ISSN 0131-2367

МУЗИКА

ФЕСТИВАЛЬ МИСТЕЦТВ ДРУЖБІ НАРОДІВ ПРИСВЯЧЕНО

НА ОНОВЛЕНІЙ ЗЕМЛІ

УТВЕРДЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ ТАЛАНТІВ

РЕЗУЛЬТАТИ ТВОРЧИХ КОНКУРСІВ

ПИТАННЯ ВИХОВНОЇ РОБОТИ

4

1979 ЛИПЕНЬ СЕРПЕНЬ

Прибуття учасників фестивалю.
М. Орлик вітав делегацію РРФСР на чолі з В. Кочемасовим.

ФЕСТИВАЛЬ ИСКУССТВ СССР
КИЕВСКАЯ ВЕСНА

Ось уже всьоме в наше місто приходить свято мистецтв «Київська весна». Нинішній фестиваль ознаменований 325-річчям возз'єднання України з Росією. Його музична панорама — це розмаїття талантів, якими щедра земля російська. Майже з усієї Російської Федерації — від Ленінграда до Красноярська, від Архангельська до Орджонікідзе — з'їхалися в столицю України посланці братньої республіки. Це 1600 письменників, художників, композиторів, кінематографістів. Делегацію очолив заступник Голови Ради Міністрів РРФСР В. І. Кочемасов.

Десятиденна мистецька програма розпочалася, за традицією, урочистим концертом майстрів і художніх колективів РРФСР у Палаці культури «Україна». На ньому були присутні товариші В. В. Щербицький, М. М. Борисенко, О. П. Ботвин, О. Ф. Ватченко, Г. І. Ващенко, П. Л. Погребняк, І. З. Соколов, В. О. Сологуб, О. А. Титаренко, В. В. Федорчук, І. О. Герасимов, О. С. Капто, Я. П. Погребняк. Зал тепло вітав завідуючого відділом культури ЦК КПРС В. Ф. Шауро, членів делегації РРФСР. Перед початком концерту з сердечними словами привіту до гостей звернулася заступник Голови Ради Міністрів УРСР М. А. Орлик.

300 концертів, вистав, творчих зустрічей відбулися не тільки в концертних залах. Мелодії фестивалю звучали на ВДНГ УРСР, у Центральному республіканському Ботанічному саду АН УРСР, де проходили народні гуляння і концерти дружби за участю провідних майстрів України і Росії.

Державний академічний Північний російський народний хор.

Зустріч з композиторами Я. Френкелем, М. Таривердієвим, О. Пахмутовою.

Шанувальники всіх видів мистецтва мали нагоду зустрітися з видатними майстрами оперної та драматичної сцени, балету, естради, з диригентами, хормейстерами, музикантами, композиторами з найрізноманітнішими колективами. Серед них — відомі в усьому світі Державний симфонічний оркестр Союзу РСР під керуванням народного артиста СРСР Є. Свєтланова, Державний російський народний хор, очолюваний народним артистом СРСР О. Свєшніковим, Державний хореографічний ансамбль «Березка», яким керує народна артистка СРСР Н. Надєждіна.

Камерна музика звучала і в Трапезній палаті Києво-Печерського заповідника, у Великому залі консерваторії.

Гостями «Київської весни» стали Ленінградська академічна хорова капела імені М. Глінки, оркестр імені М. Осипова, хор імені М. П'ятницького, Красноярський ансамбль танцю Сибіру, Ленінградський театр мініатюр, ансамбль народного танцю Північної Осетії «Алан», Уральський народний хор, камерний ансамбль «Барокко» Ярославської філармонії, Псковський ансамбль гуслярів училища профтехосвіти, Тульський ансамбль ложкарів, ансамбль саратовських гармонік училищ профтехосвіти.

Фестивальне свято — це зустрічі з народними артистами СРСР Л. Зикіною, О. Образцовою, Т. Милашкіною, К. Максимовою, М. Ліепою, Н. Безсмертновою, Б. Штоколовим, М. Ульяновим, К. Лавровим, А. Райкіним та багатьма іншими.

