: «День народження Леніна» і «Ленін іде по планеті». Перший з них премійований редакцією журналу «Соціалістична культура» як кращий твір, присвячений пам'яті Леніна. У ньому велич ленінської епохи, діянь радянських народів виражені в глибокій розробці теми, змісту, в чіткій опорі на народні джерела. Вони виявляються і в коломийковому ритмі мелодії, і в деяких інтонаційних зворотах (зокрема — квінтове співставлення фраз у темі). До того ж тут вдало використана варіаційно-куплетна форма, також притаманна більшості українських пісень.

Другий хор (на слова П. Воронька) — прославний марш. Музика підкреслює вольові інтонації вірша. Дуже цікаво поділені голоси: одна група почергово проводить мелодію, друга — підсилює, підхоплює її. Всі ці музичні засоби спрямовані на вираження основної ідеї:

Ленін несе по планеті
Братство народів і рас,
З ним не підняти ракеті
Атомну бурю ніде.
Ленін іде по планеті,
Час комунізму іде.

Зовсім з іншого боку підходить до відтворення образу Леніна композитор Євген Козак. Його хор «Кімната Леніна» на слова болгарського поета Зидарова — це лірична картина, тут переважає тонкий психологічний підхід до відображення змісту. З цим пов'язані й певні особливості музичної мови — декламаційність мелодії, поступове напруження, що зумовлює наскрізну форму. В цьому творі композитор продовжує лінію хорового письма Леонтовича, а водночас тут відчувається певний зв'язок з кращими традиціями російських майстрів (зокрема Танєєва) у передаванні нюансів мови та в поліфонічних прийомах розвитку.

По-іншому написаний хор Є. Козака «Б'єм Іллічеві чолом» (слова В. Бичка). Це — гімн, клятва вождеві. Але, незважаючи на маршовий характер, в ньому відчуваються властивий композиторові ліризм, опора на народну основу — синкопи, характерні інтонаційні звороти, елементи підголоскової поліфонії.

Психологічний підхід у змалюванні ленінського образу помітно і в хорі І. Вимера «Ленін між нами» (слова М. Рильського). Дещо спільнеріднить його з твором Є. Козака «Кімната Леніна»: декламаційність мелодії, цікаві гармонічні співставлення, елементи поліфонії. Хор написаний в тричастинній формі, причому найбільш напруженою є середня частина — Анданте.

І ще один твір львівського композитора був відзначений премією в передювілейні дні. Це — хор Д. Задора «З Леніним в серці», що виявився кращим на республіканському конкурсі. Він пройнятий відчуттям щастя життя, волелюбності й нескореності нашого народу.

Хто б не став проти — не побороти,
Нас Леніна мудрість веде.

Півсторіччя живуть твори радянських поетів, композиторів, художників про великого вождя. Але тема ця ніколи не буде вичерпана, адже кожний день приносить нам нові перемоги, сподівання, відкриття. І все це поєднується в одному слові — Ленін. Його ім'я, діяльність створеної ним партії, ратні й трудові подвиги народу — це невичерпне джерело натхнення митців.

---

# ЛЕКЦІЇ-КОНЦЕРТИ, НАУКОВІ КОНФЕРЕНЦІЇ

Викладачі Харківського інституту культури систематично виступають з концертами-лекціями перед слухачами народних університетів культури в підшефних райцентрах Новій Водолазі та Чугуєві. В цьому навчальному році вони прочитають кілька лекцій, присвячених творчості Лесі Українки, а студенти факультету культосвітньої роботи виконають музичні твори на її слова.

Під керівництвом кафедри теорії музики в Інституті готується студентська наукова конференція на тему «Леся Українка і музика». Учасники її прослухають доповіді: «Твори українських композиторів дожовтневого періоду на слова Лесі Українки», «Втілення образів Лесі Українки у творах українських радянських композиторів», «Поезія Лесі Українки у творчості харківських композиторів» та інші. Кафедра літератури готує аналогічну конференцію викладачів, у якій також візьмуть участь музикознавці.

Літературні й музичні твори на конференціях виконуватимуть композитори, артисти харківських театрів, філармонії, викладачі й студенти Інституту мистецтв та Інституту культури.

*Харків* *Д. Березовська*

# ЗАПОВІТИ МАЙСТРА

*Дмитро Загрецький*

Українське хорове мистецтво має давні й славні традиції. Українська музика, народна пісня, співаки, хори давно завоювали всесвітнє визнання. На зміну талановитим самородкам-одинакам прийшов чималий загін обдарованих, високоосвічених, професіонально навчених диригентів. І, говорячи про виховання майбутніх хормейстерів, не можна не згадати імені видатного музиканта, чудового хорового диригента-виконавця і видатного педагога, заслуженого діяча мистецтв УРСР, професора Костянтина Костянтиновича Пігрова.

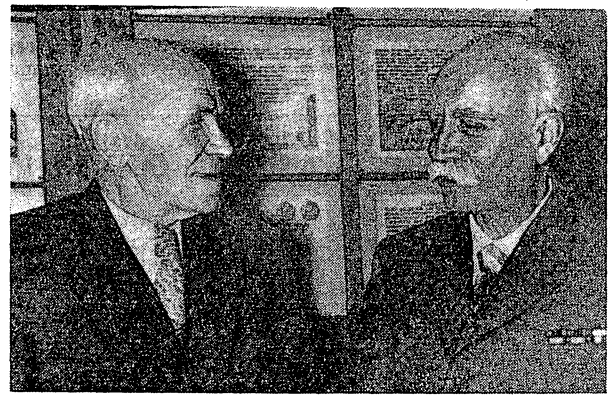
Костянтин Пігров прожив велике й цікаве життя. Народився він 1876 р. в селі Мала Джалга Ставропольського краю; здобув музичну освіту в славетній Петербурзькій співочій капелі. Навчався Пігров у роки розквіту російської музичної культури. Курс поліфонії він прослухав у О. Лядова. У той час більшість визначних російських музикантів займалася творчою, виконавською, педагогічною й громадською діяльністю. І, можливо, уже тоді в К. Пігрова зародився ідеал багатогранного музиканта. З перших самостійних кроків він поєднує виконавську роботу з педагогічною, а пізніше, узагальнюючи диригентський і педагогічний досвід,— і з науковою діяльністю.

Важко перерахувати всі колективи, де працював К. Пігров. Діапазон його творчості справді широкий: тут і невеликі самодіяльні колективи, і викладання співів у школах, і молдавська республіканська капела «Дойна», засновником і першим керівником якої він був. Скрізь, де б не працював К. Пігров, він досягав чудових наслідків. Природно, що різні можливості колективів відповідно впливали на їх досягнення, але колективів, які б співали погано, у Пігрова не було.

Що ж вважав основним у процесі навчання й виховання майбутнього хормейстера К. Пігров? Хоровий клас. Саме в хорі формується молодий хормейстер. Тут набуває він необхідних практичних навиків. У хорі, на думку Пігрова, концентруються і практично засвоюються всі музично-теоретичні дисципліни: сольфеджіо, гармонія, поліфонія, хорознавство, диригування. Студенти починають розуміти, що таке справжня чистота інтонації, вміння співати в ансамблі, ритмічна пунктуальність і агогіка, творча музична дисципліна. К. Пігров говорив, що, як немислиме виховання піаніста, скрипаля, духовика на основі музично-теоретичних дисциплін без практичного освоєння інструмента, так немислиме виховання хормейстера поза хором. Хор — це той же інструмент хормейстера. Професор повторював своїм студентам: «Ваша спеціальність — хоровий клас». І як небажані поганий рояль для піаніста, погана скрипка для скрипаля — так небажаний поганий навчальний хор для хормейстера, особливо початкуючого. І навпаки, хороший хор формує і смак, і вимогливість, і взагалі розширює уявлення про можливості й специфіку хорового звучання. Звідси прагнення К. Пігрова створити досконалий навчальний хор, досягти високої технічної майстерності, піднести його на потрібний професіональний художній рівень. Про наслідки цих зусиль свідчить хоча б той факт, що хор студентів Одеської консерваторії та музичного училища завоював перше місце й був нагороджений золотою медаллю на VI Всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Москві 1957 р.

Як же працював з хором Костянтин Пігров? У своїй книзі «Керування хором» він писав: «За основу педагогічного процесу береться свідомість сприйняття пропонованого для вивчення матеріалу». За час практичної діяльності він неухильно дотримувався цього принципу. К. Пігров прагнув насамперед, щоб усі співаки активно брали участь у репетиціях, студенти співали тільки по партитурах, а не по партіях, щоб мати можливість стежити за всім ходом репетиції. Неуважних, «відсутніх» на його заняттях не було. Як тільки він зупиняв хор, негайно ми чули запитання: «Чому я змушений був зупинити вас? Як ви вважаєте, що не вийшло і чому не вийшло? Що треба зробити, аби цей музичний епізод (фраза, такт, акорд) прозвучав належним чином?» Запитання ставилося одному, другому, третьому студентові. Лише домігшись правильної відповіді, ретельно проаналізувавши причину невдалого співу, Пігров пояснював, яким чином можна виправити помилку, й демонстрував багато прийомів: поєднання акордів поза ритмом і темпом, спів із закритим ротом та на різні голосні, співання акордів арпеджіо, співання акордів з поступовим нашаруванням (вступом) голосів і таке інше. Кожен учасник хору мусить співати свідомо. Він повинен розуміти своє завдання, місце в партії, місце партії в загальному хоровому звучанні, завдання всього хору в плані розкриття художнього образу твору. І від себе, і від студентів, що вели заняття з хором, він вимагав зрозумілих і чітких зауважень, конкретно поставлених завдань. Якщо студент, ведучи заняття, зупиняв хор і просив повторити ще раз який-небудь музичний уривок, негайно лунало запитання Пігрова: «Навіщо повторити? Коли вас щось не влаштовує у звучанні хору, скажіть, що саме, аби хор міг виправити свою неточність. Якщо вам усе подобається, не треба було зупиняти й непотрібним повторюванням смикати хор. Коли вас щось не влаштовує, а ви, не кажучи про це, повторюєте, значить, повторюванням помилка закріплюється, «вспівується», і таке повторювання шкідливе». За такої побудови занять кожний студент відчував себе найактивнішим учасником репетицій, а не бездумним співаком, який знає краще або гірше свою партію.

Пошуки досконалішої методики роботи з хором



Професор К. Пігров і композитор Л. Ревуцький, Одеса, 1950 р.

захоплювали К. Пігрова до останніх днів його життя (він помер у грудні 1962 р., проживши 86 років). Різноманітність завдань, що постають перед хормейстером у процесі роботи над новим твором, він прагнув систематизувати і впорядкувати, застосовуючи щось на зразок методу поступового дроблення, яке врешті виливалось у конкретне завдання, а потім, йдучи у зворотному напрямку, ускладнюючи й розширюючи коло завдань, досягти кінцевої мети, художнього втілення твору. Треба відразу зауважити, що поділ на подолання технічних труднощів і розкриття художнього образу умовний. Та К. Пігров неодноразово підкреслював: тільки тоді, коли хор оволодів технічними труднощами, виникають передумови для справжньої художньої творчості; лише досягнувши технічної досконалості, можна розраховувати на успіх.

Що ж вважав К. Пігров головним у технічному відношенні? Стрій. Можна навести десятки цитат з його книги «Керування хором» і з численних зауважень під час занять про найважливішу, першорядну роль строю в хоровому звучанні. Він писав: «Чистота інтонації — це наріжний камінь, на якому базується хорове мистецтво, без неї не може бути й мови про створення художньо повноцінного хору». К. Пігров твердив: «Чистота інтонації — основа хорового співу», «без чистоти інтонації в хоровому співі нічого не можна сказати».

Як працював К. Пігров над досягненням строю? Він вважав стрій фундаментом хорового звучання, а інтервал — секунду — ключем до нього. Взагалі питання строю не могло не хвилювати спеціалістів хорового співу, які робили спроби знайти єдині принципи інтонування інтервалів. Так, П. Чесноков ще у довоєнні роки, аналізуючи інтервали з точки зору інтонування, розподілив їх на три групи і встановив тенденцію інтонаційного тяжіння. Він назвав інтервали легкими (такими, що не становлять труднощів для інтонування), важкими і дуже важкими. Легкими П. Чесноков вважав чисті інтервали, важкими — великі й малі, дуже важкими — збільшені й зменшені та вдвічі збільшені й зменшені. Чисті пропонував інтонувати стійко, великі — з тенденцією до розширення (при висхідному рухові інтервалу — трохи вище, при низхідному — трохи нижче), малі — з тенденцією до звуження (вгору — нижче, вниз — вище), збільшені — з тенденцією до ще більшого розширення, зменшені — до звуження. Ця класифікація інтервалів здобула загальне визнання, підтримував її і К. Пігров. Але, говорив він, не можна розглядати інтервали поза їх гармонійним оточенням, ладовим положенням та функціональним значенням. Інколи, наголошував диригент, у залежності від гармонійного оточення незручний інтервал інтонується легко й природно, а найпростіший здається важким. У своїй книзі К. Пігров писав: «Поняття: «інтервал дуже важкий», «важкий», «легкий» — відносні. В кожному випадку вирішальну роль відіграє оточення, в якому знаходиться інтервал, функціональне значення його звуків у ладу. Сприятлива мелодійна обстановка допомагає відчути та інстинктивно сприйняти лад, робить легким виконання інтервалів, що здаються важкими, коли вони ізольовані від ладу (збільшені, зменшені). Інтервал із стійких звуків ладу співати легше, ніж з нестійких». Наводиться такий приклад: інтервал квінти мі — сі в Мі мажорі (або в мі мінорі) і цей же інтервал в До мажорі. К. Пігров доводить, що у першому випадку (в тональності Мі мажор) цей інтервал відтворюється набагато легше, ніж у другому (тональність До мажор), хоч інтервал і звуки однакові. Різниця лише у функціональній залежності звуків, що складають інтервал. У першому випадку — тоніка і домінанта, себто стійкі звуки ладу, а в другому — медіанта і ввідний тон, нестійкі звуки ладу.

А взагалі найскладнішим інтервалом, як уже відзначалося, Пігров вважав секунду. Він часто жартома говорив: «Чисто співайте секунди — і все вийде».

На друге місце за значенням, за важливістю для хорового звучання К. Пігров ставив ансамбль. Працюючи над унісонним ансамблем, він прагнув до повного тембрового злиття голосів у середині партії, цілісного вокалу, інтонаційної і ритмічної точності, вимагав, щоб кожна партія звучала як один голос. Він казав, що співак, який володіє навіть найкращим голосом, але не вміє (або не хоче) злити свій голос з голосами сусідів по партії, шкідливий для хору, бо порушує ансамблевий звук. Пігров дуже часто застосовував прийом співу з закритим ротом, вважаючи, що він допомагає виробленню ансамблевого звука, певною мірою нівелюючи тембри співаків і сприяючи потрібній динаміці. Взагалі слід відзначити, що диригент не визнавав голосного співу в процесі розучування твору. Для роботи над загальним гармонійним ансамблем Пігров встановлював таку норму звучання голосів в акорді: основний тон як база, як фундамент акорду повинен звучати яскравіше (випукліше), ніж інші голоси; яскраво повинна звучати в акорді терція, як звук, що визначає лад; менш яскраво, доповнюючи звучання, повинна подаватися квінта, і м'яко, затушовано — подвоєння основного тону.

Дуже багато працював Пігров над вирівнюванням незручних в ансамблевому відношенні акордів. Ці незручності, як правило, залежать від теситурних умов, коли одні голоси співають у високій теситурі, а інші — в низькій і єдина динаміка для всіх голосів несприйнятна, оскільки одні голоси можуть заглушити інші. У таких випадках диригентові доводиться вдаватися до вироблення штучного ансамблю, встановлюючи для кожної партії свою динаміку, щоб вирівняти акорд і досягти врівноваженого звучання. К. Пігров майже завжди починав роботу над новим твором з осмислення й оволодіння ритмічною фактурою. Він розробив просту й зрозумілу систему «прораховування» твору, завдяки якій можна цілком свідомо відтворювати ритмічні малюнки будь-якої складності.

Великого значення надавав митець правильному, культурному вокалові. Окрім загальновідомих істин, таких, як заборона співати відкритим «білим», плоским звуком, хочеться відзначити, що для диригента вокал завжди був пов'язаний з художнім образом. В одних творах він досягав світлішого полегшеного вокалу, в інших, навпаки, просив співати зібраним, «сомброваним» звуком. Він дуже часто твердив: «Перш ніж видобудете звук, ви повинні чітко уявляти, що хочете висловити навіть першим звуком, що буде за ним».

Не меншого, якщо не більшого, значення К. Пігров надавав культурі слова. На його думку, добре «проказати» твір — уже 50 відсотків успішного виконання. Він вимагав правильної артикуляції голосних і дуже чіткої, підкресленої вимови приголосних. У місцях, позначених дикційними труднощами, він просив вимовляти слова так, наче приголосні там подвоєні: наприклад, слово «будинок» вимовляти, ніби воно пишеться «ббуддиннокк». Якщо слово закінчується на приголосний, то його слід віднести до наступного слова (якщо після першого немає паузи або загального дихання). Диригент прагнув до повного злиття словесної і музичної тканини. Іноді, виділяючи одне або кілька слів, досягав дивовижних художніх ефектів і смислових акцентів.

Кілька слів про роль розспівування. Пігров надавав йому величезного значення і приділяв багато часу. Окрім підготовки співочого апарату до додаткових вокальних навантажень, окрім відповідної настройки його, він ще настроював хор інтонаційно й досягав ансамблевого звука. Диригент завжди чергував мелодійні розспівування з гармонійними. Майже на кожному занятті співали тетрахорди, в яких комбінували послідовності малих і великих секунд. У I тетрахорді мала секунда розміщувалася згори, у II — посередині, у III — внизу, в IV — не було малих секунд (тритон), у V — не було великих. Потім через VI понижену ступінь чи через IV мінорну хор модулював на півтону вгору й послідовно повторював вправу. Це мало такий вигляд:

І знову співали тетрахорди в тональності ре-бемоль і т. д. В залежності від того, який розучували твір, Пігров писав вправу, що випливала з матеріалу твору й допомагала подолати ті чи інші труднощі. Таким чином, його розспівування були цілеспрямованими, вводили хор у подальшу репетиційну роботу і весь час видозмінювалися в залежності від розучуваних творів, зберігаючи елементи новизни.

Сам К. Пігров техніки диригування не викладав, але його висловлювання з цього питання цікаві. Він вимагав від диригента великої волі, переконливості й виразності жестів. Сам Костянтин Костянтинович економно користувався жестами і на концертах намагався не привертати до себе уваги. Він не любив «розмашистих» диригентів, які, за його висловом, «заважають слухати музику». Митець застерігав молодих диригентів від вироблення «заштампованих» (його визначення) жестів, взятих на озброєння раз і назавжди і які вважаються певною манерою. Кожен твір, зауважував професор, вимагає своїх особливих жестів, необхідних саме для даного випадку. Є одноплановi твори, але нема однакових, і навіть одноплановi не можна диригувати однаково. У кожному творі є щось неповторне, і саме його і повинен виявити диригент, а це породжує і неповторні жести.

Костянтин Костянтинович був великим і тонким художником, він глибоко відчував кожен твір. Його музичний смак, благородство інтерпретації могли бути еталоном. Важко писати про Пігрова-художника, треба було його бачити й чути. Як тільки твір проходив початкову стадію роботи, як тільки хор долав технічні труднощі,— диригент перевтілювався. Це звучить банально, але хочеться підкреслити, що він фанатично любив музику взагалі й хоровий спів зокрема. Треба було бачити захопленість цієї людини. Треба було чути, які він знаходив слова, порівняння, інтонації, образи, щоб розкрити художній зміст кожної музичної фрази. Він, у повному розумінні цього слова, зачаровував хор, гіпнотизував його. Часто на репетиціях, та й на концертах, коли хор вдало співав, у керівника починали швидкошвидко котитися сльози. Співати погано було просто неможливо. Такі репетиції, такі концерти — незабутні. І численні учні Костянтина Костянтиновича, що працюють у різних куточках Радянського Союзу, звичайно, пам'ятають їх, як пам'ятають свого вчителя, який зумів прищепити їм високу любов до музики, до хорового співу, до нелегкої праці хормейстера. За довгі роки педагогічної діяльності у К. Пігрова було багато учнів — обдарованіших і менш обдарованих, але не було байдужих, таких, що не любили б хорового мистецтва. Вони з гордістю називають себе «пігровцями» і гідно продовжують справу свого вчителя.

*Одеса*

---

# АФІША — 71

**З якими новими виставами познайомлять нас музичні театри республіки в першому півріччі 1971 року?**

**Одеський театр опери та балету** покаже в новому сезоні дві великі балетні вистави — балет «Спляча красуня», що завершить постановку всіх трьох шедеврів П. Чайковського на одеській сцені, і три одноактні балети на музику радянських композиторів: Д. Шостаковича «Пам'ять героя», С. Прокоф'єва «Степан Разін», А. Когана «Медея». Це єдиний оперний театр в республіці, що працює в першому кварталі разом з композитором В. Успенським над створенням нової радянської опери «Інтервенція». Нагадаємо, що тільки за останні кілька років на його сцені поставлено опери В. Губаренка «Загибель ескадри», С. Баневича «Біліє парус одинокий», Б. Кравченка «Жорстокість».

**Харківський театр опери та балету** ім. М. Лисенка готує до 100-річчя від дня народження Лесі Українки балет М. Скорульського «Лісова пісня». Харків'яни зможуть послухати оперу О. Серова «Ворожа сила», що рідко виконується в наш час (перша постановка цього твору в нашій республіці). Театр, розширюючи вердіївський репертуар, ставить оперу «Трубадур» і мало відому глядачам комічну оперу Ж. Оффенбаха «Прекрасна Єлена».

**Одеський театр оперети** продовжує свій творчий напрямок по створенню нових радянських оперет. Тільки в нинішньому році на його сцені народилася музична вистава В. Соловйова-Сєдого «Біля рідного причалу», а в наступному — глядачі познайомляться з новою оперетою українського композитора О. Красотова «П'ятий зайвий». У планах театру оперета Ю. Мілютіна «Обручки» та популярний твір італійського композитора Д. Модуньо «Чорний дракон».

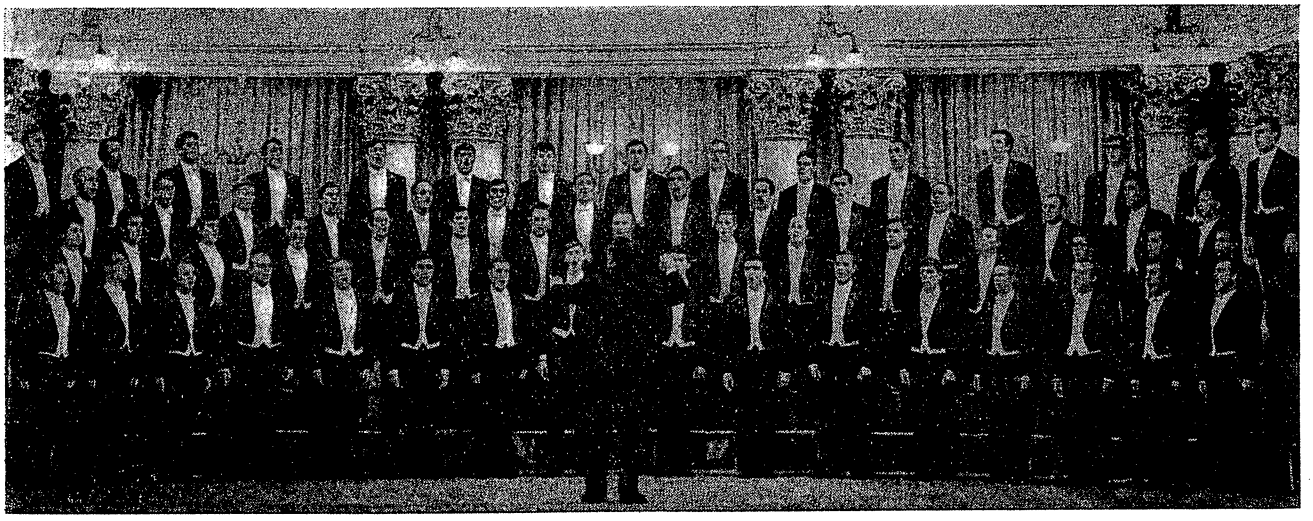
**Київський театр оперети** прикрасить свою афішу ще одним (після «Сорочинського ярмарку») класичним українським твором композитора О. Рябова «Майська ніч», а також останньою оперетою В. Мураделі «Москва — Париж—Москва» і музичною виставою польського автора Р. Дамроша «Мадагаскар» в постановці групи митців з Польської Народної Республіки.

**Харківський театр музичної комедії** здійснить постановку однієї з кращих оперет І. Дунаєвського «Вільний вітер» і твору ленінградських композиторів М. Михайлова, М. Лівщиця та Г. Портнова «Вірка і червоні вітрила».

**Донецький театр опери та балету,** готуючи два класичні твори — оперу Л. Деліба «Лакме» і балет П. Чайковського «Лебедине озеро», продовжує творчі пошуки незаслужено забутих або маловідомих опер. Саме на сцені цього театру вперше в республіці були поставлені опери С. Прокоф'єва «Семен Котко», В.-А. Моцарта «Дон-Жуан», Дж. Пуччіні «Дівчина з Заходу», і тому невипадково в плані театру знаходимо твір сучасного німецького композитора Карла Орфа «Розумниця».

**Київський театр опери та балету** ім. Т. Г. Шевченка збагачує свій репертуар за рахунок кращих творів російської і зарубіжної класики. Після «Хованщини» колектив звернувся до другої опери М. Мусоргського «Борис Годунов». Буде здійснено також нову постановку опери Ш. Гуно «Фауст». Любителі балетного мистецтва після тривалої перерви знову побачать безсмертний твір С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта».

**Львівський театр опери та балету** ім. Ів. Франка планує поновити постановку опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», а також показати балет на музику Е. Гріга «Пер Гюнт» і оперету Р. Планкета «Дзвони Корневіля», продовжуючи знайомити глядачів з кращими зразками класичних оперет.



# У ДОБРУ ПУТЬ!

*Віталій Кирейко*

Ці слова хотілося б сказати новому виконавському колективу — чоловічій хоровій капелі Музичного товариства УРСР.

Глибокі та багаті вікові традиції має хорова культура на Україні, та особливого розквіту досягла вона в пожовтневу добу. Серед хорів знаємо чимало чоловічих самодіяльних, а також професіональну капелу бандуристів. Однак чоловічий професіональний хор буде у нас першим, чиїм основним виконавським принципом є спів без супроводу (a capella). Мені випала приємна нагода відвідати не одну репетицію цього хору (перша відбулася 2 лютого 1970 року). І хоча хор тільки розпочав свої виступи, віриться, що його чекає цікаве художнє майбуття. Про це свідчать концерти в Колонному залі філармонії та в Київському оперному театрі.

Минуло не так багато часу, а в репертуар хору ввійшло 35 творів української та російської класики (Лисенко, Стеценко, Воробкевич, Глінка, Римський-Корсаков), зарубіжної (Орландо Лассо, Шуберт, Верді), українських радянських композиторів (Б. Лятошинський, Г. Майборода, Ф. Надененко, С. Козак). Співає капела і українські народні пісні в обробках Лисенка, Кошиця, Є. Козака.

Серед учасників капели побачиш випускників консерваторій і музичних училищ, хорових студій та колишніх аматорів. Усього — 64 виконавці. Чудовий співак у недалекому минулому, а за хормейстерським фахом учень славнозвісного К. Пігрова, заслужений працівник культури УРСР Семен Васильович Дорогий енергійно взявся за нелегку справу. Його помічниками стали концертмейстери В. Гульбе та Н. Жмакіна, хормейстери І. Бушля, І. Кокотенко та І. Полюх.

Досвідчений музикант, побувавши на заняттях цієї капели, не зможе одразу не помітити краси та шляхетності звука, чіткої дикції. Щодо характеру та манери виконання, то й тут неважко спостерегти, як керівник прагне до своєрідного художнього тлумачення музичного твору, що виявляється в розстановленні смислових кульмінацій та нюансів, особливостей темпів тощо.

Найвищим художнім завданням хору, як зазначає Семен Васильович, є створення самобутнього творчого обличчя капели. Головною засадою тут повинна бути бездоганна культура співу, висока позиція звучання і правильне вокальне дихання. «Щоб навчити хористів диханню, я витратив на це півроку»,— визнав у розмові керівник капели. З п'ятигодинного робочого дня хору годину незмінно присвячують роботі над постановкою голосу, адже звук, точність і виразність фрази — найперша передумова мистецтва співу.

Чіткі умови щодо особливостей диригування хором ставить перед собою Дорогий — це передусім точність і виразність рухів. С. В. Дорогому чужа найменша рисовка, афектація рухів, жестів диригента.

Прагне також художній керівник до самобутнього творчого обличчя і в царині репертуару. І тут я не можу утриматися, щоб не промовити йому слова втіхи: в українській музиці стільки забутих, а то й зовсім невиконуваних творів для чоловічого хору, що їх вистачить не на один концерт. І за прикладами далеко не ходити. Чи виконувалися будь-коли чудові твори К. Стеценка на слова Т. Шевченка «Рано-вранці новобранці» або ж кантата «У неділеньку, у святую». Навряд чи хто пригадає, щоб протягом останніх 50 років звучали всі твори для чоловічого хору М. Лисенка та О. Кошиця.

Одне слово, щодо репертуару перед керівником капели лежить майже незаймана цілина. Звичайно, наші композитори пишуть і писатимуть нові твори для чоловічого хору. Чимало хорових шедеврів чекає виконавців у творчій спадщині зарубіжної та російської класики. А що ж говорити про українську народну пісню, про оті коштовні перлини, які сяють у піснях козацьких, історичних, чумацьких, ліричних та жартівливих!

Чоловічий хор починає своє творче життя. Віриться, що він буде щедро засівати широку мистецьку ниву добірними зернами розумного, доброго й вічного.

# ГЕРОЇЧНА ТЕМА В ОПЕРІ

Визначною подією у музично-театральному житті республіки ювілейного року було народження кількох талановитих українських опер.

Сьогодні ще важко сказати, чи всі ці опери надовго залишаться в репертуарі театрів, чи, може, вони стануть лише новим етапом у творчості їхніх авторів. Але головне в них — бажання композиторів розповісти сучасною музичною мовою про героїзм нашого народу в різні періоди революційної боротьби.

Героїко-романтична опера Б. Яровинського «Лейтенант Шмідт» (лібретто В. Сокола) присвячена революційним подіям 1905 р. в Севастополі — повстанню матросів на крейсері «Очаков», яке очолив легендарний лейтенант Шмідт.

Ця опера створювалася в тісній співдружбі композитора і лібреттиста з майстрами Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка. Театральний колектив на чолі з диригентом Є. Дущенком та режисером В. Скляренком допоміг композиторові завершити остаточний варіант партитури, підкреслити героїчні мотиви твору, виразніше змалювати вокально-музичні характери головних персонажів і насамперед образ Петра Шмідта.

Оперний дебют композитора, в доробку якого вже чимало симфонічних творів, музики до драматичних спектаклів і сучасний героїчний балет «Поема про Марину», виявився досить вдалим. Партитура «Лейтенанта Шмідта» приваблює широкою мелодійністю, пісенністю, піднесеним героїчним пафосом.

Не надмірна речитативність та підкреслена експресивна симфонізація, досить поширені в сучасній оперній творчості, а кантиленність, органічно злита з виразною мелодичною декламацією, викінченістю сольних та ансамблевих вокальних номерів, характеризують музичне мислення композитора. Проте не можна сказати, що перша опера Б. Яровинського належить до так званої номерної опери, хоча її ознаки часом проступають в окремих епізодах.

Композитор об'єднує різноманітні героїчні, ліричні, трагедійні сцени в цілісне вокально-симфонічне полотно, широко використовуючи систему лейтмотивів, які характеризують образи персонажів та найважливіші події.

Такими мелодійно яскравими є в опері лейттеми збуреного революційними подіями народу, клятви, лейтмотиви Шмідта, його коханої Зіни, відданої революції Каті, мужніх матросів. Композитор досить переконливо розвиває ці лейтмотиви відповідно до емоційного стану героїв, оригінально сплітає їх в розгорнутих ансамблях.

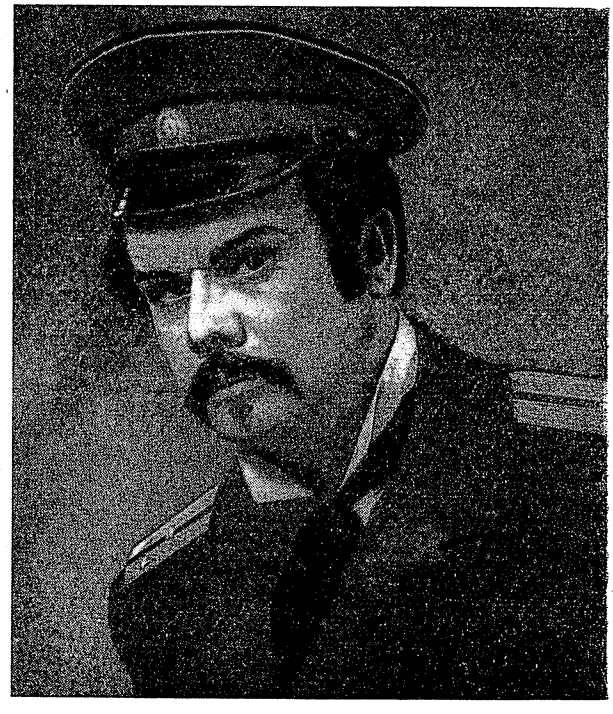
Цікаво окреслений музично-вокальний образ Шмідта. Його характеризують два лейтмотиви: перший — мужній, суворий, близький до інтонацій революційних пісень, другий — широка, світла, ліричка тема кохання. У найбільш напружені хвилини життя Шмідта, зокрема в сценах на палубі повсталого «Очакова», в тюрмі, в героїко-трагічному епізоді розстрілу — ці лейттеми зливаються, символізуючи внутрішню цілісність героя. Цікаво сплітає композитор ці дві теми в напруженій сцені, коли до Шмідта, що зібрався їхати до Зіни, приходять матроси з повсталого крейсера і просять прийняти командування «Очаковом». Тяжкі напружені хвилини вагань, душевної боротьби, внутрішніх сумнівів... Та почуття обов'язку перед революційними матросами перемагає.

Композитор досить переконливо змальовує розвиток характеру свого героя, визрівання його революційної свідомості. Ось перша поява молодого офіцера в 1 картині. На осяяній сонцем вулиці Севастополя, де гомінкий натовп радіє маніфестові про свободу, з'являється Шмідт, і схвильована лірична арія «Півроку тому в поїзді зустрівся з нею» розкриває щирі почуття закоханого й мрійливого офіцера. У 3 картині постать Шмідта набуває нових рис,— його монолог над забитими демонстрантами «Товариші, брати і сестри» вперше характеризує героя як народного месника. Та найяскравіше розкривається образ революційного героя в картині на повсталому «Очакові».

Музично-вокальний образ Зіни вийшов одноплановим, статичним, нецікавим, хоча її арія «Знову лист від нього» досить мелодійна і приваблива.

Дуже добре, що такої ілюстративності немає в змальованні образів сміливих матросів-очаківців, зокрема Часника, Антоненка, Гладкова і Юнги. Скупими, але виразними засобами композитор чітко окреслює кожного з них, широко використовуючи українські народно-пісенні інтонації. Матроси-повстанці змальовані як справжні представники народу, і те, що в квінтеті (5 картина) та квартеті (9 картина) з ними разом виступає Шмідт,— свідчення його непорушних зв'язків з революційним народом.

Народні хорові сцени — найяскравіші сторінки партитури. І урочистий хор на початку опери «Довго ми ждали світлий час», побудований на інтона-



Лейтенант Шмідт — М. Манойло.

ціях революційних пісень, і масова сцена демонстрації біля севастопольської тюрми, і драматичні епізоди похорону загиблих товаришів, коли хор підхоплює полум'яні слова клятви Шмідта «Клянімося всього себе віддати народу»,— всі ці розгорнуті музично-хорові картини написані зі знанням хорового мистецтва. Але найяскравішими сторінками партитури є 5 картина — на палубі повсталого «Очакова». Вона приваблює внутрішньою напруженістю, відсутністю зовнішнього пафосу. Невеликий оркестровий вступ створює настрій настороженості. На палубі Юнга співає просту зворушливу пісню «Гей, море, море, Чорне море», побудовану на українських інтонаціях. Вона проходить крізь усю музичну тканину цієї картини, з'являється в квінтеті та в героїчному заключному хорі повстанців і уособлює незламну волю революційних моряків. Схвильована й мужня тема моря з'являється і в 9 картині — сцені розстрілу Шмідта, Антоненка, Часника і Гладкова.

Слід відзначити майстерне проведення і розвиток лейттем у фінальній картині, насамперед у квартеті героїв, де поєднуються і тема клятви, і тема кохання, і тема моря. В цьому поліфонічному квартеті кожний з героїв, засуджений до розстрілу, згадує своє особисте. Та поступово думки героїв зливаються, вони мріють про світле майбутнє країни, і схвильовані слова Шмідта «Сонце сходить, востаннє думаю про щастя, про людей! Перед собою вдалині я бачу вільний, щасливий край!» завершують оперу.

На сцені Харківського театру перший оперний твір Б. Яровинського знайшов переконливе й досить оригінальне втілення. Диригент Є. Дущенко натхненно розкрив і напружений драматизм, і героїко-романтичний пафос та світлий ліризм кращих сторінок партитури. Режисер-постановник В. Скляренко виявив справжню майстерність у побудові дуетних епізодів, зокрема зустрічі Шмідта і Зіни в тюремному казематі, та розгорнутих масових картин і насамперед сцени на повсталому «Очакові». Винахідливі масові композиції режисера приваблюють музикальністю і виразністю.

У спектаклі відчувається вдумлива робота режисера з виконавцями над психологічно правдивим розкриттям вокально-сценічних образів героїв опери. Мабуть, тому такими проникливими і хвилюючими вийшли і рішучий та мужній Петро Шмідт (М. Манойло), і відважний Юнга (О. Арцемюк), і революційні матроси (М. Россоха, О. Манжос, О. Ткаченко), віддана революції Катя (В. Арканова), мрійлива Зіна (Н. Суржина), і навіть епізодична стара жінка (М. Суховольська).

Сцена з опери Б. Яровинського «Лейтенант Шмідт». Катя— В. Соколик, Шмідт — Б. Жайворонок.

Не можна вважати цілком вдалим декораційне вирішення художника Л. Братченка. Надмірне використання червоного кольору не завжди досягає потрібної мети — створення героїко-революційної атмосфери твору.

Народилася нова опера, і дуже хочеться, щоб театр, продовжуючи працювати над вдосконаленням спектаклю, зміг зберегти її в своєму діючому репертуарі.

*Т. Швачко*

# НЕВТОРОВАНОЮ СТЕЖКОЮ

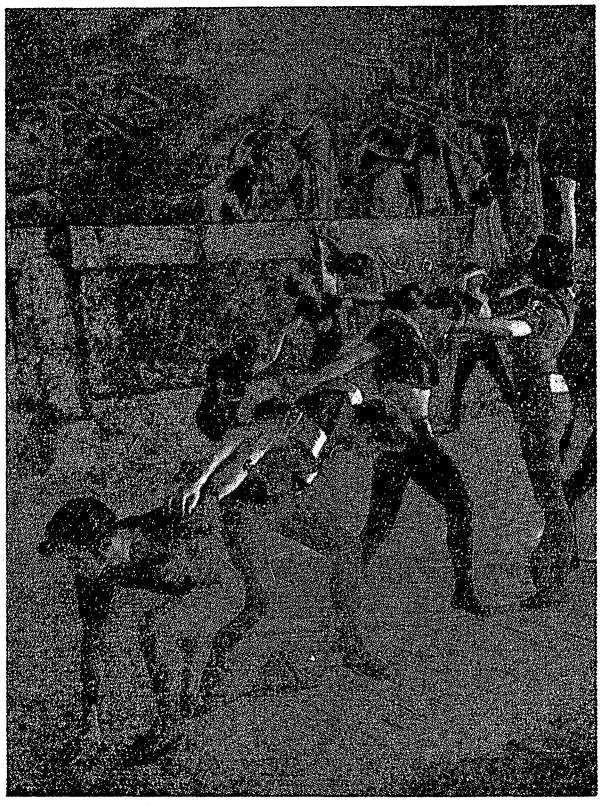
Балетні вистави Львівського театру опери та балету ім. І. Франка останніх років — «Спартак» А. Хачатуряна, «Орися» А. Кос-Анатольського, «Три мушкетери» В. Баснера — позначені цікавими пошуками, сміливими експериментами.

Нова робота театру «Антоній і Клеопатра» Е. Лазарева також свідчить про творчий підхід колективу до хореографічного і художнього вирішення постановки балету. Лібретто А. Пудалова (за однойменною трагедією В. Шекспіра) досить статичне: замість ідейно-художнього узагальнення трагедії, відтворення найважливіших ситуацій та сцен автор, по суті, переказав зміст п'єси, а звідси і перенасиченість сценічної дії другорядними побутовими подробицями та великою кількістю персонажів. Композитор, долаючи прорахунки лібретто, намагався за допомогою музики створити «наскрізну дію» в балеті, використавши принцип лейтмотивних характеристик.

Перед постановниками (балетмейстер — народний артист БРСР, лауреат Державної премії СРСР С. Дречин, диригент — С. Арбіт і художник — заслужений діяч мистецтв УРСР Є. Лисик) постало складне завдання — не маючи стрункої драматургічної основи, створити виставу, в якій суть трагедії Шекспіра була б відтворена з «найменшими втратами». Праця над балетом почалася, власне, від складання нового варіанта лібретто. Постановники зосередили увагу на розкритті особистої драми Антонія і Клеопатри, але зробили це на широкому історично-соціальному тлі, що наблизило балет до реалістичного звучання трагедії, до її високого гуманізму.

Балетмейстер С. Дречин відмовився від майже «обов'язкової» останнім часом модерної ритмопластики і звернувся до техніки класичного і характерного танцю, використавши її в ряді сцен як сучасний дійовий засіб мистецької виразності. Характерні танці в олександрійських сценах допомагають розкрити психологічний стан героїв. Так, наприклад, в 2 картині І дії танці побудовані на стилізації рухів за малюнком старовинних єгипетських барельєфів.

Сцена з балету Е. Лазарева «Антоній і Клеопатра». Антоній — Г. Ісупов, Цезар — М. Панасюк, Октавія — Г. Сахновська.



Сцена з балету «Антоній і Клеопатра».

Цікаві задуми і режисерські знахідки С. Дречина підтримали музичний керівник вистави диригент С. Арбіт та художник Є. Лисик.

Вистава справляє хороше враження суворим колоритом в хореографії та в декорації. Робота Є. Лисика, справжнього поета-філософа театральної декорації, і в цій виставі відзначається виразністю і глибокою думкою. Високі прямокутні колони з залишками позолоти, слідами руйнування, не пов'язані між собою горизонтальною лінією, втрачають значення будівлі. Це символ минулої величі деспотичної влади. І щире кохання Антонія і Клеопатри контрастує з цією мертвою величчю, звучить як виклик, як туга за людяним прекрасним щастям.

Смак і мистецька ерудиція Є. Лисика позначилися на узагальненій екзотиці старовєгипетського вбрання танцюристок, Клеопатри та римських легіонерів.

Диригент С. Арбіт вдало відредагував музику балету, стосовно нової композиції, і проводить виставу дуже впевнено, з добрим відчуттям темпів, яскраво підкреслює темброво-колористичні контрасти музичних характеристик. З-поміж побажань відносно звучання оркестру є одне, яке не стільки стосується диригента, скільки дирекції театру,— упорядження стаціонарності оркестру. Неукомплектований струнний квінтет часто порушує необхідну пропорціональність тембрових відношень груп оркестру, що позначається на якості звучання.

Творчі пошуки постановників гаряче підтримали не лише виконавці головних ролей — Е. Старикова (Клеопатра), заслужений артист УРСР Г. Ісупов (Антоній), П. Малхасянц (Октавіан), Г. Сахновська (Октавія), а й увесь склад балету. Образ Клеопатри в інтерпретації молодої балерини Е. Старикової яскравий, багатогранний та суперечливий: це і величава красуня-володарка, і граціозна кокетка — «нільська змійка», і палка коханка.

Висока технічна майстерність, яскравий артистизм, притаманні Г. Ісупову, дозволяють йому створювати найрізноманітніші образи. Проте є партії, близькі акторові,— ролі мужніх, відважних і, разом з тим, емоціонально відкритих характерів. Такий Спартак Ісупова, таким малює він і Марка Антонія. Згадаймо його постать, рухи, сповнені величавої гідності й благородної сили в перших двох картинах I дії, першій картині II дії («Римський сенат»), відвагу й прямодушність воїна в сцені бою із картини «Війна».

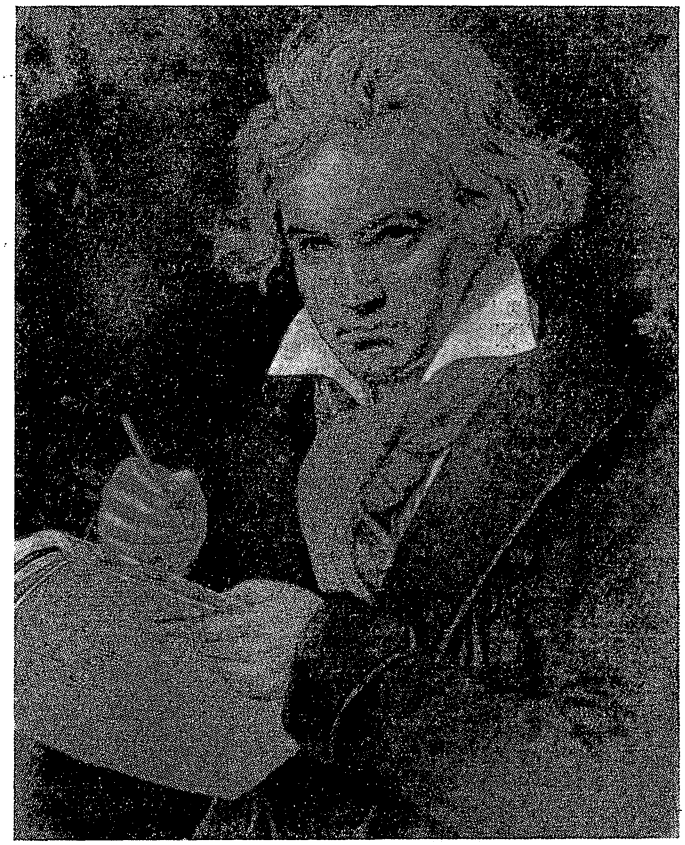
Образ шекспірівського Октавіана Цезаря дуже складний. Це не просто честолюбець, що мріє про владу, а й тонкий політик і психолог. У виставі Октавіан дещо однобічний, він є уособленням мілітаристського зла. І балетмейстеру, і виконавцеві ролі Октавіана П. Малхасянцу робить честь намагання розширити рамки образу, запропонованого авторами. Образ Октавії, створений Г. Сахновською, переконливо розкриває її внутрішню шляхетність, жіночність, готовність ціною власного благополуччя вберегти тріумвірів від розбрату.