У концертах взяли участь популярні естрадні артисти А. Пугачова, В. Толкунова, Л. Сенчина, Й. Кобзон, В. Тонков, Б. Владимиров, Г. Хазанов, вокальний ансамбль «Тричі по три», секстет російських народних інструментів Свердловської філармонії, вокально-інструментальний ансамбль «Веселі хлоп'ята».

Із спеціальною програмою виступила творча молодь: солісти Н. Терентьєва (Великий театр), В. Єфимов (Красноярський театр опери та балету), заслужений артист Російської Федерації Л. Сметанников і Н. Довгальова (Саратовський театр опери та балету імені Чернишевського), лауреат Міжнародного конкурсу В. Вербицький.

Концерт, присвячений Міжнародному

Державний Уральський російський народний хор.

Державний російський народний хор імені М. П'ятницького.

Ансамбль народного танцю Північної Осетії «Алан».

Ансамбль гуслярок профтехучилища м. Пскова.

МУЗИКА

4 (202) • ЛИПЕНЬ—СЕРПЕНЬ • 1979

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

Рік заснування 1923

© Видавництво «Музична Україна»

Авторський концерт Т. Хренникова.

Зустріч з народною артисткою СРСР Л. Зикіною і народною артисткою РРФСР Л. Чурсіною.

року дитини, підготували російські артисти.

Під час фестивального свята з трудящими зустрілися також композитори: народний артист СРСР Тихон Хренников, народні артисти Російської Федерації Олександра Пахмутова, Родіон Щедрін і Ян Френкель, заслужені діячі мистецтв РРФСР Мурад Кажлаєв і Олександр Флярковський, лауреат Державної премії СРСР Мікаел Таривердієв.

У фестивалі взяли участь також митці України: група артистів хору імені Г. Верьовки, капела «Думка», ансамбль танцю УРСР імені П. Вірського, симфонічний оркестр Українського телебачення і радіо, Прикарпатський ансамбль пісні й танцю «Верховина», київські — камерний хор, оркестр народних інструментів, камерний ансамбль філармонії, вокально-інструментальний ансамбль «Водограй».

Майстрів мистецтв у ці дні можна було побачити також у заводських цехах, навчальних закладах, сільських клубах. Цікавими були зустрічі на заводах «Арсенал» імені В. І. Леніна, «Маяк», «Ленінська кузня», верстатів-автоматів імені Горького, у виробничому об'єднанні «Хімволокно», на фабриці імені Смирнова-Ласточкіна, в інститутах теоретичної фізики і кібернетики АН УРСР, на багатьох підприємствах.

Крім Києва, гості побували у районах області, в Каневі, Переяславі-Хмельницькому, Житомирі.

Свято завершилося заключним концертом у Палаці культури «Україна». За традицією учасники «Київської весни» посадили в Парку дружби дерева.

За активну участь у Всесоюзному фестивалі мистецтв художні колективи, творчі Спілки і організації Російської Федерації нагороджені Почесними Грамотами і Грамотами Президії Верховної Ради УРСР.

О. ІВАНЕНКО

ДНІ КРАКОВА

Місто на Віслі — місту на Дніпрі. З усім кращим, чим славна земля краківська, мали нагоду познайомитися кияни під час традиційних Днів Кракова в столиці нашої республіки, присвячених 35-річчю ПНР. Польські друзі приїжджають до нас уже втретє. Цього разу протягом восьми днів звучало польське слово, музика. Тисячі киян відвідали дев'ять виставок, побували на 22 концертах, переглянули кінострічки, що демонструвалися в рамках тижня польських фільмів, стали учасниками свята вулиці Краківської в Дніпровському районі. Концерти дружби відбулися в Палаці культури «Україна», в Будинку композиторів та в інших залах. Його учасниками стали солістка Краківського театру опери та балету Аліція Свентек-Матусик, естрадна співачка Ева Демарчик, піаніст Януш Затхей, скрипаль Веслав Квасьни, органіст Іосиф Серафін.