Приємно відзначити, що недоліки в кордебалетних сценах поступово зникають. Це свідчить про невпинну творчу працю колективу.

Загалом львівська вистава «Антоній і Клеопатра» Е. Лазарева захоплює емоціональною насиченістю, оригінальністю хореографічного декораційного рішення, що відповідає запитам сучасного глядача. І цілком заслужено вона була відібрана журі республіканського конкурсу для участі у всесоюзному конкурсі кращих спектаклів, присвячених ленінському ювілеєві. Побажаємо ж талановитому колективові бути завжди в пошуках!

*Львів* *І. Земляна*

# БЕТХОВЕН І НАША ПІСНЯ



**БЕТХОВЕН**

Д. Балацькому

**Коли глухого генія музики**
**Уже людські не досягали крики,**
**Коли він чув лиш бунт німих стихій**
**І з них, у пінній пристрасті своїй,**
**Складав гармонії, щоб сам не чути,—**
**Настигла смерть. Відомий і забутий,**
**Прославлений, осміяний, владар**
**І раб — він умирав. Сувої хмар**
**Заслали небо. Потемніла далеч.**
**Ішла гроза. Думки, як чорна галич,**
**Назустріч ночі креслили круги.**
**Враз — повен невтоленної жаги —**
**Він стрепенувсь, орел, ще не добитий.**
**Він чув, він ч у в! — Ах, землю розтрощити,**
**Створити землю, дати радість їм,**
**Синам землі! — Він чув, як темний грім**
**Перекотився під німим склепінням.**
**Охоплений нових надій тремтінням,—**
**А смерть уже на чоло клала знак,—**
**Він небу гордий показав кулак.**
**Бетховене! Той жест руки худої**
**Страшніший від симфонії страшної!**

1932, Остер

*Максим Рильський*

Цього року народи всього світу вшановують 200-річчя від дня народження геніального німецького композитора Людвіга ван Бетховена (1770—1827). Його музика через століття пронесла велич і красу людського духу, світлі ідеали боротьби за прекрасне. В музиці Бетховена сконцентровані найкращі емоції людства, що бореться за своє щастя.

Творчість Бетховена розвивалася під впливом передових революційно-демократичних ідей французької буржуазної революції 1789 р. Гасла «Свобода, рівність і братерство» знаходили відгук у його палкому серці. Композитор увібрав та узагальнив не тільки всі найцінніші досягнення своєї національної культури, а й кращі здобутки багатьох народів, вплинув на розвиток європейської музики. Демократичність та інтернаціоналізм його ідейно-творчих спрямувань сягнули й до багатющих скарбів української та російської культури, яка разом з мистецтвом багатьох народів запліднювала його титанічний талант.

У 1792 р. Бетховен з Бонна, де він народився, переїхав до Відня, який тоді вважали музичною столицею світу. Геніально обдарований, молодий композитор швидко привернув до себе увагу шанувальників музики. Невдовзі він став бажаним гостем і в палаці російського посла у Відні Андрія Розумовського, людини культурної, музично освіченої й порівняно демократичного походження: він був сином останнього гетьмана України Кирила Розумовського, що народився й виріс у сім'ї українського козака Григорія Розума в с. Чемер на Чернігівщині. Андрій Розумовський був палким прихильником музики Гайдна і Моцарта. В його палаці виступали кращі музиканти Європи. З 1808 по 1816 рр. на службі у Андрія Розумовського перебував кращий струнний квартет Європи, в складі якого були близькі друзі Бетховена: Ігнац Шупанціг (перша скрипка), чудовий віолончеліст чех Антонін Крафт, скрипаль Лінке, альтист Вейсе. Щовечора вони грали для нього твори відомих тоді в Європі композиторів. Часто й сам Розумовський виконував у цьому квартеті партію скрипки, якою добре володів. Російський посол радо зустрічав Бетховена в своїй господі, показував йому колекцію скульптури (можливо, й письмове приладдя у вигляді козака на коні, що стояло на робочому столі композитора, подароване саме Розумовським), розповідав про свою країну, її музику і швидко став щирим прихильником його творчості. Пізніше біограф Бетховена Шиндлер писав: «Бесіди з Розумовським, спогади останнього про Гайдна і все те, що він йому повіряв, справили величезне враження на Бетховена і знайшли відгук у тодішніх його творах».

У 1806 р. Бетховен на замовлення російського вельможі написав три струнних квартети опус 59: № 7 Фа мажор, № 8 мі мінор, № 9 До мажор і присвятив їх Андрію Розумовському. В фіналі сьомого квартету він використав мелодію української пісні «Ой на дворі метелиця», а в тріо із скерцо восьмого квартету — російську пісню «Уж как слава на небе». Ймовірно, що Розумовський як замовник просив Бетховена використати в квартетах мелодії українських і російських пісень. У виконанні квартету Шупанціга ці твори високо оцінила віденська «Загальна музична газета». А ось слова Ромена Роллана: «Три квартети опус 59, на мою думку, не зрівняти з усім написаним раніше. Я відважуся навіть сказати — вони вище всіх квартетів, написаних згодом. Крім оригінальної видумки і нечуваної сміливості, їх характеризує симфонічна довершеність звучання».

Від 1816 по 1823 р. Шупанціг разом із своїм квартетом концертував у Росії і гастролював як соліст, тому ці квартети швидко стали відомими любителям музики в нашій країні.

Бетховен був у товариських стосунках і з бібліотекарем палацу Розумовського у Відні Біго. Дружба з ним і користування літературою з величезної бібліотеки посла дали Бетховену багато відомостей про Росію і Україну. Дружина Біго Марія чудово грала на фортепіано і часто виконувала Бетховенові сонати. З українськими і російськими піснями композитор познайомився із збірки російських пісень Прача (видання 1792 і 1815 рр.), що, як гадають, були рекомендовані йому Розумовським. Вірогідно також, що Розумовський наспівував Бетховену мелодії пісень своєї країни або награвав їх на клавесині. Композитор міг почути ці пісні й від слуг і артистів Розумовського, з-поміж яких було багато українців. На користь цього припущення говорить і те, що Андрій неодноразово прямо з Відня приїздив до свого батька в Батурин, звідки привозив для своєї віденської капели кріпаків, які знали багато рідних пісень. У 1807—1808 рр. Бетховен створює геніальну П'яту, а за нею — Шосту симфонії, які присвячує А. К. Розумовському та Ф. І. Лобковіцу.

У Відні — столиці багатонаціональної Австро-Угорської імперії початку XIX ст.— лунали мелодії багатьох народів. Насиченість міста на Дунаї піснями різних країн сприяла зацікавленню Бетховена творчістю народів Європи. Інтернаціоналізм діяльності великого композитора випливає з його поглядів на музичне мистецтво як засіб зближення народів. «Мистецтво об'єднує все людство»,— писав він 15 березня 1823 р. до композитора Керубіні. У Відні тоді часто звучали українські й російські мелодії, занесені солдатами та офіцерами царських військ, які брали участь у розгромі Наполеона.

Особливо популярною не тільки в Австрії, а й у Німеччині була українська пісня «Їхав козак за Дунай». Чудова мелодія зацікавила Бетховена, і він кілька разів звертався до неї в своїй творчості. Звідки вона стала відома Бетховену? Шюнеман гадав, що композитор взяв її з кишенькової книжки з текстом німецького поета Тігде; російський музикознавець Пасхалов вважав, що, очевидно, пісня потрапила до Бетховена з Прачевого збірника, рекомендованого йому Розумовським або його бібліотекарем Біго. А може, цю пісню переслав йому з Росії Ігнац Шупанціг або наспівав один із українців з Батурина? Та яким би шляхом не потрапила пісня до Бетховена,— вона вразила серце геніального композитора, що не раз відгукувалося на чудові українські мелодії.

На замовлення любителя музики Г. Томсона з Едінбурга Бетховен здійснив обробки шотландських та ірландських пісень для голосу в супроводі тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), які Томсон видавав власним коштом. Від 1810 по 1823 р. Бетховен зробив понад 150 таких аранжировок. У процесі виконання замовлення Томсона Бетховен вирішив обробити (також для голосу й тріо) пісні інших народів Європи і назвав цю збірку «Пісні різних народів». Композитор мріяв про поширення музики серед народу, про вихід її з аристократичних салонів. «Моє мистецтво повинно присвятити себе тільки благу бідних. О блаженна хвилино, який щасливий буду я, коли зможу тебе наблизити!».

У березні 1816 р. він опрацював мелодію «Їхав козак за Дунай». Цього ж року Бетховен надіслав Томсонові збірку з написом: «Пісні з супроводом Людвіга ван Бетховена, а саме: три російські, три тірольські, три іспанські, дві венеціанські, дві португальські, дві німецькі, одна швейцарська, дві польські — всього 18 екземплярів мною особисто відредагованих». Пізніше він надіслав Томсонові ще шість пісень — українську, датську, шведську, дві тірольські та одну угорську. Але збірки ці тоді видати не вдалося. Їх розшукали лише у 1926 р., а видали — 1941. Так вперше побачили світ Бетховенові обробки української «Їхав козак за Дунай» і трьох російських пісень: «Во лесочке», «Ах реченьки», «Как пошли», взятих із збірки Прача.

Інший варіант обробки Бетховена «Їхав козак за Дунай» потрапив до Росії. Вчитель музики в багатій полтавській родині Й. Гунке під час перебування у Відні випадково придбав рукопис Бетховена «Шість шотландських пісень». Гунке привіз рукопис до Петербурга, куди був призначений на посаду скрипаля і органіста столичних театрів. До речі, він навчав музики і юного Михайла Глінку. В 1856 р. на прохання В. Стасова Гунке подарував рукопис Бетховена Петербурзькій публічній бібліотеці. Про шосту пісню цього автографа Стасов писав: «Мелодія шотландської пісні нашого автографа... ввійшла в народний вжиток і співається на відомі слова «Їхав козак за Дунай». Це один з кращих номерів усієї збірки».

Для Томсона Бетховен написав серію варіацій на народні теми, опус 107, для фортепіано з флейтою (або скрипкою), видану 1818 р. Одна з них називається «Варіації на російську тему». Цією темою знову була українська пісня «Їхав козак за Дунай». 1927 р. в Німеччині знайдено ще одну збірку Бетховенових обробок 24 народних пісень. З-поміж них — три східнослов'янські. Встановити назву першої не вдалося. Друга — варіант української пісні «Ой на дворі метелиця». Мелодія третьої дуже нагадує пісню «Від Києва до Лубен».

Російські й українські мелодії цікавили Бетховена протягом усього творчого життя. Наспів російського характеру він використав і у величній Дев'ятій симфонії, де, мов у фокусі, зібрано і з титанічною силою висловлено геній Бетховена, його ідеали — волі, миру, дружби і братерства народів (мелодію цю чути в тріо другої частини симфонії). Композитор О. Сєров вважав, що вона подібна до «Камаринської». У фіналі сольмажорної сонати композитор використав мелодію українського гопака.

Інтерес Бетховена до російських і українських мелодій не тільки естетичний. У той час Росія була в центрі політичних подій у Європі і виступала як основна сила, що протидіяла загарбницьким планам Наполеона. Відомо, що Бетховен спочатку з симпатією ставився до Наполеона, який, здавалося йому, зруйнує всевладдя феодалів, знищить тиранію. Композитор навіть присвятив йому Третю симфонію, на титульній сторінці якої написав: «Бонапарт». Але звістка, що Наполеон проголосив себе імператором, викликала у Бетховена гнів. З обуренням він розірвав титульний лист і дав симфонії іншу назву — «Героїчна». З того часу (1804 р.) композитор з симпатією ставиться до народу Росії, що зазнав нападу, але врешті відстояв свою Батьківщину і звільнив Європу від загарбників. Обробки українських і російських пісень та використання російських мелодій в оригінальних творах це — вияв солідарності Бетховена з визвольною місією російського народу.

Цікавою сторінкою в російських зв'язках Бетховена є його стосунки з Миколою Борисовичем Голіциним (1794—1866) — обдарованим музикантом і поетом, героєм Вітчизняної війни 1812 р., відомим музичним діячем, всебічно освіченою людиною. Голіцин був у дружніх стосунках з Пушкіним, Жуковським, Глінкою, Даргомижським, Одоєвським, дотримувався прогресивних поглядів. Його діяльність сприяла роз-

витку музичної культури в Росії. За вільнодумство він зазнавав утисків і арештів від царського уряду.

Інтерес до музики Бетховена виник у Голіцина ще в юні роки, під час його перебування у Відні. Про це він писав: «З дитинства займаючись інструментальною музикою, вихований в школі Гайдна і Моцарта, я завжди був зачарований небесними гармоніями, які Бетховен щедрою рукою розсипав у перших квартетах і квінтетах». М. Б. Голіцин одним з перших в Росії зрозумів грандіозний талант, світове значення музики Бетховена і все життя пропагував творчість композитора.

«Одного разу (це було 1823 р.),— писав Голіцин,— мені спало на думку написати особисто Бетховенові та запитати його, чи не погодиться він написати для мене три нових квартети. Не минуло й місяця, як я одержав від нього відповідь. Ніколи лист, очікуваний з таким великим нетерпінням, не був зустрінутий так радісно, як ця відповідь».

У листі Бетховена до Голіцина від 25 січня 1823 р. читаємо: «Я з задоволенням відзначив, що Ваша високість цікавиться твореннями мого духу. Ви бажаєте мати кілька квартетів; знаючи, що Ви граєте на віолончелі, постараюсь задоволити Вас у цьому». На замовлення з Росії він написав три квартети: № 12 Мі-бемоль мажор, опус 127, № 13 Сі-бемоль мажор, опус 130, № 15 ля мінор, опус 132. Це — останні квартети композитора. Він присвятив їх Голіцину.

«Ці квартети,— згадував Голіцин,— які я очікував з таким нетерпінням, викликали велике розчарування віртуозів і дилетантів Петербурга. Проте я не відступився: на всіх музичних зібраннях у мене ніколи не виконувалося нічого іншого, крім Бетховена і Бетховена у всіх видах. Мені довелося зазнати чимало глузувань, сарказмів, дорікань за цю так звану бетховенську мономанію. Я цим не був збентежений, бо намагався познайомити наших кращих артистів і дилетантів з останніми творами генія, який випередив свій вік на кілька десятиліть. Моя наполегливість мала наслідки: не пройшло й 10 років, як музика Бетховена, яка раніше вважалася абсурдною, незграбною, заповнила салони й концертні зали нашої столиці».

Пізніше до «голіцинських» квартетів Бетховена не раз зверталися російські композитори-класики. Мусоргський переклав квартет № 13 для двох фортепіано, а Балакірєв переклав їх для оркестру. Для виконання й пропаганди Бетховенових квартетів Голіцин залучає відомого польського скрипаля Кароля Ліпінського, знаменитого німецького віолончеліста Бернарда Ромберга та інших видатних виконавців. Будучи одним з кращих на той час віолончелістів Росії, Голіцин і сам брав участь у виконанні квартетів, тріо, квінтетів, віолончельних сонат Бетховена.

Голіцин зробив перекладення для квартету кількох творів Бетховена і видав їх. Це сприяло популяризації музики композитора, яка в той час була ще мало відома в Росії. Дружина Голіцина, прекрасна піаністка, також захоплювалася музикою Бетховена і часто її виконувала. Про це йому писав Голіцин в одному із своїх листів і просив надсилати фортепіанні твори. Крім квартетів, Бетховен присвятив Голіцину увертюру «Освячення дому», опус 124. Очевидно, цей факт мав на увазі Герцен, коли в книзі «Былое и думы» писав, що Голіцин «настільки був музикантом, що Бетховен присвятив йому одну з симфоній».

Незважаючи на те, що ці твори стали власністю Голіцина, він дозволив Бетховену надрукувати нові шедеври і на його користь.

З ініціативи Голіцина 6 квітня 1824 р. в Петербурзі вперше було виконано «Урочисту месу» Бетховена, який спеціально вислав для цього авторський рукопис. В одному з листів Бетховен рекомендував Голіцину піаніста, альтиста і композитора Карла Цейнера, що жив тоді в Петербурзі. Цейнер щодня приходив до Голіцина й грав йому твори Бетховена. І. Шупанціг після повернення з Росії розповідав Бетховену, що Голіцин «жив для мистецтва і ним самим». У численних листах Бетховен неодноразово згадував ім'я М. Б. Голіцина, навіть назвав його своїм другом.

Завдяки передовим діячам нашої вітчизняної культури, серед яких почесне місце посідає М. Б. Голіцин, Росія була однією з перших країн, що «визнала» Бетховена. Це визнання прогресивних кіл нашої культури Голіцин теж висловив у листі до Бетховена 8 квітня 1824 р.: «Ваш геній випередив віки, і, мабуть, немає в світі досить освіченої аудиторії, яка змогла б зазнати насолоди від усієї краси цієї музики, зате нащадки віддадуть Вам належне і благословлятимуть Вашу пам'ять краще, ніж Ваші сучасники».

І він не помилився. Ім'я Бетховена в Росії й на Україні швидко набувало популярності. З відкриттям музичних шкіл, училищ, консерваторій, особливо за радянського часу, твори великого композитора стали обов'язковими не тільки в концертному, а й в учбовому репертуарі. З усіх зарубіжних композиторів Бетховен у нашій країні став найбільш відомим і улюбленим. Величезне духовне багатство, прогресивне ідейно-художнє спрямування його музики зробили її надбанням інтернаціональним. Боротьба проти тиранії й гноблення, якою наситив свою творчість Бетховен, слугувала в царській Росії не тільки художньому вихованню, а й збуджувала революційну свідомість мас. Тож недарма саратовський генерал-губернатор заборонив концерти-лекції московського піаніста і лектора Шора за те, що той «вихваляв Бетховена не як художника, а як революційного діяча». Більшовицька газета «Правда» назвала ці лекції Шора зразком концертної діяльності, що служить справі «художнього і духовного розвитку робітників».

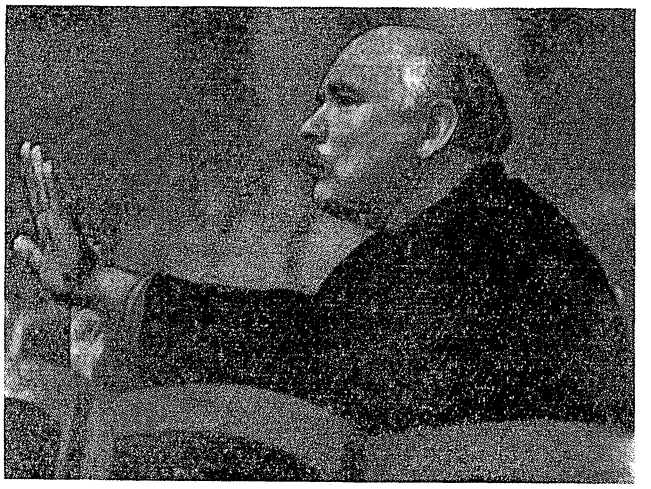
Музика Бетховена допомагала більшовикам у революційній боротьбі. Її виконували друзі й соратники Леніна — Інеса Арманд, Фотієва, Сирмус, Воровський, Оболенський, Чичерін, Гусєв, Красиков та інші. Високо цінували Бетховена члени першого Радянського уряду, «найінтелігентнішого уряду в світі», як визнали навіть буржуазні газети. У 1921 р. нарком освіти А. В. Луначарський у промові на ювілеї Бетховена говорив: «Это празднование не может иметь характера эпизодического. Бетховен нам слишком дорог. Бетховен слишком нужен народной России, стремящейся к коммунизму, чтобы мы могли ограничиться просто серией торжеств».

Про найвище визнання музики Бетховена в нашій країні свідчить виконання фіналу IX симфонії в день прийняття Радянської Конституції на урочистих зборах у Великому театрі 5 грудня 1936 р. Бетховен був улюбленим композитором В. І. Леніна. Великий вождь прекрасно знав його музику, любив слухати увертюри «Егмонт», «Коріолан», Місячну, Патетичну та інші сонати. Всесвітньовідомими стали його слова про «Апасіонату»: «Ничего не знаю лучше «Аппассионаты». Готов слушать ее каждый день. Изумительная нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть, наивной, думаю: вот какие чудеса могут делать люди». Ці слова є найкращим вінком Бетховену.

*Суми* *Георгій Локощенко*

# НАРОДЖЕНИЙ ДЛЯ МУЗИКИ

*Андрій Гуменюк*



Гортаючи нові збірки українських народних пісень, обов'язково знаходимо популярні пісні: «Ой чого ти, земле», «Ой як стало зелено», «Десь поїхав син», «Шахтарочка», «Життя наше розквітає» та інші. Ці пісні, записані фольклористами безпосередньо в музичному побуті народу, справедливо вважаються народними, хоч творцем їх є видатний діяч музичної культури України, композитор, диригент і педагог Григорій Гурійович Верьовка.

Визнання пісенної творчості Григорія Гурійовича народом — явище не випадкове, бо вона вилилася з чулого серця митця, який був вірним сином народу і все своє свідоме життя служив йому. Він глибоко знав життя народу, його творчість, естетичні потреби. Свідченням цього може бути художня обробка Верьовчиної пісні «Ой чого ти, земле» московським композитором С. І. Потоцьким, який вважав її фольклорним явищем. К. Я. Домінчен у своїй симфонічній поемі використав як тему пісню Григорія Гурійовича «Ой як стало зелено», вважаючи її також справді народною. Що ж до знаменитих «Шахтарочки» та «Життя наше розквітає», то ці пісні й понині співають не лише на гулянках, вечірках, а й в концертах художньої самодіяльності, складаючи нові тексти на місцеві та інші актуальні теми.

Популярність хорової творчості Верьовки серед найширших кіл трудящих стала підставою для уряду нашої республіки доручити в 1943 р. Григорію Гурійовичу організацію Державного українського народного хору, що тепер носить його славне ім'я. В цьому чудовому колективі, як ні в якому іншому до нього, пісня, інструментальна музика, барвистий танець талановитого українського народу дістали нове життя, стали надбанням мільйонів у всіх радянських республіках і зарубіжних країнах, буквально пішли у широкий світ.

Концертні програми Народного хору складалися з обрядових, історичних, побутових пісень, народних ігор, танків тощо. Широко зазвучала народна поліфонічна пісня з грудними та фальцетними підголосками, зі всіма її стильовими особливостями виконання, посідаючи центральне місце в репертуарі колективу.

Поряд з народною піснею керівник щедро давав колективові і власні композиції, в яких розвивав і поглиблював стильові особливості народного виконання. В цих піснях, хороводах Григорій Гурійович чуло відгукувався на всі визначні події в житті радянського народу. Відбудова Хрещатика, відкриття Волго-Донського каналу й нових електростанцій, героїчна праця шахтарів повоєнного Донбасу — ось тематика творчості композитора. А скільки чудових пісень створив митець про Комуністичну партію, Радянську Батьківщину, про Героїв Соціалістичної Праці!

Як тут не згадати пісню Григорія Гурійовича часів Великої Вітчизняної війни «Клятва» на слова М. Бажана, яка стала бойовим закликом у всенародній боротьбі проти фашистської навали:

Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів!

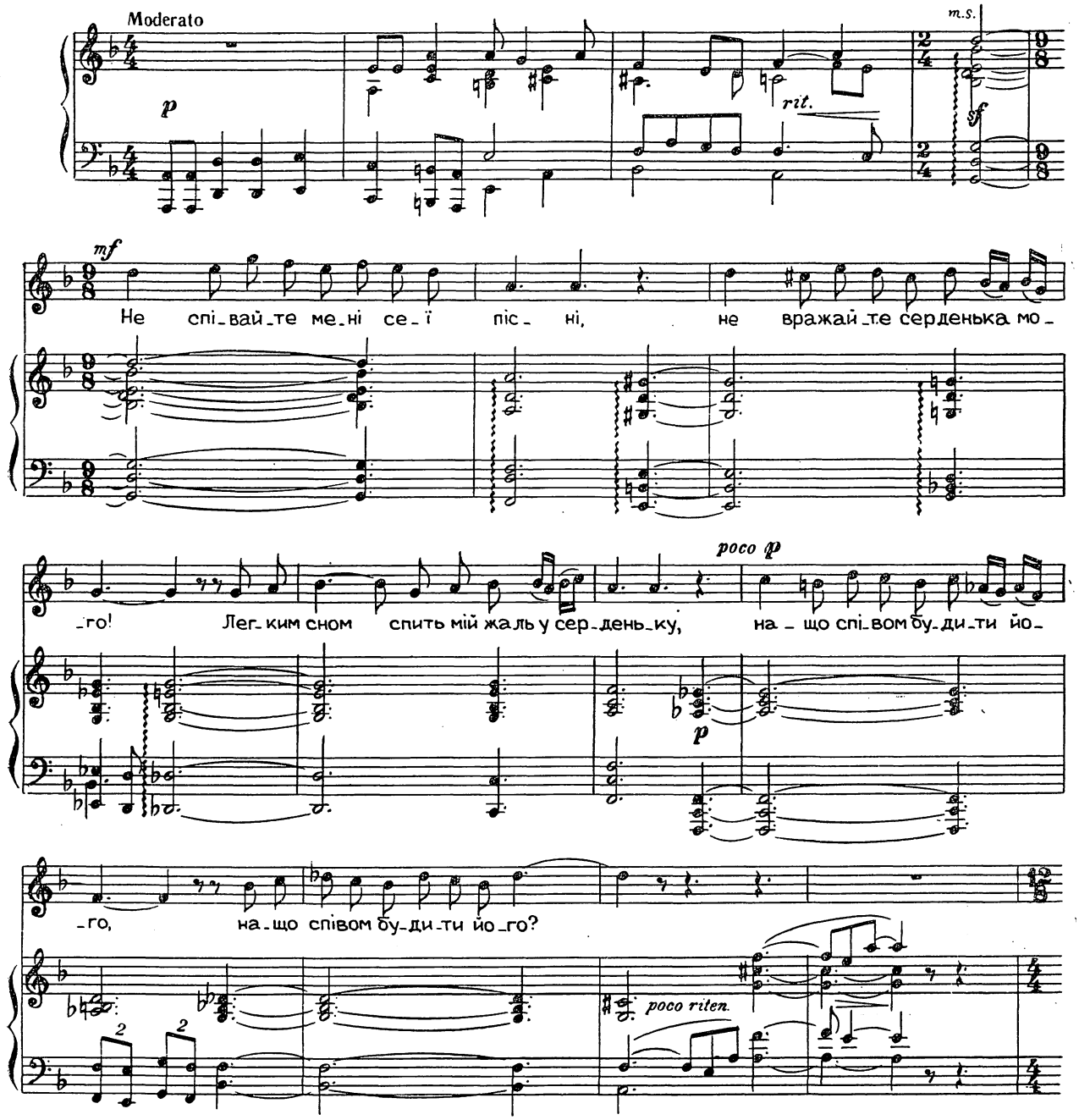
А скільки чарівної краси в пісні «Хороводна-урожайна», написаній на глибоко поетичні слова М. Стельмаха! Це не просто черговий твір композитора, скажімо, дуже вдалий. Ні! Це нове слово в хоровій творчості України. Адже в ній, як і в «Урожайній-святковій» також на слова М. Стельмаха, тут розвиваються народні хорові традиції. Зберігаючи народні принципи виконання, композитор застосовує елементи імітаційної поліфонії. Новаторство митця найяскравіше виявилося в роки його творчої праці в Народному хорі. Саме тоді Григорій Гурійович створив новий жанр — хоровий виклад думи в супроводі оркестру українських народних інструментів. Маємо на увазі «Думу про визволення України», складену артистом хору Володимиром Перепелюком, та записаний від кобзаря Єгора Мовчана варіант «Думи про Леніна». Вільна обробка Г. Г. Верьовкою цих творів для соліста, мішаного хору та оркестру — визначна подія в музичному житті України.

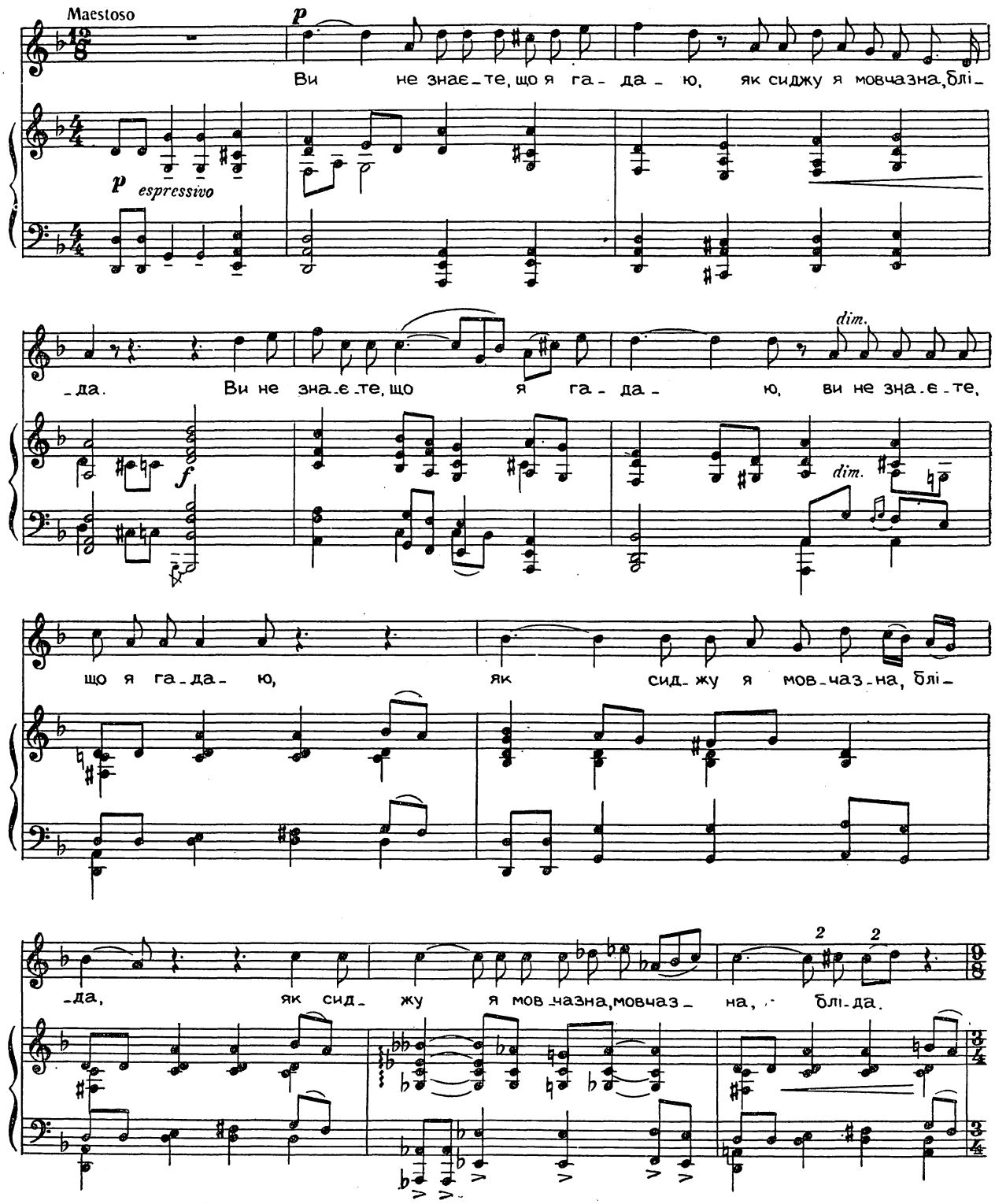
Видатною подією також було виконання кантати Г. Г. Верьовки «Ми ковалі своєї долі» для соліста, мішаного хору та оркестру на слова поета-академіка П. Тичини. В ній композитор, зберігаючи кращі традиції М. Лисенка та К. Стеценка, розвиває й поглиблює одночастинну форму кантати. Особливо цінним і важливим у цьому творі є те, що Григорій Гурійович органічно поєднує народну манеру виконання із майстерним застосуванням прийому імітаційної поліфонії. Незважаючи на те, що фактура кантати досить складна, її бездоганно виконував Народний хор, залишаючи глибокий слід у пам'яті слухачів. Григорій Гурійович Верьовка приділяв багато уваги й іншим жанрам музичної творчості. Він створив ряд чудових романсів, у яких майстерно розкрив найтонші нюанси змісту поетичного слова, щирість вислову поета.

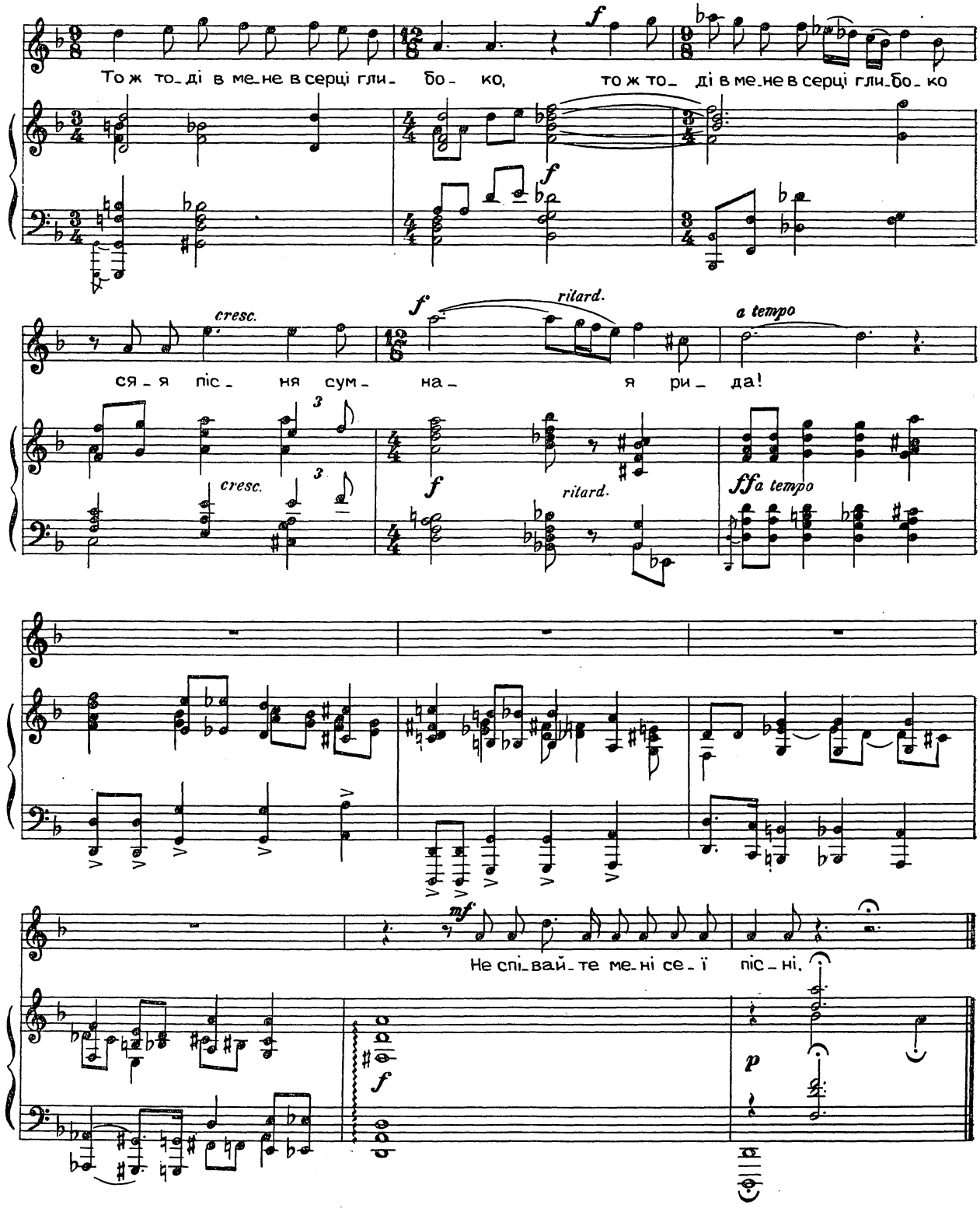
# НЕ СПІВАЙТЕ МЕНІ

*Слова Лесі Українки*

*Музика В. Кирейка*



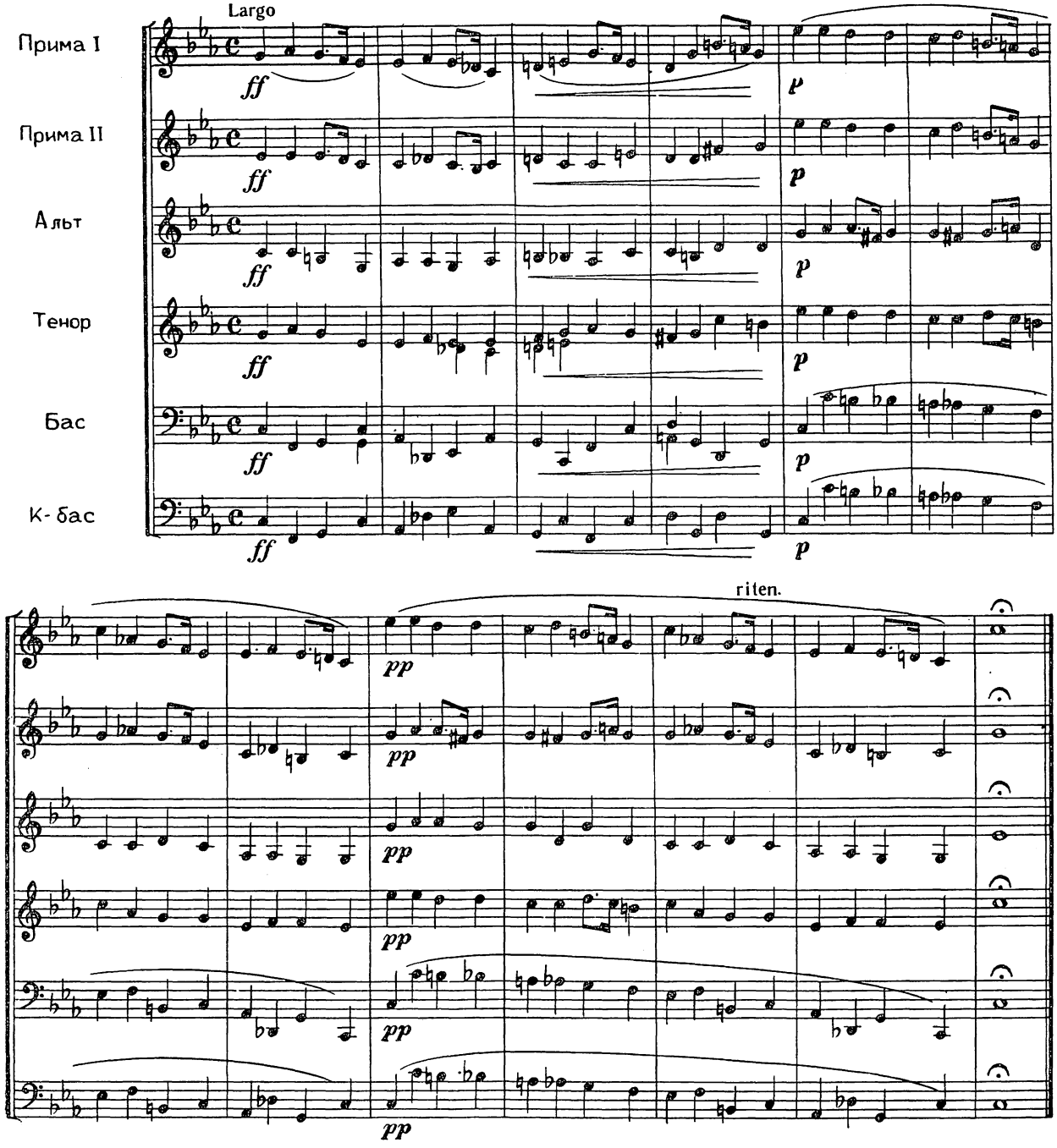

Maestoso
p
Ви не знає-те, що я га-да-ю, як сиджу я мовчазна, блі-
p espressivo
-да. Ви не зна-є-те, що я га-да-ю, ви не зна-є-те,
f
dim.
dim.
що я га-да-ю, як сид-жу я мов-час-на, блі-
-да, як сид-жу я мов-часна, мовчаз-на, блі-да.
2
2


То ж то_ді в ме_не в серці гли_ бо_ ко,
то ж то_ ді в ме_не в серці гли_бо_ко
cresc.
ritard.
a tempo
ся_я піс_ ня сум_ на_ я ри_ да!
cresc.
ritard.
a tempo
mf
Не спі_вай_те ме_ні се_ї піс_ні.

# ПРЕЛЮДІЯ

***Музика Фр. Шопена***

***Перекладення для ансамблю домр***



Важливе місце у спадщині композитора посідає інструментальна музика. Це композиції для симфонічного оркестру, оркестру українських народних інструментів та п'єси для скрипки. Так, його «Лірична пісня» в чудовому виконанні лауреата республіканського конкурсу Л. Чайковської та народний танець «Плескач» звучать в репертуарі Оркестру українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР. Виконується в цьому колективі й «Дума про Леніна» в обробці Верьовки.

Слід нагадати, що Григорій Гурійович один із перших композиторів написав твір для баритона та чоловічого складу хору «Пою мое Отечество» на слова В. Маяковського. Цей твір довго тримався в репертуарі Народного хору і мав великий успіх. Як відомо, після вдалої спроби композитора поезії В. Маяковського почали привертати увагу й інших митців України.

Григорій Гурійович був талановитим диригентом і виховав плеяду відомих диригентів хорів. Серед них слід назвати П. Муравського, В. Колесника, Л. Венедиктова та багатьох інших. Найхарактернішою рисою диригентського стилю Верьовки слід вважати уміння «задати тон», збудити в кожному виконавцеві творчий порив і скерувати його в єдине річище. Тут він був неповторним.

Український народний хор, який понад двадцять років очолював Григорій Гурійович Верьовка, був тією творчою лабораторією, через яку пройшли нові кадри композиторів-піснярів. Широку популярність серед народу здобули чарівні пісні П. Майбороди у виконанні Народного хору. Як тут не згадати його пісні про Марію Лисенко, Олену Хобту, Марка Озерного. Шлях у світ цим та іншим пісням відкрив Народний хор, його керівник Григорій Гурійович. А скільки в репертуарі хору неповторних пісень А. Філіпенка! Навколо Григорія Гурійовича групувались кращі композитори і поети-піснярі України: І. Шамо, К. Домінчен, Г. Жуковський, П. Глушков, П. Процько, П. Тичина, М. Стельмах, С. Воскрекасенко, Т. Масенко, В. Лагода, Д. Луценко, Д. Білоус та багато інших.

Їхні твори прикрашали репертуар Державного заслуженого українського народного хору й назавжди залишаться на сторінках мистецького літопису історичних звершень нашої Батьківщини.

Як відомо, народні хори — чи не найулюбленіший жанр музичного мистецтва на Україні. У нас багато колективів цього профілю, професіональних і самодіяльних. Але «таємниці» їх успіху, репертуар, методика роботи і в цілому творчої діяльності ще по-справжньому не вивчаються в музичних закладах. Отож, кожний керівник такого колективу вирішує всі ці складні питання самотужки. Тут панує самоплив. Деякі фахівці, а особливо дилетанти, шукають репертуар не в народній пісенній творчості, а в класичній хоровій літературі, тим самим перетворюючи народні хори у філіали нижчого гатунку академічних хорових капел. Народну пісню, особливо поліфонічного складу, про що вже йшлося, свідомо вилучають з репертуару цих колективів. А вона ж і становить найхарактернішу рису українського народного багатоголосся, яким захоплюється весь світ. Все це хвилює і насторожує. І все це, до речі, в свій час Григорій Гурійович Верьовка ревниво захищав від нападок фахівців, не обізнаних з характерними особливостями народної пісенної творчості, її стильовими рисами виконання.

Нам здається, що найкращим вшануванням світлої пам'яті Григорія Гурійовича Верьовки — видатного діяча української радянської музичної культури — будуть по-справжньому вирішені всі творчі питання, які стосуються концертної діяльності народних хорів України.

Видатний український письменник Михайло Стельмах писав про Григорія Верьовку: «Він був народжений для музики, він був зітканий з музики, з отих народних чарів, що веселять, чи смутком лягають на душу, чи підносять її угору на добрих крилах надій, сподівань... Ми довго-довго будемо чути і голос, і пісню Григорія Гурійовича, бо вони для людини вихопилися з щедрого серця творця». Ці пророчі слова збудуться повністю, якщо розумно використовуватимемо багату спадщину видатного митця.

---

# ШКОЛА НАРОДНОГО СПІВУ

Де б не звучала вона — чи в простій селянській хатині, чи на багатотисячній арені далекого Мехіко, скрізь з однаковою силою торкається найпотаємніших глибин людського серця цей геніальний витвір нашого народу — українська пісня.