Цікавими були виступи камерного оркестру «Капела Краковенсіс» (керівник — заслужений діяч ПНР Станіслав Галонський), ансамблю пісні і танцю гірничо-металургійної Академії «Кракус», лауреата багатьох міжнародних конкурсів (художній керівник Стефан Русінек), одного з найкращих у Польщі вокально-інструментальних ансамблів «Скальди» (керівник Анджей Зелінський).

Члени делегації Краківського воєводського комітету ПОРП, учасники художньої самодіяльності, творчі працівники з порідненого міста познайомилися з життям столиці України.

Разом з польськими артистами в концертах виступали українські митці.

Б. Чапевські.

В. Квасьни.

А. Свентек-Матусик.

На оновленій землі

У вересневі дні минає 40 років історичного возз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській державі. В житті колишньої Галичини — віками поневоленого краю, де культура народу жевріла тільки завдяки праці ентузіастів, ця подія відіграла вирішальну роль у розвитку економіки, культури, науки, мистецтва.

Постановою Раднаркому УРСР за № 1545 від 19[1] грудня 1939 року у новостворених областях — Львівській, Дрогобицькій[2], Волинській, Ровенській, Станіславській[3] і Тернопільській було створено державні установи — театри, філармонії, музичні колективи, музичні учбові заклади, будинки народної творчості тощо. В період від 1939 по 1941 рр. почали функціонувати: театр опери та балету у Львові (разом з чотирма драматичними), драмтеатри в Луцьку, Дрогобичі, Ровно, Станіславі, Коломиї, Тернополі, Чернівцях; державні філармонії — у всіх облцентрах, там же музшколи, крім того,— у Стрию і Коломиї (всього 16, з них 10 ДМШ і 6 вечірніх для дорослих); музичні училища у Львові, Дрогобичі, Станіславі, Чернівцях, консерваторія у Львові та інші заклади культури і мистецтва. В них одержали постійну роботу тисячі фахівців, яких раніше гнітила примара безробіття.

«Український музикант-композитор у Галичині був досі або зовсім безробітним, непотрібним, або, в кращому разі — мало цінним, а то й легковажним наймитом, праця якого лише час від часу мала бути експлуатованою... Твори українських композиторів лежали тут десятками років, марно вижидаючи виконання, не те що видання друком.

Від 17 вересня 1939 року становище українського музиканта різко змінилось. Він зразу почув себе рівноправним громадянином суспільства і держави, членом великого Союзу, в якому його праця і труд високо ціняться і поважаються, твори якого виконують і видають, творчість якого... заохочується партією і урядом. В ніякому іншому суспільстві звання музиканта, артиста, педагога чи композитора не дістає такої високої оцінки громадськості і держави, як у Радянському Союзі»,— писав Станіслав Людкевич у 1940 році[4].

А колишній директор Польського музичного товариства і його консерваторії (з 1939 р.— один із керівників Львівської державної консерваторії та заступник голови обласного правління Спілки композиторів України) Адам Солтис стверджував: «Переді мною, як композитором, диригентом і педагогом, відкрились тепер нові, неосяжні горизонти. Я відчуваю повагу до моєї праці, до моєї творчості... Радісно жити і працювати в Радянській країні, радісно відчувати бурхливі темпи будівництва нового, комуністичного суспільства і самовіддано працювати для нього»[5].

«Важко було жити і працювати в «довоєнному» Львові, важко було всім музикантам, важко було і мені,— писав відповідальний секретар обласного правління СКУ, заступник директора Львівської державної консерваторії Йосиф Коффлер — учень А. Шенберга, член міжнародного журі Товариства сучасної музики (страчений гітлерівцями в роки окупації).— Не було ні постійного оперного театру, ні постійного симфонічного оркестру,— була тільки велика кількість безробітних, голодуючих музикантів. Консерваторія перебувала в агонії. Варшавська філармонія і польське радіо ігнорували мене як композитора, і я міг почути свої твори тільки далеко за межами колишньої Польщі...

Але прийшов незабутній вересень 1939 року, прийшла Червона Армія — і все змінилось. Я дістав змогу реалізувати творчі плани, про здійснення яких я не міг раніше і мріяти... Найбільше враження справили на мене людські взаємовідносини в радянському суспільстві, готовність товариської підтримки і допомоги... взаємне розуміння і пошана... Я приношу найщирішу подяку моїм товаришам — радянським композиторам і музикантам»[6].

Наведені висловлення львівських музикантів — свідків Возз'єднання — яскраво характеризують становище музичного мистецтва дорадянського Львова і всієї Західної України, узагальнюють думки і почуття численного загону західноукраїнських музикантів різних національностей, що радісно вітали торжество соціалістичного ладу на оновленій землі.

І хоча будівництво нового життя перервала ворожа навала, коли фашисти та їх посіпаки — буржуазні націоналісти знищили не тільки численні матеріальні та культурні цінності, а й тисячі людей, допомога народів братніх радянських республік зумовила розквіт соціалістичної культури на західноукраїнських землях.

Велична панорама розвитку мистецтва в західних областях України (включаючи, безумовно, сонячне Закарпаття, що стало радянським тільки з 1945 року) за сорок років — це масштабна картина створення десятків, сотень, тисяч нових установ: театрів, музичних колективів, учбових закладів, клубів, бібліотек; це постійне зростання виконавської майстерності професіональних митців і аматорів, кращі з яких беруть участь у декадах і днях української культури в братніх республіках нашої багатонаціональної країни.

З музичних колективів слід передусім відзначити прославлені Буковинський і Гуцульський ансамблі пісні і танцю, Закарпатський народний хор, капелу «Трембіта», Прикарпатський ансамбль пісні і танцю «Верховина»,— вони не тільки носять високе звання заслужених, а й нагороджені Почесними Грамотами Президій Верховних Рад союзних республік. Зростанню професійної майстерності сприяла й сприяє мистецька діяльність таких диригентів, як А. Кушніренко, В. Пащенко, Б. Дерев'янко, М. Кречко, М. Попенко, О. Сорока, М. Колесса, П. Муравський, І. Майчик, О. Лупол, В. Пекар, І. Жук, Ю. Корчинський, А. Волинець та ін.

З творчими роботами Львівського державного академічного театру опери і балету ім. Ів. Франка, який відкрив свій перший сезон 21 вересня 1940 р. оперою І. Дзержинського «Тихий Дон», знайомились мешканці багатьох міст України, Російської Федерації, Молдавії. Високу оцінку його виступам дали також москвичі під час гастролей у Кремлівському Палаці з'їздів. Творча діяльність головних диригентів театру — М. Покровського, Л. Брагінського, М. Колесси, Я. Вощака, І. Зака, Ю. Луціва, І. Лацанича сприяла тому, що на його сцені відбулися 82 оперні та 63 балетні прем'єри (в тому числі творів радянських композиторів відповідно 26 і 40). Тут здійснені перші постановки монументальних полотен Б. Лятошинського (2-а редакція опери «Золотий обруч», відзначена Державною премією УРСР ім. Т. Г. Шевченка), А. Кос-Анатольського (опери «Назустріч сонцю», «Заграва», балети «Хустка Довбуша», «Сойчине крило», «Орися»), В. Кирейка (опери «Лісова пісня», «У неділю рано зілля копала», балети «Тіні забутих предків», «Відьма»), Ю. Мейтуса (опери «Украдене щастя», «Ріхард Зорге»), В. Губаренка (опера «Відроджений травень»), О. Сандлера (опера «В степах України»), М. Скорика (балет «Каменярі»), Л. Дичко (балет «Досвітні вогні»), С. Жданова (опера «Багряні зірниці»); постійно пропагується доробок композиторів братніх республік.