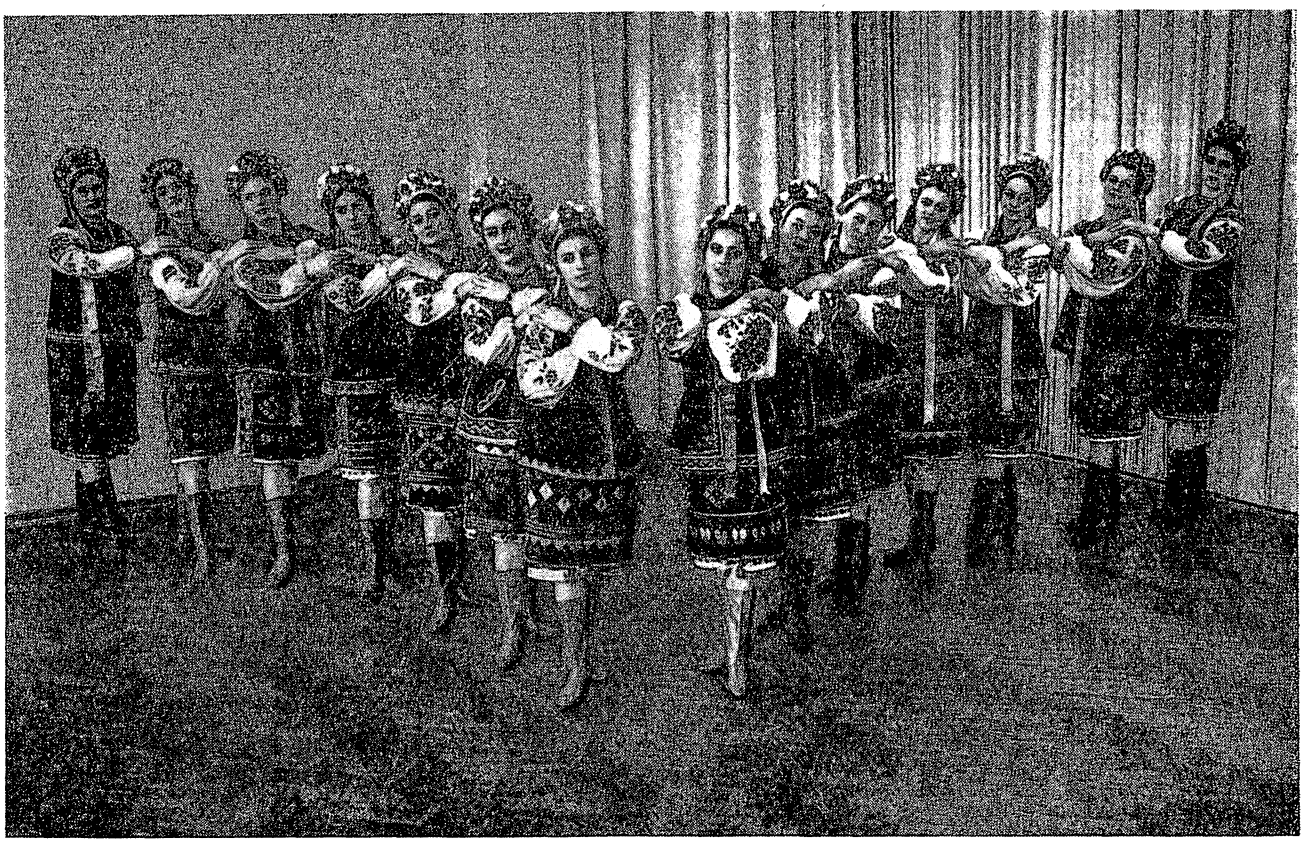
Чи не найголовнішу роль серед її пропагандистів і популяризаторів відіграють народні хори, чільне місце серед яких по праву належить Державному заслуженому українському народному хору ім. Г. Г. Верьовки. Саме тому, коли в 1962 р. виникла потреба в організації учбової студії для підготовки фахівців народного співу, цей єдиний на Україні заклад було створено на базі Народного хору, бо саме він має самобутнє мистецьке обличчя і міцно стоїть на підвалинах вікових традицій нашого народу.

Надаючи безсмертним творінням давнини сучасної інтерпретації, теперішні керівники хору розширюють можливості народного співу, поєднують його з академічним, відкривають все нові й нові мистецькі обрії.

З часу заснування учбово-хорової студії вже минуло вісім років. Десятки випускників стали артистами хору ім. Г. Г. Верьовки, Черкаського народного хору, Гуцульського ансамблю пісні та танцю, полтавської «Веселки» та інших колективів республіки. А Надія Бочарова, Валентина Хиценко, Наталка Красноніс, Віра Кобзаренко, Поліна Федоренко, Володимир Турець нині провідні солісти Народного хору ім. Г. Г. Верьовки.

Чотири роки тому прийшла до студії сіроока Ніна Матвієнко з поліського села Неділище. Чистий, як легіт весняного вітру, голос дівчини зачаровує слухачів щирістю юної душі. Саме студія та копітка праця з Анатолієм Тимофійовичем Авдієвським і породили ту своєрідну манеру виконання, той колорит, якими вона так мистецьки володіє.

Два роки навчання, два роки оволодівання співочою майстерністю, культурою мови, виробленням гарного народного звука, постановка голосу, опанування загальномузичних дисциплін, чистота інтонування та багато інших «секретів», які формують мо-



Випускниці студії при Державному українському народному хорі.

лодого актора-співака, дали свої наслідки.

Чимало зусиль вимагає від викладачів робота із студійцями, адже кожен голос потребує індивідуального підходу. Нелегка то справа — підготувати кожного окремо і всіх разом у хоровому ансамблі, де особистість співака якоюсь мірою нівелюється на користь ансамблю.

Ю. В. Кроткевич, С. Д. Іващенко, М. А. Ботезату, Л. М. Суховерха та В. П. Самойленко — ось той викладацький склад, що сіє в юних серцях знання та любов до народної пісні, до музики. Ревному шанувальнику та пропагандисту української народної пісні сімдесятидворічному директорові студії Якову Давидовичу Міщенку можна позаздрити в енергії та молодечому запалі до улюбленої роботи. Кожної весни виїздять студійці до Канева поклонитися безсмертному Тарасові, вшанувати піснею його світле ім'я. Висиплять на палубу пароплава, обступлять Якова Давидовича і слухають його цікаві розповіді. А розповідати йому є про що, адже він був свідком і сам брав активну участь разом з П. О. Козицьким, В. М. Верховинцем, Г. Г. Верьовкою у створенні нового радянського хорового мистецтва. А як не розповісти про участь у хорі М. Д. Леонтовича, про відвідування репетицій та концертів хору під орудою Олександра Кошиця та багато інших цікавих подій, які вже стали славною історією нашої культури.

У різні періоди студії надавали творчу допомогу і Г. Г. Верьовка, і Е. П. Скрипчинська, і Я. І. Орлов, і С. Є. Павлюченко, а нинішній керівник хору А. Т. Авдієвський мріє про створення на базі існуючої учбової студії училища народного співу з ширшою програмою та збільшеним строком навчання.

На долю цьогорічного випуску випала приємна та почесна місія: репрезентувати українське радянське мистецтво під ленінським девізом «Мистецтво — народові» у містах і селах Казахської, Киргизької, Узбецької та Таджицької республік.

За два місяці подорожі студійці дали близько 50 концертів. Преса братніх республік високо оцінила виступи молодих митців під керівництвом диригента та концертмейстера студійного хору Валерія Самойленка. Газета «Советский Таджикистан» писала: «...І ось на концертних майданчиках Таджикистану — Україна. Вона репрезентована на святі мистецтв народів СРСР невеликим колективом — молодіжною групою студійців Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки, і це достеменна, справжня Україна — істинне мистецтво, і тому, де б не побувала група, її скрізь супроводжував незмінний успіх».

Про здобутки цьогорічного випуску можна було пересвідчитися з їхнього виступу по кольоровому телебаченню 16 липня нинішнього року. І солісти, й хор порадували глядачів злагодженістю і майстерністю співу. Можна з певністю сказати, що колективи, які запросили випускників студії до себе, матимуть хороших, закоханих у свою справу співаків.

*О. Доріченко*

# СОПІЛКА В РУКАХ ВІРТУОЗА

*Перекоп Іванов*

Соло на свирілі.

Багатоголосий пташиний спів, тьохкання, трелі, рулади маленьких співців ніби переносять вас у ліс, де між корінням крислатих дерев течуть веселі струмочки. Їх лагідне дзюрчання, шелест листочків, подих пишних трав на квітучих галявинах зливаються зі співом пташок у казкову симфонію.

Ви перебуваєте під чарами і силою таких вражень, потрапивши до квартири прославленого сопілкаря Євгена Миколайовича Бобровникова. Любить він пташок. Більше двох десятків пернатих друзів живуть у нього.

Дует бандури і сопілки — В. А. Кабачок та Є. М. Бобровников.

З великою насолодою слухає він їхні співи, які й відтворює на своїй чарівній сопілці. А пташки, слухаючи гру Євгена Миколайовича, намагаються копіювати її. Так взаємно збагачують своє мистецтво господар дому і його вихованці.

До справжнього мистецтва гри на цьому простому інструменті Євген Миколайович прийшов через багато років невтомної праці. Наполегливі пошуки увінчалися перемогою: сопілка в його руках не свистить, а співає. Її сильний і м'який звук наближається то до звуку людського голосу, то до пташиних переспівів. Євген Миколайович розробив так зване напівбуртове звучання. Полягає воно в тому, що сопілкар під час гри ледве прикриває і відкриває нижньою губою голосниковий отвір і водночас коливає руками інструмент, завдяки чому домагається компактного, наспівного звуку. Вібрація сприяє чистоті інтонації та кращому злиттю з акомпанементом. Євген Миколайович звернув увагу на таке явище: якщо під час гри сопілку піднімати вгору, звук трохи підвищується, якщо тримати нижче — понижується. Знаючи це, можна підстроювати її «на ходу».

Вивчення акустичних особливостей цього інструмента, високий технічний та художній рівень виконання на ньому, що є заслугою Є. М. Бобровникова, забезпечили сопілці велику популярність серед радянських і зарубіжних слухачів, адже митець як соліст Державного заслуженого українського народного хору ім. Г. Г. Верьовки багато їздить по світу. У супроводі оркестру українських народних інструментів він виконує мелодії пісень «Ой на гору козак воду носить» і «Дощик» у власній обробці, гуцульські мелодії «Коломийка» та «Гей, на високій полонині», оркестровані М. Т. Лисенком, концертну п'єсу К. Мяскова «Ластівка» на дві теми: перша — українська народна пісня «Куди вітер повіває», друга — власна тема Є. Бобровникова. «Ластівка» записана на платівку як один із кращих творів, виконуваних на українських народних інструментах на Всесвітній виставці в Монреалі.

Разом з композитором В. Полевим Є. Бобровников написав концертну п'єсу для духових народних інструментів: жоломіги, рога, свирілі, березової кори та сопілки в супроводі оркестру українських народних інструментів. П'єсу він виконує по черзі на щойно названих інструментах. Цей номер завжди проходить з величезним успіхом і на Батьківщині, і за рубежем.

У репертуарі Євгена Миколайовича є й твори класиків: «Пісня індійського гостя» з опери «Садко» М. Римського-Корсакова, «Соловейко» М. Кропивницького, «Мазурка» Г. Венявського, «Жайворонок» М. Глінки та інші. Виконання на сопілці творів народної та класичної музики свідчить про широкі можливості цього інструмента. Вершини концертно-виконавської майстерності на ньому Бобровников досяг у творах «Дойна», «Жайворонок» та «Ластівка».

Численні духові музичні інструменти українського народу давно привернули увагу Євгена Миколайовича своїм тембровим багатством, можливістю їх використання в ансамблях та оркестрах українських народних інструментів.

Його мета — удосконалити найцікавіші за звуком, перспективні інструменти, дати їм друге життя, щоб вони, поновлені чи удосконалені, приносили людям радість. Він удосконалив жоломіґу, косу дудку, сурму, свиріль, створив сім'ю сопілок (прима, альт, баритон, бас) та групу оркестрових сопілок різних строїв. У практичній роботі використовував також очеретини, очеретянки, дримби, трембіти, флояру, денцівку, півтораденцівку, березову кору та ін.

Євген Миколайович — ентузіаст і пропагандист ансамблевої гри на народних інструментах. 25 років тому він вперше виступив з відомим бандуристом В. А. Кабачком, виконуючи обробки українських пісень.

Надзвичайно цікаво звучала сопілка, супроводжуючи разом з оркестром народних інструментів українські пісні, що їх виконував Народний хор під керівництвом Г. Г. Верьовки: «Ой ходив чумак», «Повій, вітре, ой да вітерочок», «Полетів би на край світу». Бобровников на сопілці грав заспів і кінцівку, які сам написав. Задушевно звучав поетичний твір М. В. Лисенка «Пливе човен» у перекладенні Ф. М. Надененка для сопілки та бандури. Партію бандури виконував Сергій Баштан.

Згодом Євген Миколайович створює ансамбль сопілкарів при Народному хорі. Відібравши 12 виконавців, він навчив їх грати на сопілках. Ансамбль виконував два інструментальних номери: народну пісню «Ой ти кохана» та «Українську польку».

Прагнучи залучити до гри на народних духових інструментах якомога більше учасників і особливо дітей, показати трудящим красу цього мистецтва, Бобровников не шкодував часу й сил — організовував ансамблі й оркестри в Києві, Обухові, навіть у Дніпропетровській та Львівській областях, невтомно експериментував і скрізь домагався великого мистецького успіху. Дуже цікавим з цього погляду був його ансамбль сопілкарів у 145 школі м. Києва. Склад ансамблю 30 виконавців: перша сопілка — 10 чол., друга — 8 чол., третя — 12 чол.

Згодом ансамбль влився до оркестру народних інструментів будинку піонерів Московського району столиці України. Тепер уже в колективі стало 60 виконавців, які поділялися на такі групи: сопілок перших 10, других — 8, третіх — 12, очеретин — 20, жоломіга — одна, свиріль — одна, бандур — 2, скрипки — 2 (перша і друга), басоля — одна. Була й група ударних: малий барабан, металофон та трикутник. Звучання оркестру відзначалося справжнім народним колоритом. Колектив не раз виходив переможцем на оглядах художньої самодіяльності, був показаний у кіножурналі «Піонерія», його записи передавали по радіо.

Визначним мистецьким явищем 1960 року був виступ під керівництвом Є. М. Бобровникова дитячого оркестру народних інструментів у складі 100 чол. Сім'я сопілок тут мала 7 груп: пікколо, прими-перші, прими-другі, темброва сопілка, альти, баритони та баси. Використовувалися також очеретини, жоломіги, свирілі, кларнет, трембіта, баян, дві скрипки-перші, дві скрипки-другі, скрипка-альт, басоля, а з ударних — металофон, трикутник та бубон.

Євген Бобровников і його сини.

Надзвичайно цікавою була робота Євгена Миколайовича на громадських засадах з оркестром українських народних інструментів Київського міжобласного управління професійно-технічної освіти в 1964—1966 рр. В оркестрі грали 60 юних музикантів. Група дерев'яних тут складалася з 27 інструментів. Оркестр грав інструментальні п'єси, а також супроводжував виступи хору і танцювального колективу. Під час святкування в 1965 р. двадцятип'ятиріччя Державних трудових резервів він виступав з концертами у найкращих залах Москви, після чого був нагороджений Почесною грамотою і занесений до Книги пошани Державного комітету профтехосвіти Ради Міністрів СРСР.

На Республіканському фестивалі самодіяльного мистецтва, присвяченому 50-річчю Великого Жовтня (1967 р.), успішно виступив оркестр українських народних інструментів з м. Умані, який посів перше місце і був нагороджений золотою медаллю. Велику допомогу в навчанні та підготовці його до виступів надав Є. М. Бобровников. У цей же період він організував ансамблі сопілкарів і народних духових інструментів у Київській державній консерваторії та при Українському радіо, допоміг створити малий інструментальний ансамбль при Державній заслуженій капелі бандуристів УРСР. Соло на сопілці в цьому ансамблі виконує син Євгена Миколайовича Микола Бобровников. Виступи Миколи завжди проходять з великим успіхом. Молодший син Сашко ще вчиться в школі. Він також грає на сопілці й виступає інколи в дуеті з батьком. На вечорі, присвяченому 90-річчю від дня народження Гната Хоткевича, в республіканському Будинку літераторів (28 грудня 1967 р.) і в концерті української інструментальної

музики (20 червня 1969 р.) Є. М. Бобровников успішно виступав разом з обома синами.

У пошуках найкращих варіантів Євген Миколайович організовував різні за складом ансамблі сопілкарів. Отже, є можливість узагальнити набутий досвід, зафіксувати перевірений на практиці склад цих колективів. У дуеті можуть бути дві сопілки-прими або прима й альт, у тріо — дві прими, один альт або прима, альт і баритон, у квартеті — пікколо, прима, альт, баритон або дві прими, альт і баритон.

Великі ансамблі можуть мати такий склад:

| Кількість виконавців | Пікколо | Прима | | Альт | Баритон | Бас |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | I | II | | | |
| 15 | | 4 | 5 | 3 | 2 | 1 |
| 25 | 1 | 6 | 8 | 4 | 3 | 3 |
| 30 | 1 | 7 | 9 | 5 | 4 | 4 |
| 40 | 1 | 8 | 10 | 8 | 8 | 5 |

До великих ансамблів вводились 1—2 ріжки, одна темброва сопілка, свиріль, жоломіга, дводенцівка, дві півтораденцівки, чотири і більше очеретин, трембіта. Такі ансамблі можуть стати складовою частиною оркестру українських народних інструментів, як це було, наприклад, в оркестрі Київського міжобласного управління профтехосвіти.

Вклад Євгена Миколайовича в справу розвитку ансамблевої гри на українських народних духових інструментах важливий тим, що він практично довів їх життєвість і можливість широкого використання.

Про поширення цього жанру серед любителів музики і постійне зацікавлення слухачів свідчить те, що у фестивалі самодіяльного мистецтва до 100-річчя В. І. Леніна взяли участь багато ансамблів та оркестрів українських народних інструментів і понад сто окремих виконавців. Самодіяльний народний оркестр сопілкарів Поморянського сільського будинку культури Львівської області удостоєний золотої медалі, ансамбль сопілкарів і дударів с. Бережниці Івано-Франківської області — срібної, ансамбль сопілкарів Товстівського сільського будинку культури Тернопільської області — бронзової.

Організація класу сопілки (як додаткового інструмента) при кафедрі народних інструментів Київської державної консерваторії (1953 р.) сприяла підготовці кадрів виконавців-сопілкарів та викладачів. У 1953—1957 р. цей клас очолював Є. М. Бобровников. З-поміж його учнів, які добре оволоділи сопілкою і використовують її в своїй практичній діяльності, назвемо насамперед А. Кононенка, І. Миколайчука, М. Олейникова та І. Глушка. Два видання книжки Бобровникова «Грай, музико» швидко розкупили шанувальники народної музики.

Чи не найпереконливішим доказом цілковитого визнання сопілки та інших дерев'яних духових мистецькою громадськістю є включення до складу професіонального оркестру українських народних інструментів Музично-хорового товариства УРСР сім'ї сопілок, сурми та козацької труби. Одночасно спостерігається активніша, ніж досі, робота над удосконаленням інструментів. У цій галузі плідно працюють талановиті українські майстри І. Скляр, В. Зуляк, О. Шльончик, К. Євченко та інші.

За багаторічну діяльність по естетичному вихованню дітей, а також за успішний виступ зведеного ансамблю сопілкарів на республіканському огляді художньої самодіяльності школярів у 1960 р. Міністерство освіти УРСР і ЦК ЛКСМУ нагородили Є. М. Бобровникова Почесною грамотою. 1968 року його нагороджено Почесною грамотою Президії Верховної Ради Української РСР. Нині Євген Миколайович у розквіті сил і ще багато зробить для розвитку музичної культури.

# ВЕЧОРИ ПАМ'ЯТІ Ф. Д. КУШНЕРИКА

Громадськість Полтавщини широко відзначила 95-річчя від дня народження видатного радянського кобзаря Федора Даниловича Кушнерика (1875—1941). Його життя і творчість — ще одне підтвердження відомої істини, що кобзарі завжди були і є виразниками передових ідей свого часу, вірними синами народу.

До Великого Жовтня Кушнерик співав засвоєні від свого першого навчителя Михайла Кравченка та інших кобзарів героїчні думи, а в побутових, історичних та ліричних піснях виливав скаргу на тяжку долю трудящої людини, картав панів, попів та інших гнобителів. За радянського часу його кобза наче помолоділа. Не залишаючи улюблених слухачами дум та народних пісень, він оспівав нове життя і його будівників, сам склав пісні «Про революцію», «Про селян незаможних», «Розмова комсомольця з дідусем», «Про трактори», думу «Батько Ленін» та варіант нині широко відомої думи-пісні про Леніна «Хто ж той сокіл, товариші».

Заходами Музично-хорового товариства УРСР і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури у Полтаві 12 вересня відбувся великий літературно-музичний вечір пам'яті Ф. Д. Кушнерика. Після доповіді кандидата філологічних наук Ф. І. Лаврова про життя і творчість славетного кобзаря виступили поети В. Кочевський, Ф. Радін, П. Мірний, О. Чуча, І. Червоніщенко. Присутні гаряче зустріли київських кобзарів, які проспівали твори з репертуару Кушнерика.

Наступного дня у селищі Велика Багачка, де народився і провів майже все своє життя кобзар, представники Музично-хорового товариства УРСР і Українського товариства охорони пам'яток історії та культури в присутності сотень жителів селища поклали вінки до пам'ятника на могилі Ф. Д. Кушнерика. В районному будинку культури також відбувся літературно-музичний вечір. 14 вересня кобзарі виступили перед учнями та вчителями Великобагачанської середньої школи, а потім виїхали до Миргорода, де часто бував Федір Данилович. Це, мабуть, тут художник Опанас Сластіон, керівник відомої художньо-промислової школи імені Гоголя, написав 1928 року портрет Кушнерика, а під ним — строфу з його пісні.

Просторий зал нового будинку культури вщерть заповнили шанувальники таланту свого земляка. Тут було чимало тих, хто пам'ятає Федора Даниловича, і серед них — учасники ансамблю кобзарів-ветеранів під керівництвом Я. П. Сітка. Цей ансамбль також виступив у концертній частині хвилюючого вечора.

*Миргород* *М. Панасенко*

орбіти української музики

# ДЕБЮТ У СТОЛИЦІ

У мистецькій біографії Одеського театру опери та балету відбулася значна творча подія — вперше за всю історію свого існування театр виїздив на гастролі до Москви. Зрозуміло, з яким хвилюванням готувався колектив до виступів на сцені Кремлівського палацу з'їздів. І зараз приємно відзначити, що творчий звіт був для українських митців і великим святом, і екзаменом на зрілість, і передумовою для нового зросту.

Протягом двох тижнів театр показав оперні вистави: «Жорстокість» Б. Кравченка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Тоску» Д. Пуччіні, дві балетні — «Золушку» С. Прокоф'єва та «Жізель» А. Адана, а також вечір балету і концертну програму.

Особливо великий успіх мала вистава «Тоска», в якій найбільш яскраво виявилося торжество вокальної майстерності українських співаків. Треба відзначити виконавців основних партій — народну артистку СРСР Н. Ткаченко (Флорія Тоска), заслуженого артиста УРСР Г. Ханеданьяна (Маріо Каварадоссі), А. Макарова (барон Скарпіа), а також головного диригента театру Б. Грузина, який веде оперу з великим емоційним піднесенням і творчим натхненням.

«Синтез музики і драми», «Натхнення» — так названі статті центральної преси, присвячені постановці першої опери молодого композитора Б. Кравченка «Жорстокість», якою театр і відкрив гастролі в Москві. Опера народилася на одеській сцені близько двох років тому, і це був її перший вихід у «великий оперний світ». Дебют в цілому вдалий, бо вистава має якості, які сьогодні так необхідні для оперного твору,— рівноправне співіснування музики й драми.

Успіхові вистави сприяли талановиті виконавці: З. Лисак, Т. Мороз, А. Базарченко, В. Анісимов, Я. Шовковий.

На жаль, постановка опери «Запорожець за Дунаєм» не мала того прийому, тієї зацікавленості глядачів, які вона завжди викликала, бо перлина української оперної класики не знайшла ні цікавого режисерського вирішення, ні емоційної музичної інтерпретації.

Мабуть, не випадково для першого знайомства москвичів з танцювальним мистецтвом колективу було обрано балет А. Адана «Жізель». Адже в світовій хореографії не багато творів, які могли б так яскраво виявити виконавські можливості трупи. Преса особливо відзначала балерину С. Антипову, яка створила переконливий образ люблячої Жізелі, а також інших учасників вистави — Т. Комаревич, В. Новицького, Ю. Мащенко, В. Волкову, В. Федяніна.

Однією з кращих гастрольних вистав був балет С. Прокоф'єва «Золушка» (балетмейстер О. Виноградов), позначений завершеністю хореографічного й музично-сценічного вирішення. І кордебалет, і виконавці всіх партій, починаючи з чарівної Золушки (Е. Караваєва), Принца (П. Фомін) і кінчаючи епізодичними, продемонстрували високу професіональну майстерність.

Варто перегорнути сторінки центральних газет, щоб знову пересвідчитись у величезному інтересі москвичів до мистецтва братнього українського народу. «Святом музики» назвала газета «Правда» огляд вистав театру. Стаття завершується добрим побажанням: «Одеський театр опери та балету може й повинен домогтися ще вищого художнього рівня всіх своїх оперних вистав. У нього для цього є всі можливості».

Творчий звіт у Москві став джерелом натхнення, стимулом для дальшого зростання цього талановитого колективу.

*Л. Чернишова*

С. Гулак-Артемовський. «Запорожець за Дунаєм». Одарка — Р. Сергієнко, Карась — Є. Іванов.

Сцена з опери Д. Пуччіні «Тоска». Тоска — Н. Ткаченко, Каварадоссі — Г. Ханеданьян. Скарпіа — В. Анісимов.

«Вальси» С. Прокоф'єва. Вона — Е. Караваєва, він — П. Фомін.

# КИЇВ—СОПОТ—МОСКВА

Містом музичних прем'єр і міжнародних фестивалів, відкриттів нових зірок називають Сопот. «Головною атракцією» нинішнього «Сопотського літа»,— як писала газета «Кур'єр польскі»,— став дебют Київського театру оперети. До речі, столична оперета — єдина в нашій країні, що показала свої спектаклі за кордоном.

Театр, який польські рецензенти називають «одним з найкращих цього типу», привіз фрагменти з оперет радянських композиторів та спектакль «Сорочинський ярмарок» О. Рябова. Яскравий, сповнений національного колориту, він став справжньою подією гастролей. Давно вже на оперетковій сцені не панували такі веселощі, така невимушеність та відчуття імпровізаційності. Важко сказати,— відзначали рецензенти,— хто з акторів грає краще: всі вони доповнюють одне одного, створюючи єдиний народний характер — веселий, дотепний, лукавий.

Високо оцінюючи виступи українських артистів, Славомір Сєрецький у статті «Сердечно привітало населення Узбережжя артистів з України» писав:

«На тлі величезної сцени, замкненої панорамою київського Хрещатика, з'явилися барвисті українські костюми, що нагадували лан кольорових квітів. Було показано кілька прекрасно підготовлених номерів, з яких найбільше оплесків викликає танець соняшників. Уперше глядачі Узбережжя могли почути прекрасно інтерпретований фрагмент оперети Рябова «Весілля в Малинівці» (газета «Вєчур Вибжежа» від 9.VII.1970).

Зал на 6000 глядачів у «Лісовій опері» був щодня переповнений. Після концертів тут же на сцені виникали імпровізовані бесіди. Акторів закидали запитаннями, адже вперше поляки мали нагоду познайомитися з українською оперетою. Киян гостинно запрошували на традиційний польський «підвечірок», намагалися все зробити, щоб у них враження від гастролей було приємне й радісне. Дуже тепло пройшла зустріч на Гдинському рибокомбінаті, де артисти виступили в цехах з шефськими концертами.

Цікаво було подивитися роботи киян і артистам Гдинського музичного театру, який побував цієї осені з гастролями у столиці України. На сцені Жовтневого палацу культури йшли дві оперети — «Королівський пірат», музика Яна Томашевського, лібретто Станіслава Дейчера та Яцека Каспрового і «Чорт не спить» (за комедією Стефана Гживошевського «Чорт і шинкарка»), музика Рішарда Селіцкого, лібретто Антоні Мар'яновича та Рішарда Марека Гронского.

У творчих задумах Київської та Гдинської оперет — обмін постановочними групами. Польський режисер Данута Бадушкова буде ставити оперету «Мадагаскар» композитора Рішарда Дамроша. Глядачі Гдині побачать «Весілля в Малинівці» композитора

Сцена з музичної комедії О. Рябова «Сорочинський ярмарок».

О. Рябова, яку поставлять кияни. Тут доречно згадати рядки із статті, видрукуваної в газеті «Глос Вибжежа», що «мистецтво справді стало платформою зміцнення дружби».

Сопотське літо змінило московське... Театр привіз великий репертуар — 10 спектаклів, гала-концерт «Дніпровські зорі», мюзик-холл «Тисяча років і один день», спектакль для дітей. Московські рецензенти присвятили виступам українських акторів дуже теплі рядки. Ось витяг із кількох з них: «Загальне враження від гастролей? Розмах. Творча щедрість і віддача... Можна без перебільшення сказати, що Київська оперета зараз одна з найсильніших в країні. А що стосується вокального рівня, то, напевне, найсильніша... Важко назвати ще один театр оперети, котрий міг би похвалитися такою кількістю «співучих» артистів».

Найяскравішим оперетковим спектаклем, який був показаний цього літа в столиці, називають «Сорочинський ярмарок» О. Рябова.

«Від спектаклю повіяло свіжим вітром, новизною, справжніми веселощами. Це яскравий народний спектакль, укладений в чіткі форми сучасного театру, цілком позбавлений архаїки і сентиментальної «солодкавості».

На диво точно побудованим, логічним називають спектакль «Дівчиську було двадцять» О. Баснера. «Незважаючи на перенасичення музичних тем, він не залишає враження епізодів, концертно-естрадних номерів, а міцно пов'язаний єдиним режисерським замислом і темою. Велика кількість танцювальних мелодій і ритмів не стає самоціллю, а створює в ньому яскраву атмосферу, що передає загальний настрій — радісний і життєстверджуючий».

*О. Іваненко*

---

Її привезли солісти Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка Тетяна Таякіна та Валерій Ковтун. У Варну, на V міжнародний конкурс артистів балету, куди з'їхалася молодь багатьох країн світу, посланці України прибули після успішних гастролей балетної трупи в Португалії.

# МЕДАЛЬ З ВАРНИ

Для молодих артистів це був перший виступ на міжнародному змаганні. Програма конкурсу передбачала виконання номерів з класичних балетів, а також творів на сучасну музику. Т. Таякіна та В. Ковтун виконали па-де-де з балетів «Дон-Кіхот» Мінкуса, «Сплячої красуні» Чайковського, «Есмеральди» Пуні — Гліера та сучасний танець на музику Щедріна.

І ось визнання за майстерність — бронзова медаль на конкурсі. Вітаємо з нагородою наших земляків-киян!

# ЦІ ДНІ ЗАЛИШАТЬСЯ В СЕРЦЯХ

*Алла Сапожникова*

Наче барвистий український рушник, прослався шлях Танцювально-хорового ансамблю імені Тараса Шевченка з Торонто по землі України, шлях, заквітчаний піснями й теплотою братніх зустрічей.

Українську пісню, що прилетіла з далекої країни кленового листу, радянські люди вітали радо, схвильовано. Адже принесли її на щасливу землю діти й онуки тих, хто саме в пошуках кращої долі покинув її...

І ось вони приїхали, щоб від імені своїх батьків уклонитися землі, що нарекла їх українцями, покласти квіти до підніжжя пам'ятника людині, пісні якої співають і іменем якої назвали свій ансамбль.

Великому Кобзареві поклали вони вінки у Каневі, Полтаві, Харкові й Москві. У столиці України відвідали парк Слави і поклали квіти до обеліска на честь воїнів, полеглих у Великій Вітчизняній війні.

Тарасова гора. В урочистій тиші гості прямують до пам'ятника Великому Кобзарю. На гранітну стелу лягають квіти. І лине над високими Дніпровими кручами у виконанні чоловічого хору ансамблю безсмертний «Заповіт». Гості оглянули музей Т. Г. Шевченка, побували на могилі Івана Ядловського, першого доглядача Тарасової могили, відвідали бібліотеку-музей Аркадія Гайдара.

Радо прийняла українців з Канади Полтавщина. На землі, що подарувала світові Григорія Сковороду і Євгена Гребінку, де народилися твори Тараса Шевченка та Івана Котляревського, щиро завдячували самодіяльним митцям за любов до української пісні.

— Щирість ваших людей надзвичайна,— говорив після концерту в Полтаві учасник ансамблю Олексій Гетнер.— Вони гостинні й доброзичливі. Таких людей я ніколи раніше не зустрічав, хоч бував у багатьох країнах, зокрема в США, Франції, Англії, Бельгії, ФРН. Тут уміють і працювати, і весело жити, і, найприємніше, що я відчув,— вони завсіди раді гостям.

Зустрічі на Харківському тракторному заводі дали змогу нашим гостям познайомитися з виробництвом, життям і побутом робітників республіки. Серед учасників танцювально-хорового ансамблю багато робітників, тож невипадкова та цікавість, яку вони виявляли до всього, що і бачили, й чули.

— Мій батько виїхав до Канади 1906 року,— говорив Мирослав Бойчук.— Він, можна сказати, зовсім не знає того життя, яким живуть сьогодні люди на Радянській Україні. Я вже вдруге на Україні, а в Харкові вперше. Масштаби підприємства вражають, адже тут працює понад 30 тисяч робітників. До речі, на заводі багато жінок. Це свідчить про те, що за їхніми дітьми добрий нагляд.

А ввечері великий зал палацу культури тракторобудівників заповнили робітники, яким гості показали своє мистецтво.

Романтичний старовинний Львів. Чотири дні гостювання ансамблю в місті були по вінця наповнені щастям незабутніх зустрічей. Тут обійняв своїх близьких Василь Марущак.

Давно, давно відплакали вдовиці,
І дим війни розтав у зморшках ран,
А мати жде, і біль пече зіниці.
Димить туман, димить туман.

Вже й не злічити, скільки разів виконала пісню «Димить туман» Наталія Мохорук з хором. А серцем співала її довгі 27 років. Кілька рядків увібрали у себе й лихо Наталчиного життя. Майже тридцять років тому її разом з братом було вивезено до Німеччини.

— Не було мені тоді й 15 років,— розповідала Наталка.— Забрали нас прямо зі школи, в якій ми навчалися грі на скрипці. Так і залишилися з нами музичні інструменти... Навіть попрощатися з мамою не дали. Ми грали з братом в Зальцбурзі та інших містах Австрії, а як дізналися, що загинули батьки, то й подались до Канади. Ходили, прислухались: може, почуємо десь українську мову — все ближче до своїх.

Багато води спливло з того часу. І тільки після жорстоких 27 років Наталія Мохорук зустріла матір, яку вважала загубленою назавжди.

— Тепер я неодмінно повернуся на Україну,— схвильовано-щаслива говорила згодом вона.— Тут моя батьківщина, тут залишається і моє серце. Я побачила цей дивний край і не уявляю свого життя без нього.

Зі Львова до рідного села Понебель на Ровенщині виїздив Роман Скиданчук і після сорокарічної розлуки обійняв братів і сестер.

Радісною, пісенною була зустріч з львівськими діячами літератури й мистецтва у міському Будинку архітектора. Вони мали нагоду висловити свою вдячність особисто композиторові А. Кос-Анатольському, твори якого люблять і з задоволенням виконують, поетові Ростиславу Братуню, чиї вірші добре знають. Гості аплодували ансамблю «Галичина» Львівського телевізорного заводу, солістам опери.

Далі дарували гостям нові враження Ужгород, Тернопіль, Чернівці. Кожне місто запам'ятовувалось по-своєму, у кожному вони вибирали щось головне, вражаюче. Чернівці подарували їм приємну зустріч з колгоспниками артілі «Радянська Буковина». Це була вже друга зустріч з хліборобами республіки: перша — на Полтавщині, остання — на Буковині.

А за кілька годин у Кіцмані гості зустрілися з учасниками художньої самодіяльності району. Для них були виконані сучасні та народні пісні, запальні українські танці.

Та кожний день наближав гастрольну подорож до кінця. Нарешті, заключний концерт у Київському театрі опери та балету. Ще не стихли оплески, якими глядачі сприйняли останній номер програми, а на сцену вийшли президент товариства «Україна» Герой Соціалістичної Праці письменник Юрій Смолич, голова правління Музично-хорового товариства УРСР, народний артист УРСР Сергій Козак, представники мистецької громадськості міста. Зі словом до всіх присутніх звернувся Юрій Смолич.

— Ваша подорож,— сказав він,— пролягла через кілька областей України і нині закінчується в театрі, який носить ім'я Тараса Шевченка. Ваші виступи скрізь проходили з великим успіхом. Ми високо цінуємо те значення, яке мають ваші виступи за межами України. Нам приємно відчувати, що зустрічі з робітниками й селянами дали вам змогу ознайомитися з життям українського народу. Ви прочитали нову сторінку в історії свого народу. Нехай же справи народу, який дав вам життя, залишаться назавжди у ваших серцях.

25 серпня товариство «Україна» і Музично-хорове товариство УРСР влаштували прийом з нагоди перебування на Україні Танцювально-хорового ансамблю

Виступ канадських гостей на Тарасовій горі.

імені Тараса Шевченка Товариства об'єднаних українських канадців. У просторому залі ресторану «Пролісок» зібрались канадські гості, діячі культури й мистецтва України, активісти обох товариств. На прийомі був присутній заступник Голови Ради Міністрів УРСР П. Т. Тронько. Він звернувся до гостей зі словом подяки за їхнє мистецтво, побажав нових творчих успіхів, доброго здоров'я, щасливого повернення до Канади і виголосив тост за всебічне розширення культурних зв'язків з прогресивними українцями в Канаді, за зміцнення радянсько-канадської дружби. Зі словом-подякою виступив Євген Дольний.

Радість викликало повідомлення Сергія Козака про те, що президія Музично-хорового товариства УРСР постановила обрати ансамбль імені Тараса Шевченка та його художнього керівника й диригента Євгена Дольного почесними членами Товариства з занесенням до Почесної книги і врученням дипломів та значків.

На закінчення прийому голова правління товариства «Україна» Валентин Цуркан вручив гостям коровай як символ щирої гостинності, сердечних почуттів трудящих України до друзів з Канади.

26 серпня у столиці нашої великої Батьківщини, в залі палацу культури імені Горбунова, зібрались представники інтелігенції, робітники й службовці, молодь. У схвальних оплесках, що злітали після кожного виконаного твору, москвичі щедро виявляли своє визнання творчості самодіяльних митців з Канади. «На біс» були виконані «Поема про Україну» О. Александрова, танець «Горлиця», «Дзвенить в Канаді Україна» з ораторії А. Кос-Анатольського «Від Ніагари до Дніпра», пісня «Біля саду» Г. Носова та інші. На російській сцені гості зустрілися з композиторами Новиковим та Будашкіним, твори яких добре знають і виконують.

А передостаннього дня свого перебування в Радянському Союзі учасники ансамблю ім. Тараса Шевченка відвідали Мавзолей В. І. Леніна. Голова Товариства об'єднаних українських канадців Василь Гарасим та його заступник Михайло Король від імені ТОУК поклали вінок до Мавзолею В. І. Леніна на Красній площі.

...Повертались вони до Канади схвильованими й напрочуд задоволеними подорожжю на землю батьків. Для всього великого колективу це було справжнє свято, подароване долею.

# НА КОДАЇВСЬКОМУ СЕМІНАРІ

У Кечкеметі, рідному місті угорського композитора Золтана Кодая, влітку цього року відбувся перший міжнародний семінар з питань музичного виховання дітей за кодаївською методикою. Його організували ЮНЕСКО, Міністерство культури УНР, Інститут культурних зв'язків, виконавчі комітети Бач-Кішкунської області та міста Кечкемета.

Поєднуючи теорію з практикою, кращі угорські педагоги, музикознавці, композитори виступили з оглядом музично-педагогічного методу Золтана Кодая, аналізували його теоретичні, практичні та літературні основи. Заняття провадилися російською, англійською, французькою та німецькою мовами. Базовим об'єктом стала музично-загальноосвітня школа ім. З. Кодая (місто Кечкемет), де директором Марта Немешсегі. Голова семінару — послідовник і вірний друг митця Шарлотта Кодай.

Програма занять, розрахованих на п'ять тижнів, була дуже різноманітна: показові уроки з учнями, сольфеджіо, хоровий спів, розспівування, читання з листа, методичні доповіді, творчі дискусії, концертна програма, спільне музикування.

Проведення кодаївського семінару — видатна подія в міжнародному культурному житті. Щоправда, угорці та закордонні гості по-різному оцінюють наслідки семінару. Угорці мають науково обгрунтовану, музично опрацьовану й педагогічно виправдану систему музичного виховання і освіти, автором якої є видатний композитор, громадський діяч Золтан Кодай. За цією системою виховувалися педагоги, які керували заняттями на семінарі. Вони систематично виїжджають до Англії, Японії, США, Канади, де працюють курси й музичні академії ім. Золтана Кодая. Учнівська молодь Угорщини користується детально опрацьованими єдиними підручниками за єдиними програмовими вимогами.

На основі методичних принципів Кодая впорядковано й видано підручники з музики та співів у Японії, Франції, Англії, Канаді, США. Ці принципи починають запроваджуватись і в Радянському Союзі: в Естонській і Латвійській республіках уже є стабільні підручники, а в Таганрозі, Ужгороді й Кіровограді користуються експериментальними посібниками. Отже, для музикантів-педагогів, які зрозуміли головне в новій методиці, подолали консерватизм у ставленні до неї, всі труднощі лишились позаду.

Закордонні гості вперше бачили практичні заняття і слухали пояснення. На семінарі за бажанням учасників проводились уроки співів та музики, на яких кожен демонстрував своє розуміння кодаївської методики. Цікаво, що кожен з гостей під час проведення уроку застосовував ту форму і метод навчання, який вважав кодаївською системою, а саме: ручні знаки, складову систему ладової сольмізації, пентатонні народні пісні. В подальших заняттях керівники семінару розкрили справжній, ширший зміст кодаївської концепції.

Методику музичного виховання, засновану Золтаном Кодаєм, дехто вбачає в допоміжних, часто зовсім не кодаївських, засобах педагогіки. Може, звідси й та пасивність, навіть недовіра до кодаївської музично-педагогічної спадщини в наших керівних установах освіти. Другою причиною непорозумінь є невдалий переклад принципу ладової сольмізації.

Золтан Кодай давно присвятив себе музичній педагогіці і вже в тридцятих роках опрацював, конкретизував основні педагогічні принципи. Перед цим він побував у Франції, Англії, Швейцарії, Австрії, де вивчав методику музичного виховання, поєднав усе краще, набуте класиками протягом кількох століть, і додав своє. По суті, йдеться не про винахід нового методу, а про наукове обгрунтування доцільного методу, про вивчення і застосування народної спадщини і досягнень світової культури. Прогресивні педагоги світу, які бажають запровадити в своїй музично-педагогічній системі кодаївські концепції, сприймають передусім основну ідею Золтана Кодая й ті твори композитора, які він писав і обробляв для практичного застосування. Саме в цьому міжнародна цінність праць Золтана Кодая.

Авторові цих рядків пощастило побувати на VI Міжнародній конференції ІСМЕ в Будапешті, де угорські педагоги вперше продемонстрували її учасникам свої досягнення з музичного виховання і освіти. Скромні записи видатних музикантів світу зберігаються в школах Будапешта. Ієгуді Менухін, 1955 рік: «Я бачив кращу музичну школу світу». Дм. Шостакович, 1961 рік: «Мав велике задоволення, відвідавши Вашу школу. Особливо сподобалися уроки співів».

Багатьом здається, ніби Золтан Кодай опрацював таку педагогічну систему, за допомогою якої можна ідеально здійснити музичне виховання. Це хибне уявлення. За кодаївською методикою учень набуває практики читання нот, чистої інтонації, осмислення форми. В цій методиці знаходимо багато цінних педагогічних думок, без яких музичне виховання неповноцінне. Засоби музичного виховання на сучасному етапі розвитку науки й техніки дуже різноманітні. Технічна апаратура, акустичні ефекти затьмарюють сприймання чистої емоційно виразної музики. Кодай заперечує проти такого методу, який подає вчителю готовий методичний рецепт. Усі його вказівки спрямовані на втілення музики в педагогіку, в серця учнівської молоді. В угорських школах на уроках музичного виховання передусім привертають увагу образний виклад дидактичного матеріалу, розумне унаочнення, гра, ритмічні рухи й ладова сольмізація.

З яких основних принципів складається кодаївська система музичного виховання?

Золтан Кодай разом з Белою Бартоком вивчали музичну творчість свого та інших народів. Перед ними відкрилася скарбниця пісенного матеріалу одноголосся. Більшість угорських народних пісень і надто дитячих ігрових пісень у біхордній, трихордній та інших структурах часто спирається на пентатонний лад. Мелодійний стрій цього ладу мало в чому відповідає методиці Ц-дурної шкали гармонічно-обертонової системи. Чудові зразки народної пісні стали матеріалом у побудові нової системи музичного виховання. Кодай підібрав і систематизував саме такі твори. Мелодика угорської мови, рима і мелодія віршів відтворені в народних піснях. Упорядкування музичного виховання стало водночас і засобом збереження чистоти інтонації рідного мовлення. Методика, яка грунтується на вивченні рідного фольклору, передбачає поступовий перехід до вивчення народних пісень, а потім і класики інших країн.

Кодай добре відчув інтонаційну основу пентатонного ладу, необхідного для переходу в діатонічну систему мажоро-мінору, а також для розуміння нових ладів модерної музики. Музичну мову З. Кодая

і Б. Бартока з її теоретичною основою науково обґрунтував видатний музикознавець Ерне Лендвай.