В стінах театру розцвіла виконавська майстерність таких митців, як солісти опери П. Кармалюк, М. Фокін, Т. Дідик, О. Врабель, В. Луб'яний, В. Кобржицький, П. Дума, П. Гаранжа, О. Дарчук, Л. Божко, Т. Братківська, Г. Дашак, В. Герасименко, В. Лужецький, І. Попов, Т. Поліщук, Н. Тичинська, В. Чайка, О. Чепурний, солісти балету Н. Слободян, Г. Ісупов, О. Сталінський, О. Поспєлов, Е. Старикова та багато інших, широко відомих радянському глядачеві.

В репертуарі симфонічного оркестру Львівської філармонії (головні диригенти — І. Паїн, Д. Пелехатий), з виконавським мистецтвом якого також знайомилися жителі багатьох міст,— сотні творів різних жанрів, стилів і епох. Тут одержали путівку в життя композиції С. Людкевича, Р. Сімовича, А. Солтиса, Д. Задора, І. Вимера, М. Скорика, Г. Ляшенка, А. Кос-Анатольського, І. Мартона та ін.

Значний внесок в естетичне виховання трудящих молодого колективу — лауреата республіканського конкурсу камерного оркестру Ровенської філармонії (кер. Б. Депо), викладачів та вихованців музичних учбових закладів. Добре знані естрадні ансамблі філармоній — «Смерічка», «Черемош», «Жива вода» (Чернівці), «Світязь», Тріо Мареничів (Луцьк), «Беркут» (Івано-Франківськ), «Олеся» (Рівно), «Збруч» (Тернопіль), «Арніка», «Ватра», «Ореол» (Львів). Радує натхненне мистецтво видатних виконавців — народних артисток України, лауреатів Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка сестер Марії, Ніни і Даниїли Байко, народної артистки УРСР Софії Ротару, лауреатів міжнародних конкурсів, заслужених артистів республіки піаніста Олега Криштальського, співачки Ольги Баситюк, баяніста Ярослава Ковальчука та багатьох інших.

Величезні успіхи музичної освіти на західноукраїнських землях. Зараз тут працює близько 300 музичних шкіл (разом з їх філіалами) — це майже у 19 разів більше в порівнянні з 1940 роком. До цієї цифри слід додати ще 10 музичних студій, що діють при училищах та консерваторії. Юнаки й дівчата здобувають середню й вищу професіональну музичну освіту в Дрогобицькому, Івано-Франківському, Луцькому, Львівському, Ровенському, Тернопільському, Ужгородському, Чернівецькому музичних училищах і Львівській одинадцятирічній середній музичній школі-інтернаті ім. С. Крушельницької, в стінах якої виховано близько 20 лауреатів міжнародних конкурсів (піаністи В. Єресько, О. Слободяник, Ю. Лисиченко, О. Криштальський, скрипалі О. Криса, Б. Которович, С. Дяченко, Ю. Корчинський, Л. Шутко, альтисти Ю. Башмет, І. Шулига, віолончелістка М. Чайковська, баяніст В. Голубничий та ін.). Сюди ж слід віднести Львівське музично-педагогічне училище ім. Ф. Колесси, певною мірою Львівське, Самбірське, Дубнівське і Снятинське культосвітні училища, які своїм випускникам присвоюють також і музичні кваліфікації. Крім Львівської консерваторії, вищу музичну освіту відповідного профілю молодь отримує на музично-педагогічних факультетах у Дрогобицькому та Івано-Франківському (в 50-х і 60-х роках також і в Луцькому) педагогічних інститутах, у Ровенському інституті культури.

Значним осередком музичної культури стала Львівська державна консерваторія ім. М. Лисенка, в якій за післявоєнні роки вищу музичну освіту з 32 спеціальностей здобуло понад три тисячі юнаків і дівчат, представників багатьох національностей Радянського Союзу. Серед них композитори М. Скорик, Г. Цицалюк, Г. Ляшенко, Б. Фільц, музикознавці І. Ляшенко, В. Задерацький, М. Загайкевич, С. Павлишин, В. Гошовський, О. Цалай-Якименко, А. Конотоп, диригенти С. Турчак, Д. Пелехатий, А. Кушніренко, Ю. Луців, І. Гамкало, І. Лацанич, Т. Микитка, В. Пекар, М. Попенко, Б. Дерев'янко, А. Волинець, співаки О. Правилов, Я. Головчук, Т. Дідик, О. Врабель, О. Баситюк, А. Липник, скрипалі Л. Шутко, Ю. Корчинський, піаніст О. Криштальський, баяністи В. Голубничий, Я. Ковальчук та багато інших, які вносять вагомий вклад у розвиток радянського музичного мистецтва.