У тридцятих роках Кодай звертає увагу на так звану систему ладової сольмізації, яку з вини самих угорців ще й досі називаємо релятивною (відносною) сольмізацією. Застосування сольмізації рухомого «До» допомагало в музичному вихованні. З. Кодай писав у своїх лондонських зауваженнях, що «складова сольмізація мала більше ваги для музичної культури, ніж усі музичні школи». І справді, в тих країнах, де проведена сольмізація складової системи, краще й інтонаційно точніше співають. Якщо складові позначення закріплені за ладовими ступенями, то зрозуміло, яку функцію виконує звук ладу. Така система сольмізації привчає учнів до аналізу. Вона допомагає розвиткові музичного мислення. Різні склади, закріплені за ладовими ступенями, надають звукам і мелодійним зворотам добре усвідомлених асоціацій. Ладова система сольмізації повинна опиратися на ладові звороти музичного матеріалу, на пісенний фольклор. Це в основному ті положення, з яких виходив Кодай, коли використав ладову (релятивну) сольмізацію у своїй музично-педагогічній практиці.

Хочеться застерегти, що в методиці ладової (релятивної) сольмізації криється загроза схематичності й механічного засвоєння вправ. Щоб уникнути цього, Кодай склав методичну розробку, названу «читання з листа № 333», в якій використав народні пісні, а також власні поспівки у народнопісенному характері. Вчитель повинен добре усвідомити педагогічну мету ладової сольмізації, яка, крім віртуозного читання з нот, передбачає і розвиток внутрішнього слуху, музичної пам'яті.

Учасників семінару зацікавили ті випадки, коли народнопісенний матеріал не можна підпорядкувати принципам ладової сольмізації в тій формі, як це зробив Кодай, або коли склади закріплені за абсолютною висотою звуків. Буває, що учень і без системи ладової сольмізації досягає хороших успіхів у навчанні. У таких випадках музична педагогіка повинна знайти відповідні шляхи до сольмізації, як, наприклад, це зробили в Естонії, застосувавши нові складові позначення. Ладове відчуття можна виховувати різними формами і методами. Головне, щоб дидактичний матеріал був високохудожнім. Кодай написав ряд методичних посібників, розробок, пояснень: чотири зошити вправ у пентатоніці, біцинії, вправи для чистоти інтонування. Система ладової (релятивної) сольмізації опирається на різні допоміжні засоби, унаочнення, картини, гру, і це — не кодаївське придбання. Це насамперед ручні знаки, що виражають ладові ступені. Кодаївська методика припускає застосування цих ручних знаків доти, поки вони потрібні.

Кодай говорить, що «поряд із загальновживаними методичними засобами вчитель може застосувати й ручні знаки, пам'ятаючи, однак, що мета уроків — передусім музика!». У музичному вихованні чільне місце посідає спів, який визначає роль слуху, слухової культури. Внутрішній слух повинен керувати музичною уявою, фантазією, відтворенням навколишнього світу через музичні звуки. Фундамент музичної культури повинен закладатися в загальноосвітній школі. Спів у самодіяльних хорах, коли пісні засвоюють «на слух»,— це культура давно минулих часів, це музична неписьменність.

Слушно зазначає народний артист УРСР М. М. Кречко в журналі «Музика», що хоровим колективам необхідно перейти на спів з нот, стати в ряди музично освічених колективів.

Отже, музично-педагогічна концепція Золтана Кодая грунтується на принципах культури слуху, виразного співу, музичної уяви, широкого кругозору музичної культури, втілення музики в повсякденне життя людини. Для цього потрібно глибоко вивчати народні традиції, пісенну культуру, активно пропагувати нову систему музичного виховання. Було б відрадно, якби громадськість України зацікавилася музичною педагогікою братньої Угорщини й приступила до упорядкування і систематизації музичного виховання в загальноосвітніх школах України.

*Ужгород* *Степан Арпа*

# НЕЗАБУТНЯ ПІСНЯ ДИТИНСТВА

На черговий семінар до Чернігівського обласного інституту вдосконалення кваліфікації вчителів прибули керівники районних секцій учителів співів та музики. Багато з них зустрічаються як давні знайомі, бо такі семінари інститут організовує часто.

Тут виступають з лекціями досвідчені викладачі з кафедри музики і співів Чернігівського педагогічного інституту ім. Т. Г. Шевченка та з музичного училища, провадяться практичні заняття по вивченню пісень, діляться досвідом роботи кращі спеціалісти.

Так було й цього разу. В роботі семінару заплановано тему «Використання технічних засобів на уроках співів та в позакласній роботі». Доповідачем був вихованець заслуженого діяча мистецтв УРСР А. Авдієвського, випускник Житомирського музичного училища ім. В. Косенка Микола Андрійович Журба. Ось уже десять років він викладає співи у Черешенській середній школі-інтернаті Коропського району. Це людина, по-справжньому закохана в музику. Випускники школи-інтернату добрим словом згадують Миколу Андрійовича, який навчив їх нотної грамоти, сольфеджувати, розпізнавати звучання різних інструментів в оркестрі.

У школі вже є чимала фонотека. У ній — твори М. Глінки, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського, П. Чайковського, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, Г. Майбороди. Однак хочеться зауважити, що при тій кількості годин, яку відведено за програмою («Радянська школа», Київ, 1970 р.), прослухати бодай поверхово твори того чи того композитора неможливо. Звичайно, Микола Андрійович встигає, наприклад, за 5 уроків розповісти про життєвий і творчий шлях М. Римського-Корсакова, прослухати за програмою фрагменти з опер «Садко» та «Снігуронька». Після уроків він ставить платівки з записами цікавих композицій З. Чернишової, показує діафільми, розповідає дітям про розвиток теми.

Досвідом своєї роботи і поділився М. Журба на семінарі, знайомив учасників з магнітофонними записами, демонстрував діафільми, апарат Лети, бо ж учителеві співів слід самому добре знати різну апаратуру.

Микола Андрійович керує також учнівським оркестром народних інструментів, шкільним хором. Нещодавно його вихованці поставили оперу М. В. Лисенка «Коза-Дереза».

Закінчують школу дівчата і хлопці, обирають різні професії, а в серці несуть незабутню пісню дитинства. Мажорну тональність тій пісні дав Микола Андрійович Журба.

*Чернігів* *П. Зуб*

# ЛЕНІНГРАДСЬКИЙ ДИКСИЛЕНД

Диксиленд. З цим цікавим і своєрідним стилем джазової музики кияни познайомилися ще в 1957 р., коли до нас на гастролі приїздив чеський диксиленд під керуванням Ладислава Безубки. Відтоді у Києві гастролювало багато диксилендових колективів з Югославії, Чехословаччини, Польщі та інших країн, і завжди концерти зарубіжних артистів проходили з великим успіхом, що, безумовно, свідчило про зацікавленість цим видом джазової музики. Тому зрозумілим був інтерес любителів джазу і до ленінградського диксиленду.

Цей ансамбль створено у 1958 році, і за дванадцять років він здобув широку популярність не лише в нашій країні, а й далеко за її межами. Він — незмінний учасник усіх визначних радянських джазових фестивалів, які проводились у Талліні, Тарту, Москві й Ленінграді. Саме йому надавалося почесне право відкривати музичні свята, і виступи цього колективу заслуговували високої похвали.

У 1968 р. ленінградський диксиленд брав участь у Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Софії, а минулого року відвідав Німецьку Демократичну Республіку та Чехословаччину, а також виступив на XII Міжнародному фестивалі джазу у Варшаві, де був високо оцінений відомими зарубіжними критиками та польськими любителями джазу.

Ленінградський диксиленд — ансамбль, який грає на високому професіональному рівні, незважаючи на те, що більшість музикантів — аматори. Усі вони — чудові інструменталісти, і важко будь-кому віддати перевагу. Все ж особливо хочеться відзначити акомпанемент (О. Скрипник — ударні інструменти, Ю. Мірошниченко — контрабас, Б. Єршов — банджо, Е. Левін — фортепіано). Такій ритмічній секції могли б позаздрити і деякі відомі радянські джазові колективи.

У Києві ленінградський диксиленд уперше. Програма, з якою виступили наші гості цього року, досить широка й різноманітна. У концертах прозвучали старовинні марші, негритянські духовні пісні, блюзи, джазові п'єси, обробки народних пісень та пісень радянських композиторів. Серед кращих творів слід відзначити обробку української народної пісні «Ой не ходи, Грицю», «Пісню про веселий вітер» І. Дунаєвського, «Вечірній дзвін» та досить цікаву «Танцювальну», яку написав трубач ансамблю Всеволод Корольов. Аранжування усіх п'єс зроблено з великим смаком і тонким відчуттям стилю.

Коли уважно прислухаєшся до творів, що виконує ленінградський диксиленд, не можна не помітити однієї важливої риси, яка виділяє цей колектив серед багатьох інших,— його цілісності.

*В. Симоненко*

# ДИТЯЧА ФІЛАРМОНІЯ

У цьому навчальному році починає діяти Київська дитяча філармонія, виконавцями якої будуть учні музичних шкіл міста, солісти, дитячі хори, симфонічний оркестр та оркестри народних інструментів. Учасниками концертів стануть також викладачі музичних шкіл, відомі українські композитори, лектори-музикознавці.

27 вересня у Колонному залі ім. М. Лисенка відбулося урочисте відкриття дитячої філармонії. Про естетично-виховну роль музики розповів дітям начальник управління учбових закладів Міністерства культури УРСР І. Енгстрем.

У програмі лекторію, що проходитиме раз на місяць, маленькі слухачі почують п'єси з «Дитячого альбома» П. Чайковського, твори Л. Бетховена, С. Прокоф'єва, а також українських радянських композиторів.

У цих концертах юні друзі познайомляться з цікавим, чарівним світом музичних образів.

Виступає зведений хор дитячих музичних шкіл м. Києва. Диригує Ольга Лашко.

Діма Соловйов, учень 3 класу дитячої музичної школи, знайомить слухачів із своїм інструментом.

**З історії музичної культури**

# ОСТАННІ КОНЦЕРТИ ЛІСТА

Серпневого вечора 1847 року в залі Одеської біржі з надзвичайним успіхом проходив прощальний концерт славетного угорського композитора й піаніста Ференца Ліста. Під нестихаючі оплески й вигуки «браво» найбільш екзальтовані шанувальники оточили знаменитого маестро і навперебій засипали питаннями:

— Чому ви, пане Ліст, так поспішно збираєтеся до Єлисаветграда? Адже нам відомо, що ви мали намір побути в Одесі довше? — досаждали допитливі.

— О, мені треба терміново виїжджати до Єлисаветграда, по-перше, тому, що там давно з нетерпінням чекають на мене такі ж прихильники моєї гри, як і ви. Вони в листах ввесь час запрошують мене. По-друге, відкрию таємницю, нам з Кароліною конче потрібно особисто побачитися з вашим царем Миколою I, який у вересні робитиме в Єлисаветграді огляд кавалерійських з'єднань і буде присутній на військових маневрах.

Це було під час другого концертного турне Ліста по Україні. Наприкінці 1846 і на початку 1847 рр. він виступав у Бухаресті та Яссах, а звідти вперше приїхав на Україну й дав у Києві три концерти. На останньому його побачила й почула Кароліна Вітгенштейн (уроджена Івановська), яка кілька років тому залишила свого чоловіка, ад'ютанта царя Миколи I, Сайн-Вітгенштейна, і жила у своєму маєтку в селі Воронинцях на Київщині.

Зібрані гроші від третього концерту Ліст передав на дитячий приют. Велику суму для цієї мети надіслала на ім'я Ліста й Кароліна Вітгенштейн. Разом з грішми послала візитну картку.

Ліст одразу ж їде до неї, щоб подякувати за щедрість і засвідчити свою повагу. У них виникають глибокі, щирі почуття. Цій жінці в подальшому судилося відіграти велику роль у житті й творчості знаменитого композитора. Вона стає його подругою, щирою порадницею на обраному ним важкому шляху.

По закінченні київських концертів Ліст вирушає в концертну подорож, виступаючи у Львові, Чернівцях, Яссах, Константинополі та інших містах. Він розлучається з Кароліною, глибоко впевнений, що зустрів жінку, давно вимріяну. У середині липня Ліст на пароплаві «Петр Великий» прибув до Одеси, де на нього чекала Кароліна, з якою він весь цей час листувався. Протягом півтора місяця вони живуть в Одесі. Тут Ліст дав шість концертів, які пройшли з великим успіхом.

На початку вересня композитор виїжджає до Єлисаветграда (нині Кіровоград). Звістка про його приїзд облетіла навіть навколишні села. Сюди заздалегідь з'їхалися шанувальники гри піаніста-віртуоза.

У зв'язку з концертними виступами Ліста і прибуттям з Ясс до Єлисаветграда французької театральної трупи, а з Петербурга — російського театру в місті на Ярмарочній площі було відбудовано після пожежі приміщення театру. Відомий російський поет О. Фет, який тоді проходив тут військову службу, залишив цікаві спогади про тогочасний Єлисаветград та перебування в ньому Ліста.

«Збудований нашвидкуруч.— згадує О. Фет,— дощаний театр був не тільки дуже красивий, а й робив значну послугу громаді. Крім вистав російської та французької трупп, які виступали через день, і Ліст давав у цьому театрі кілька разів свої концерти. Крім того, Олександрійське товариство домовилося виступити з кількома любительськими спектаклями на користь бідних. Чимало чоловіків прекрасно грали свої ролі, а ціла плеяда жінок-красунь своєю невдаваною грацією захоплювала всіх...».

Із спогадів О. Фета також довідуємося, що він допомагав розповсюджувати квитки на концерти Ліста і вистави театральних трупп. Напередодні виступів О. Фет об'їхав навколишні села і військові гарнізони, записуючи бажаючих відвідати спектаклі й концерти. З цією метою він побував у Олександрії, Новій Празі, Новогеоргієвську, Березівці, Федорівці, Стародубі та в інших містах. На концерти піаніста-віртуоза збиралося багато слухачів. Виступав Ліст також і на домашніх вечірках у себе на квартирі, і в сімейному колі цивільних та військових осіб — прихильників його гри.

З 13-го по 20-те вересня Ліст активно виступає з концертами і на цьому фактично закінчує серію своїх великих гастрольних поїздок. Але чому Ліст, їдучи до Єлисаветграда на концерти, мав намір зустрітися з царем Миколою I? Справа в тому, що цар був страшенно роздратований тим, що дружина його наближеного ад'ютанта Сайн-Вітгенштейна покинула чоловіка і хоче зв'язати свою долю з Лістом. Отже, Ліст, як зазначають деякі його біографи, змушений був звернутися до царя, щоб той дав дозвіл на розлучення Кароліни з її чоловіком, а також своїми концертами до деякої міри догодити цареві-деспоту. Ліст прекрасно розумів, що доля його одруження з Кароліною кінець кінцем залежала від Миколи I. Проте ніяких документів, що підтверджували б цю більш ніж вірогідну причину поїздки Ліста до Єлисаветграда, досі, як зазначають дослідники, не виявлено.

У своїх листах з Єлисаветграда до матері Ліст писав: «...розв'язання мого життєвого питання наближається... Вирішальна подія, здається, схиляє чашу терезів у бік щастя». Ці рядки свідчать про прагнення композитора вирішити якнайшвидше питання про одруження з Кароліною, яка переконує його в тому, що краще зайнятися виключно композиторською творчістю. Доказом того, що Ліст остаточно вирішив назавжди залишити діяльність піаніста і вважав свої єлисаветградські концерти останніми, свідчать також рядки його листа, написаного в жовтні 1847 р.

Мабуть, цар не зрозумів великих почуттів композитора до Кароліни і з погордою відмовив у його проханні. Підтвердженням тупості, обмеженості й деспотизму російського царя і його єзуїтського ставлення до Ліста є такий факт: коли вперше у 1842 р. Ліст давав свої концерти в Петербурзі і на одному з них грав у царському палаці, то між композитором і царем відбулася, за словами останнього, така розмова: «Ми з Вами майже співвітчизники, пане Ліст? — сказав цар.— Адже ви угорець, чи правда ж?» — «Так, Ваша величність». — «А у мене в Угорщині є полк».

Проте Ліст писав матері, що 1847 рік йому приносить щастя. Він з Кароліною після єлисаветградських концертів їде на осінь і зиму до неї на Київщину, у село Воронинці, а потім вони вирушають до Німеччини. На цей же рік припадають виконані Лістом обробки українських народних пісень «Ой не ходи, Грицю» та «Віють вітри, віють буйні». Першу він назвав «Українською баладою» («Думкою»), а другу — «Скаргою».

Інтерес до української та російської пісні угорський

композитор зберіг на все життя. Під враженням почутих російських пісенних мелодій під час перебування в Петербурзі на початку 40-х років він написав п'єсу «Спомини про Росію». Композитор майстерно обробив пісню Аляб'єва «Соловей» на слова поета Дельвіга, а також російську народну мелодію під назвою «На прощання», яку присвятив своєму улюбленому учневі — росіянинові О. І. Зілоті.

Тепло проводжали жителі Єлисаветграда прославленого митця. На одному з концертів Ліст познайомився з місцевою талановитою музиканткою Оленою Лазич. Він високо оцінив її поетичний настрій та віртуозну гру і перед від'їздом написав їй в альбом прощальну надзвичайно задушевну музичну фразу. Поет О. Фет, якого щиро кохала Олена Лазич, у своїх мемуарах згадує: «Скільки разів просив я Олену повторити для мене на роялі цю чудову фразу. Під впливом останньої я написав вірш:

Какие-то носятся звуки
И льнут к моему изголовью».

Написаний на музику Ліста, вірш цей став потім романсом, його почали співати вперше на Єлисаветградщині, а пізніше він зазвучав усюди.

Концерти Ліста і прийом їх слухачами свідчать про високий рівень музичної культури жителів Єлисаветграда в 40-х роках. Тут знали і вміли цінувати музику і її бездоганне виконання. Багато місцевих інтелігентів самі були неабиякими музикантами. У місті грав добре злагоджений струнний оркестр, на любительських концертах часто виступали піаністи й скрипалі Єлисаветградського і Олександрійського міських товариств. Сюди часто приїжджали професіональні артисти з інших міст.

Саме тому, зважаючи на великий потяг місцевих громадян до музики, Ліст у своїй великій концертній подорожі вибрав Єлисаветград. І це було, на наш погляд, основною причиною його гастрольної поїздки до цього міста.

*Кіровоград* *Володимир Чернецький*

## РІДКІСНЕ ФОТО

З перших років Радянської влади на Україні почали створюватися професіональні мистецькі колективи. Одним з таких колективів був створений у Києві в 1918 р. український хор під керуванням композитора К. Стеценка. Як зазначалося в програмі, «мета хору — студіювати українську народну пісню і твори українських композиторів, а також пісню і композицію інших народів». Виступи хору мали великий успіх і багато зробили для популяризації творів М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, О. Кошиця.

На зразок цього колективу, створеного на самодіяльній основі, Народний Комісаріат освіти організував подібні хори й в інших містах України.

На знімку — перший за радянського часу український хор на гастролях у Полтаві в 1918 р. Перший справа у другому ряду сидить М. Леонтович, четвертий — К. Стеценко і поруч М. Литвиненко-Вольгемут.

Фото з фондів Музею театрального, музичного та кіномистецтва УРСР.

# ГЛИБОКЕ ДОСЛІДЖЕННЯ

Українська радянська симфонічна музика має щирого прихильника і вимогливого критика, невтомного пропагандиста і сумлінного дослідника в особі Миколи Максимовича Гордійчука. За останні 15—20 років з'явилось чимало його брошур, монографій, статей і рецензій, присвячених оглядові та аналізу творчості композиторів-симфоністів нашої республіки. І ось — нова грунтовна праця — «Українська радянська симфонічна музика» (вид-во «Музична Україна». К., 1969). У ній на високому ідейно-теоретичному рівні розкривається історичний шлях становлення і стрімкого злету української симфонічної творчості за півсторіччя. Добре володіючи марксистсько-ленінською методологією аналізу мистецьких явищ, автор робить глибокі узагальнення досвіду українського симфонізму, надає конкретного змісту кардинальним естетичним принципам реалізму, народності, партійності, традицій і новаторства, програмності в музиці.

У книзі шість розділів. Вона відзначається стрункою врівноваженістю конструкції, переконлива за періодизацією і викладом матеріалу. Хронологічний принцип висвітлення творчості композиторів довоєнних років природно доповнюється жанровим принципом щодо творчості післявоєнних років, позначеної бурхливим розквітом і розмаїтістю.

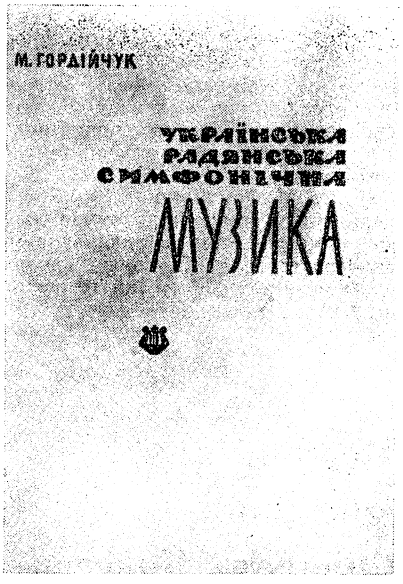
У розділі «Становлення жанру» розглядаються джерела й віхи розвитку музики першого етапу післяреволюційної доби. Другий розділ «Назустріч сучасній темі» охоплює період 30-х — початку 40-х років. Творчості часів Великої Вітчизняної війни присвячено розділ «Зброєю музики». «На переломі» і «Прикмети нового» — назви розділів про музику першого й другого післявоєнних десятиріч. Після кожного розділу автор дає стисле узагальнення характерних стильових рис творчості даного періоду, а в заключному — «Стильові риси симфонізму» — підсумовує півсторічний шлях української симфонічної музики, порушує ряд важливих естетико-теоретичних питань.

Явища національної самобутньої симфонічної культури М. Гордійчук пов'язує з суспільно-громадським життям республіки і країни в цілому, розглядає їх на тлі загальнорадянської симфонічної творчості. В останніх розділах автор відзначає вихід української музики на міжнародну арену і одночасно вказує на творче засвоєння українськими симфоністами кращих надбань сучасного світового мистецтва.

Зупиняючись лише на окремих, найбільш показових зразках, дослідник дає цілісне уявлення про стан і тенденції розвитку симфонічної творчості в той чи інший конкретно-історичний період, лаконічними штрихами відтворює характерну атмосферу того часу. Майстерно й докладно, іноді скрупульозно аналізуючи «технологію» ряду композицій, автор прагне зазирнути в творчу лабораторію митця. У цій книзі, порівняно з попередніми працями М. Гордійчука, чіткіше виступає теоретичний аспект.

Музикознавець одверто й принципово, називаючи імена, вказує на недоліки й прорахунки композиторів, прагне об'єктивно визначити історичне місце й роль того чи іншого твору в річищі української музики.

Втім, у книзі виразно простежуються й особисті симпатії музикознавця до певного стильового напряму чи типу симфонізму, отже, й до конкретних творів, що позначається на деяких загальних твердженнях. Так, на думку автора, драматичний та епіко-героїчний симфонізм, у порівнянні з пісенно-ліричним, є художніми якостями «безсумнівно вищими щодо суспільного й етичного значення» (стор. 8). Думається, що виправдано борючись із «засиллям» пісенно-ліричного симфонізму, з підміною симфонічного мислення сюїтним, з уніфікацією творчих стилів, справедливо підкреслюючи величезний внесок Б. М. Лятошинського (якому й присвячено цю книгу) в справу утвердження драматичного симфонізму, не варто вдаватися до такої категоричності. Погоджуючись з оцінками конкретних творів, інколи можна було б посперечатися і щодо пропорцій та докладності їх аналізу. Але, очевидно, якийсь рівень суб'єктивності в музикознавчих працях неминучий, тим більше, коли йдеться про твори, які ще не пройшли випробування часом. Визначення ж «об'єктивної», «незаперечної» соціальної цінності певного твору, з урахуванням музичних смаків сучасного слухача, потребувало б іншого спеціального, може, соціологічного дослідження.