Від грудня 1939 р. у Львові існує міжобласне відділення Спілки композиторів України. За цей час львівськими митцями написано чимало композицій різних жанрів, зокрема таких, до яких раніше (у зв'язку з безперспективністю виконання) не зверталися — симфонія, опера, балет. Як і для всіх радянських композиторів, провідна тематика — оспівування величних звершень ленінської партії, творчої праці радянських людей, братньої дружби народів СРСР. У доробку С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, А. Солтиса, Р. Сімовича, Є. Козака, Д. Задора, І. Вимера та інших знайшли своє високохудожнє відображення животворні ідеї, що хвилюють радянську людину, в них пульсує ритм нашого життя. Ці твори — в репертуарі провідних мистецьких колективів і солістів нашої та інших республік, вони звучать на концертних естрадах філармоній, на сценах оперних театрів, по радіо і телебаченню, а також записані на грамплатівки і видані друком. Значна їх частина здобула всенародне визнання і увійшла до золотого фонду радянської музичної культури.

Львів Л. МАЗЕПА

ПРИМІТКИ:

1 Така дата подана у кн.: «Протокол № 9 засідання Ради Народних Комісарів УРСР. 31 грудня 1939 року» — с. 264—265; 19 грудня 1939 р. № 1545 — «Про організацію театрів, музичних колективів, філармоній, будинків народної творчості і театрально-музичних закладів у Львівській, Дрогобицькій, Волинській, Ровенській, Станіславській і Тернопільській областях». У кн.: «Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917—1959 рр. Збірник документів». Держполітвидав УРСР, К., 1959, т. І, де на стор. 788—792 цитується ця Постанова,— помилково подана дата документу — 20 грудня.

2 У 1959 р. м. Дрогобич і райони колишньої Дрогобицької області увійшли до складу Львівської області.

3 Від 1962 р. перейменована у Івано-Франківську область, м. Станіслав — у м. Івано-Франківськ.

4 Ж-л «Радянська музика», № 5, К., 1940, стор. 8.

5 Там же, стор. 9.

6 Там же, стор. 9—10.

Львів: музична панорама

Одна з основних тенденцій у музичному житті Львова після Возз'єднання українських земель в єдиній Українській Радянській державі — активізація концертної діяльності професіональних виконавських колективів, налагодження постійних мистецьких зв'язків з ними місцевих композиторів, розширення ідейно-тематичного та жанрового діапазону творчості, орієнтація на масову слухацьку аудиторію — трудящих міста і села. Із заснуванням Львівської обласної філармонії було прийнято статут, де зазначалося: «Основним завданням філармонії є підвищення культурного рівня трудящих, організація широкої пропаганди кращих зразків української, російської і європейської музичної та літературної класики, музики народів СРСР, народної творчості та творів радянських композиторів і письменників...» (Львівський обласний державний архів, ф. Р-299, оп. 1, од. зб. 1, арк. 1).

Восени 1939 року були організовані професіональні колективи — симфонічний оркестр та академічна хорова капела «Трембіта». До складу Львівського симфонічного, що нараховував 66 осіб, ввійшли музиканти високої кваліфікації — П. Пшеничка (віолончель), Р. Криштальський (скрипка), Н. Горницький (контрабас), Д. Хабаль (бас-кларнет) та ін. Певну частину колективу становили біженці з різних країн, що рятувалися від фашизму. Серед них польські скрипалі Камьонка і Шенкер, альтисти Шлейхкорн і Вейнінгер, гобоїст Ганд, що грав у віденській опері під керуванням Г. Малера. Безпосередню участь у комплектуванні оркестру брали І. Паїн (головний диригент) та М. Колесса.