Привабливою рисою книги М. Гордійчука і, власне, його особистості є поєднання широти узагальнень і мудрої розсудливості висновків з публіцистичною пристрастю і схвильованістю, палким протестом проти догматизму, проти усього того, що заважає рухові вперед української музики. Переконаний в непереможній життєздатності методу соціалістичного реалізму, він бореться проти вульгаризаторства і косності. Висвітлюючи складний і суперечливий період від 1948 до 1956 року, автор, між іншим, знаходить напрочуд вдалі й точні формулювання, правильну оцінку дає й багатьом новим творам.

Однак деякий сумнів викликає ставлення автора до сучасного стану української симфонічної творчості. Все або майже все, характерне для даного періоду, він розглядає з позицій подолання недоліків минулого — вузького тлумачення народності тощо. Але ж в наш час виникають і нові суперечності, не знані раніше гострі проблеми, викликані, зокрема, впливом західного мистецтва. Щоправда, автор говорить про це, але надто скупо, очевидно, скеровуючи основну увагу на узагальнення вже сформованих явищ української музики.

Книга М. Гордійчука в цілому написана живою, яскравою мовою, позначеною свіжою образністю. Авторська думка, як правило, доноситься до читача чітко й переконливо. Лише подеколи хотілось би більшої точності висловлюван-

ня, щоб те чи інше слово, стилістичний зворот не ставали приводом для полеміки. Шкода, що в книзі не вміщено бодай стислої бібліографії, хоч у передмові автор вказує, що «прагнув скористатися з досягнень сучасної науки про музику».

Книга М. Гордійчука «Українська радянська симфонічна музика» є важливим внеском в радянське музикознавство, і її поява — значна подія в мистецькому житті республіки.

*А. Муха*

# Перший том спадщини Філарета Колесси

Збірка «Мелодії українських народних дум», якою розпочалося видання наукової і композиторської спадщини академіка Філарета Колесси, посідає епохальне місце в історії музичної культури українського народу. Дума як окремий жанр народнопісенної творчості — одна з вершин поетичного й музичного генія народу в особі його яскравих і самобутніх представників — кобзарів та лірників.

Опубліковані близько 60 років тому (І серія в 1910, ІІ серія — 1913 р.) за безпосередньої участі у збиранні та організації справи видання Лесі Українки, Климента Квітки та Опанаса Сластіона, мелодії дум перевидані нині видавництвом «Наукова думка».

У книзі вміщено 10 дум, записаних повністю, значна кількість фрагментів і як додаток — 15 строфових пісень, 9 танцювальних та інструментальних мелодій. Здавалося б, небагато. Але на їх списування і розшифрування Ф. Колесса витратив 5 років.

Климент Квітка писав: «Треба кваліфікувати це його діло як правдивий подвиг і схилитися так само перед терпливістю, витривалістю, самозреченням і посвяченістю нашого музиколога, як перед його винятковим хистом і умілістю та озброєністю в поборюванні страховитих труднощів цеї справді екстраординарної роботи. Два томи «Мелодій українських народних дум» — то величезний пам'ятник артистичній творчості нашого народу, споруджений від серця, що горить до цеї творчості любов'ю актуальною й самопожертовною» («Музика», 1925, №№ 11—12).

Значення праці Ф. Колесси полягає насамперед у тому, що його нотації мелодій дум дають найбільш вірогідне уявлення про цей своєрідний музичний стиль. У наш час, коли до форми й змісту думи, яка чи не найповніше відбила героїчне минуле українського народу, зростає інтерес композиторів, виконавців, записи Колесси завжди будуть взірцем дотримання чистоти стилю. Варто відзначити, що типові особливості в мелодіях тієї чи іншої територіальної групи кобзарів зберігалися завдяки кобзарським братствам, які давали дозвіл ходити в певному районі лише після проходження «курсу науки» та засвоєння всіх навичок техніки гри, тим самим не допускаючи проникнення незрілих або чужорідних усному кобзарському угрупованню елементів.

Велике значення цієї праці також у тому, що українські народні думи тут подано в єдності поетичного і музичного компонентів. Поєднання теоретичних надбань різних галузей пізнання дало можливість Ф. Колессі підняти завісу над питанням про походження українських народних дум, зробити ряд принципово важливих висновків. Він глибоко проаналізував речитативний склад, типові ладові особливості цих творів, поділ музики їх на періоди вільної форми, розглянув паралелізми, що спорідднюють думи з піснями, «Словом о полку Ігоревім», билинами, народною поезією південних слов'ян та з візантійською церковною музикою, й ряд інших питань.

Звичайно, нотації Колесси не дають достатнього уявлення про супровід на бандурі. Лише одна дума від Гната Гончаренка подана з повним супроводом. У більшості ж випадків Колесса подає супровід, і то далеко не всюди, дрібними нотками на тому ж стані, що й голос.

Технічні можливості фонографа, з допомогою якого фіксувалися думи, були дуже обмежені. Кілька разів Колесса зазначає, що супровід у відтворенні фонографа ледве чути. Єдине, що могло зарадити справі,— це вивчення прийомів кобзарської гри на місці, в безпосередньому спілкуванні з кобзарями, тобто, якщо користуватись сучасними термінами,— поєднання механічного звукозапису з слуховим. Та Ф. Колесса, не маючи дозволу довше перебувати в Миргороді (до Києва, Харкова і Полтави його взагалі не пустили) і ледве записавши спів кобзарів, повернувся до Львова. Деякі записи зробили Опанас Сластіон, Леся Українка і надіслали йому. Отже, вчений змушений був обмежитися лише розшифруванням фонографічних валиків, і це наклало на весь процес роботи відбиток академізму.

Питанням форми, докладному описові закінчень фраз на тоніці, терції, кінцевих наголосів у кожного з кобзарів відведено занадто багато місця за рахунок розгляду мелодій як мистецьких категорій.

До нас дійшли з інших джерел окремі прийоми кобзарської гри, кожен з яких мав свою назву. Вони якоюсь мірою пов'язані з таємною мовою кобзарів та цеховою організацією співоцьких братств. Чи не в цьому напрямі слід було шукати зв'язків кобзарських традицій із скоморохами Київської Русі та візантійськими впливами, які у Колесси згадані глухо і мимохідь?

Добру справу зробили видавці, вмістивши портрети кобзарів, зроблені О. Сластіоном. Вони зорово доповнюють ті надто скупі відомості, які подає Ф. Колесса на стор. 102. Значно більше безпосередніх живих вражень від співу кобзарів і лірників залишили нам, скажімо, Людвіг Куба та Євгенія Ліньова.

Велику роботу по підготовці праці Ф. Колесси до перевидання провела упорядник тома С. Грица. В змістовній передмові «Фольклористична діяльність Ф. Колесси» з'ясовуються такі питання, як місце вченого у вітчизняній і європейській фольклористиці у зв'язку з загальним розвитком науки про народну творчість на Україні, життєвий і творчий шлях вченого, оцінка основних його праць. Автор висловлює ряд слушних думок щодо формування демократичного світогляду вченого, а також деяких збочень та слабких моментів у його поглядах.

Як вказується в невеличкій довідці «Від редколегії», якою відкривається книга, кожний з томів передбачає окрему передмову і коментарі. Отже, кожний упорядник повинен висвітлити насамперед питання, пов'язані з матеріалом даного тома. Щодо цього ширше можна було б розповісти про історію видання мелодій українських дум. Те, що ця праця народилася з ініціативи Лесі Українки, що своїм народженням вона зобов'язана великою мірою К. Квітці і О. Сластіонові, прозвучало б значно виразніше, якби навести бодай уривки листування з цього приводу визначних діячів культури з В. Гнатюком — головою Етнографічної комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Варто було згадати, що ініціатори праці вагалися, кому доручити запис українських дум за допомогою точного апарата.

Спочатку думали залучити до цієї справи О. Маслова або С. Людкевича. Зрештою зупинились на кандидатурі Ф. Колесси.

Докладне подання історії цієї книги дало б можливість читачеві зрозуміти труднощі, з якими вона творилась, і якоюсь мірою виправдати те, що ряд дум записано неповністю, в мелодіях і текстах, які з фонографа погано вчувались, зустрічаються неясності, деякі зразки подано без тексту (наприклад, на стор. 522).

На стор. 15 твердиться, що «до раніше відомих трьох музичних записів дум, які зробив М. Лисенко від кобзаря О. Вересая та Й. Братиці (очевидно, Павла.— *О. П.*) Колесса додав 65 нових записів з інструментальним супроводом». Насправді ж відомих записів було значно більше, наприклад, М. Маркевича в кн. «Южноруські пісні з голосами» (К., 1857), Рубця в зб. «Двести шестнадцать народных украинских напевов» (М., 1872), А. Лизогуба, які до нас не дійшли. Мабуть, крім цих відомих записів, слід було згадати запис «Плачу невольників», зроблений 1903 р. М. Лисенком від О. Сластіона (опубліковано в журналі «Народна творчість та етнографія», 1964, № 4), записи дум, зроблені 1904 р. В. Шевченком від кобзаря М. Кравченка (зберігаються серед рукописів Яворницького), фонографічні записи Є. Ліньової (зберігаються у фонограмархіві Інституту російської літератури АН СРСР) тощо.

Колесса ж, як він сам твердить на стор. 309 цієї книги, в обох серіях своєї праці надрукував 10 дум повністю та 15 варіантів речитаційних мелодій.

Зустрічаються у виданні й інші дрібні неточності, але справа не в них. Читач одержав цінну книгу, зведений підсумок творчих уподобань цілої плеяди кобзарів і лірників минулого. І за це широкі кола любителів народної музики будуть щиро вдячні її видавцям. Хай ця робота, за словами Лесі Українки, «викінчена і доведена до ладу високоосвіченим старанням» Ф. Колесси, стане новим поштовхом до серйозної праці над записуванням і виданням нашими фольклористами репертуару радянських кобзарів.

*О. Правдюк*

## НОВІ ВИДАННЯ

Серед книг, що вийшли останнім часом у видавництві «Музична Україна», привертає увагу книга Л. Архімович «Шляхи розвитку української радянської опери». В ній простежується піввікова історія оперної музики на Україні. Автор досліджує музику оперних творів, особливості жанрових різновидів, музичної драматургії, стильові напрями, взаємозв'язки української опери з іншими видами і жанрами мистецтва. Дано розгорнутий аналіз опер Б. Лятошинського, Г. Майбороди, К. Данькевича, Ю. Мейтуса, Г. Жуковського, В. Кирейка, А. Кос-Анатольського та інших композиторів. Багатий фактичний матеріал свідчить, що шляхи розвитку української радянської опери були тернистими, складними, сповненими суперечностей, але в цьому жанрі, як і у всьому мистецтві, перемагають принципи соціалістичного реалізму.

Музикантів-професіоналів, безперечно, зацікавить книга В. Самохвалова «Черты музыкального мышления Б. Лятошинского». Перша частина присвячена детальному розгляду тематизму симфонічних і камерно-інструментальних творів Лятошинського, рис експозиційності, пов'язаних із новизною творчих задумів і оригінальною образністю його музики. У другій частині досліджуються прийоми поліфонії, гармонії, ритміки, структура, закономірності мелодійного розвитку, оркестровка та інші питання.

Найпопулярнішим у республіці та за її межами виконавським колективам присвячені книги В. Перепелюка «Повість про народний хор» та Л. Ященка «Державна заслужена капела бандуристів Української РСР». Матеріалом для першої послужили щоденні записи Володимира Перепелюка, ветерана Державного українського народного хору імені Григорія Верьовки. У невимушеній формі розповідається історія становлення і творчої діяльності хору протягом двадцяти п'яти років. Півстолітній творчий шлях і мистецькі досягнення Державної заслуженої капели бандуристів підсумовує книга Л. Ященка. Обидва видання ілюстровані, розраховані на широкі кола читачів.

*В. Нерод*

---

# ПОКАЖЧИК

## основних матеріалів, надрукованих у журналі в 1970 р.


Алексєєнко Є. З Леніним у серці — 4
Андріанскі З. Революційний етюд — 5
Андрійчук Ф. Диригентсько-хорова школа в Одесі — 1
Арпа С. На кодаївському семінарі — 6
Архімович Л. Прем'єра молодіжного театру — 2
Бабієнко В. Академія хорового співу — 5
Бандура І. Ансамбль революційної пісні — 1
Белза І. Друге народження опери — 1
Боголєпова Т. Поставлено в Ленінграді — 4
Бондаренко А., Лобуренко Є. Огляди студентської творчості — 3
Бондаренко Л. Твори Стравинського — філармонічні прем'єри — 5
Булат Т. Обдарованим дітям — увагу — 2
Василенко А. На обох нивах — 4
Верховинець Я. Болгарські зустрічі — 5
Вірський П. «Українські козаки» в Іспанії — 2
Герасимова-Персидська Н. На фестивалі й Конгресі в Польщі — 1
Гнатенко Д. Ключ від Йокогами — 2
Гнатів Т. Співець буремних років — 4
Головащенко М. Михайло Микиша — 3
Горбачевська Н. В експозиції — історія музичного театру — 2
Гордійчук М. Новий твір в українській Ленініані — 1
Гордійчук М. Дума про безсмертя — 2
Гордійчук М. Правда життя — 4
Горохов П. Шляхами Жовтня — 2
Горюхіна Н. Дружба консерваторій — 1
Гринишин М. Художньо-виражальні особливості співу а капела — 5
Гуменюк А. Народження нового художнього колективу — 4
Гуменюк А. Народжений для музики — 6
Дитяча філармонія — 6
Добрикін Е. Сезон знахідок — 3
Добрянський А. Вітер з Німану — 3
Довженко В. Справі Перемоги — 3
Доріченко О. До побачення, Париже! — 1
Доріченко О. Школа народного співу — 6
Дорошенко В. Тридцять хвилин про велике життя — 4
Драк А. Барви музичного театру — 4
Єфремова Л. Ленінські ідеї культурної революції і радянська музика — 2
Загайкевич М. Вдруге — через 40 років — 5
Загрецький Д. «Варна-70» — 5
Загрецький Д. Заповіти майстра — 6
Земляна І. Невторованою стежкою — 6
Зимко І. Друге покликання — музика — 2

Зуб П. Незабутня пісня дитинства — 6
Іваненко О. Київ—Сопот—Москва — 6
Іванов В. Про невідомі твори М. Леонтовича — 4
Іванов П. Сопілка в руках віртуоза — 6
Кирейко В. У добру путь — 6
Ковальський І. Таланти Запорізького краю — 4
Козаков І. У пошуках гітари — 5
Колесник В. Дружба театрів — 2
Кос-Анатольський А. Корифей української музики — 1
Косова В. Клуб молодих — 5
Косуліна В. Вулиця Карла Маркса, 1... — 3
Кречко М. До вершин хорового мистецтва — 4
Криворучко С. З народних джерел — 2
Криворучко С. Повпред культури братнього народу — 3
Курковський Г. «Сплановані» емоційність — 5
Лисенко Я. Творчий звіт композиторів Харкова — 3
Листи Р. Гліера до Б. Лятошинського — 3
Литвиненко Г. Всесоюзний конкурс піаністів — 2
Лісецький С. «Граматика музикальна» — 3
Локощенко Г. Бетховен і наша пісня — 6
Лугова А. На землі Айястану — 2
Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в українській радянській музиці — 1
Маковій Д. Леніниана в грамзапису — 1
Майборода Г. Слово про друга — 1
Манжора Б. Наймолодша на Україні — 5
Масний С. Музика в загальноосвітній школі — 3
Машенко М. Музика поетового слова — 5
Медаль з Варни — 6
Михайлова Т. Майстер бельканто — 1
Мірошникова А. Свято хорової музики — 5
Мовчан Т. Мистецтво братнього народу — 5
Муха А. Глибоке дослідження — 6
Олексієнко Т. 45 днів за океаном — 3
Павличко Д. Син — 3
Паїн Є. Джерело натхнення — 6
Панасенко М. Вечори пам'яті Ф. Д. Кушнерика — 6
Парсегов В. За Піренеями — 5
Пісня щасливих народів — 3
Полевой В. Колір і музика — 3
Понаровський Р. Нотатки лектора — 5
Правдюк О. Образ Леніна у творчості кобзарів — 3
Правдюк О. Перший том спадщини Філарета Колесси — 6
Ревуцький Л. Незабутній голос — 4
Рильський М. Бетховен — 6
Рудченко П. Чи доцільно навчати музики заочно? — 3
Рутківська О. Лунай дзвінкіше, пісне! — 2
Сапожникова А. Ці дні залишаться в серцях — 6
Семизорова Г. Алма-Атинська прем'єра — 4
Сироватський А., Герасимов В. Артисти-воїни — 1
Скорульська Н. Цінний посібник — 1
Слово до читачів — 1
Соботович В. Палац муз — 2
Соха Д., Герасимов В. Звітують училища — 2
Станішевський Ю. Революційна героїка в балеті — 2
Станішевський Ю. Класика — животворне джерело — 3
Степаненко Г. Дзвенить пісня «Жайворонка» — 2
Терещенко А. Композитори — Іллічеві — 3
Тимошенко К. Співають кобзарі — 1
Третякова В. З піснею до Канади — 2
Філіпенко Г. Пісня над Перекопом — 1
Фруміна І. Тематизм і сучасна музика — 4
Харко М. Школярам — про оперу — 4
Чернецький В. Останні концерти Ліста — 6
Чернишова Л Дебют у столиці — 6
Шарварко Б. Девіз — молодість — 2
Швачко Т. Золоті голоси України — 1
Швачко Т. Литвиненко-Вольгемут і радянська опера — 2
Швачко Т. Героїчна тема в опері — 6
Шеффер Т. «Хотіла б я піснею стати» — 6
Штогаренко А. З іменем Леніна — 1
Щербакова О. Вшанування ювіляра — 2
Щербакова О. Слово молодіжній пісні — 3
Щербакова О. Спасибі за пісню — 4
Щириця Ю. Видає «Музична Україна» — 1
Щириця Ю. Слухаючи твори молодих — 6
Яковенко Л. Над містом Дніпрельстану — 4
Ященко Л. Півстоліття з піснею — 1
МУЗИЧНІ ТВОРИ
Алексєєнко Б. У саду вишневому — 1
Бетховен Л. Похідна пісня — 5
Білаш О. Безсмертник і незабудка — 3
Кирейко В. Не співайте мені — 6
Кос-Анатольський А. Ленін по світу йде — 2
Кушніренко А. Ой Семене, Семеночку (обробка) — 4
Мясков К. Роздум — 2
Майборода Г. Балада про сина — 5
Майборода П. Виростеш ти, сину — 4
Муха А. Ой ген, за гаєм — 1
Рожавська Ю. Голос Ілліча — 1
Філіпенко А. На високій кручі — 3
Філіпенко В. З нами всюди Ленін — 1
Чухрай О. Берізонька — 5
Шамо І. Балада про сурмачів — 2
Шопен Ф. Прелюдія № 20 — 6

## ШАНОВНІ НАШІ ЧИТАЧІ!

Підсумовуючи роботу за рік, редакція просить Вас висловити свою думку про надруковані в журналі статті та інші матеріали, зокрема відповісти на такі питання:

1. Що з прочитаного Ви вважаєте найцікавішим, корисним? Ваші пропозиції щодо змісту журналу?

2. Які питання музичної естетики, теорії та історії, виконавства, освіти вважаєте найважливішими, невідкладними?

3. Про які недоліки, труднощі у Вашій роботі і шляхи подолання їх слід повести розмову на сторінках журналу?

4. Які, на Вашу думку, твори слід надалі друкувати на нотній вкладці?

Своїми зауваженнями і пропозиціями Ви допоможете редакції в її роботі.

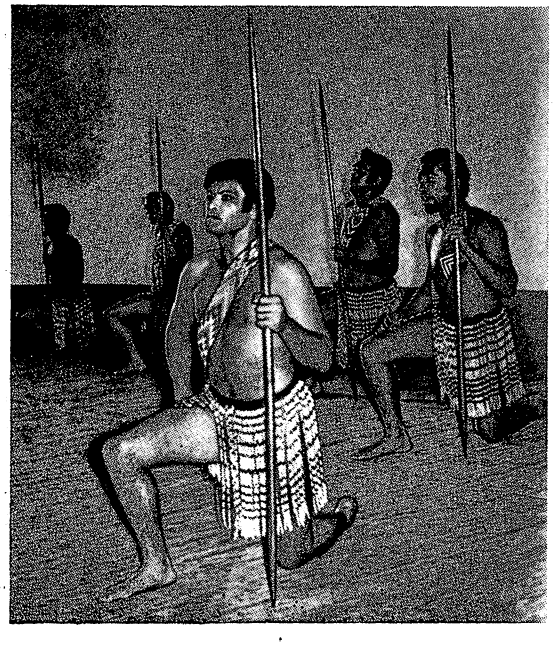
Головний редактор Е. Н. Яворський.
Редакційна колегія: П. П. Вірський, М. М. Гордійчук, В. В. Задерацький, Ю. В. Знатоков, С. Д. Козак, А. Й. Кос-Анатольський, М. М. Кречко, Ю. В. Малишев, М. М. Скорик, В. Д. Тимофєєв, А. Д. Філіпенко, М. Р. Черкашина, Т. Т. Шпірний (відповідальний секретар).

Наша адреса:
Київ,
вул. Січневого повстання, 21.
Корпус 20.

ЖУРНАЛ «МУЗЫКА»
(на украинском языке)

Художній редактор
О. І. Родаченко
Технічний редактор
В. М. Голинський

БФ 05743. Підписано до друку 26. XI. 1970 р. Формат паперу 84×108¹/₁₆. Фіз. друк. арк. 2,5. Умовно-друк. арк. 4,2. Обл.-вид. арк. 5,96. Тираж 12515. Ціна 50 коп. Зам. 1308.
Видавництво «Музична Україна», Київ, вул. Пушкінська, 32. Київська книжкова фабрика Комітету по пресі при Раді Міністрів УРСР, Київ, вул. Воровського, 24.



## ГОСТІ УКРАЇНИ

**1.** Лауреат премії Союзу вільної німецької молоді вокально-інструментальний ансамбль, яким керує Фред Фроберг. Народні пісні країн світу в його виконанні слухали жителі Ворошиловграда, Харкова й Донецька.

**2.** У виконанні болгарської співачки Лілі Іванової прозвучали пісні сучасних болгарських та радянських композиторів.

**3.** Співає солістка югославської естради Радмила Мікич.

**4—5.** Чехословацький естрадний ансамбль «Старклуб» у гастролях по Україні відвідав Ужгород, Мукачеве, Чернівці, Київ і Чернігів. На фото: солісти ансамблю Власта Каховцева та Павел Лішка.

**6.** Етнографічний ансамбль «Маорі» (Нова Зеландія) познайомив глядачів з піснями та танцями народу маорі.

Фото В. Березського.