Львівський симфонічний розпочав свій перший сезон 20 грудня 1939 року концертом, де прозвучали Перша симфонія Чайковського, «Героїчна увертюра» Косенка, Концерт мі мінор Шопена для фортепіано з оркестром (соліст — Л. Мінцер, талановитий музикант, який загинув від рук фашистів).

З початком своєї діяльності оркестр одразу ж виявив тенденцію до активного збагачення репертуару творами композиторів різних епох. Кожен його виступ у Львові та області був справжнім святом для демократичної аудиторії, що нарешті дістала змогу знайомитися з досягненнями вітчизняного і світового симфонізму. Радість мистецького першовідкриття принесли слухачам симфонії Бородіна (Друга), Чайковського (Перша та Друга), Брамса (Четверта), Дворжака (П'ята), Моцарта (Сорокова), Малера (Че-

тверта), Мясковського (Шістнадцята та Двадцять перша) та ін. Значний громадський резонанс мав цикл концертів з бетховенських симфоній. Першою, Третьою, П'ятою, Шостою та Сьомою диригував М. Колесса, Четвертою — А. Солтис, Другою, Восьмою та Дев'ятою — І. Паїн. У виконанні оркестру зазвучали твори львівських композиторів: Варіації та сюїта «В горах» М. Колесси, «Радісна увертюра» та «Генделіана» (симфонічні варіації на тему «Пасакалії» Генделя) Й. Кофлера.

З Львівським симфонічним виступали відомі диригенти-гастролери Л. Гінзбург, Н. Рахлін, М. Канерштейн, видатні радянські виконавці Д. Ойстрах, Е. Гілельс, Я. Зак, Я. Фліер та ін. Велике зацікавлення громадськості викликали авторські концерти Л. Ревуцького, С. Людкевича і Р. Гліера.

Віроломний напад на нашу країну фашистської Німеччини перервав щойно налагоджене мистецьке життя. Багато музикантів оркестру загинуло під час окупації. Тому після визволення Львова оркестр довелося створювати заново.

Повоєнне десятиліття в діяльності колективу характеризується утвердженням виконавських традицій, встановленням міцного творчого зв'язку з львівськими композиторами. Це сприяло тому, що у 40-і — 50-ті роки в їх доробку з'явилося чимало симфонічних творів, які звучать не лише у Львові, а й у Києві, Москві та інших містах країни. Саме в цей період були написані і виконані Прикарпатська симфонія С. Людкевича, Перша М. Колесси, Гуцульська, Лемківська, Весняна та Героїчна симфонії Р. Сімовича, велика кількість поем, увертюр, сюїт.

Розширюється коло виконавців-гастролерів. Окрім вже згаданих, в концертах оркестру беруть участь диригенти К. Сімеонов, К. Зандерлінг, А. Янсонс, О. Климов, В. Тольба, видатні солісти-виконавці Г. Нейгауз, С. Ріхтер, Л. Коган, Т. Ніколаєва, В. Дулова та ін. Творча співпраця з цими музикантами сприяла зростанню професіональної майстерності та виконавської культури колективу.

Нині Львівський симфонічний — високопрофесіональний оркестр, що має значний репертуар і виконавські традиції. З творчою біографією колективу нерозривно пов'язані імена його фундаторів — народного артиста УРСР професора М. Колесси, заслуженого артиста УРСР І. Паїна та нинішнього головного диригента народного артиста УРСР Д. Пелехатого. Так, натхненним інтерпретатором моцартівських і бетховенських симфоній, творів Брамса, Дворжака, Людкевича і Сімовича виявив себе М. Колесса. Друга Скрябіна, П'ята Глазунова, Шоста Чайковського — творчі удачі І. Паїна. Заслугою Д. Пелехатого є включення до репертуару симфоній Шостаковича, Прокоф'єва, Лятошинського та ін.

Стали традицією регулярні авторські концерти львівських композиторів — С. Людкевича, М. Колесси, Р. Сімовича, А. Кос-Анатольського. Високо оцінювали майстерність Львівського симфонічного видатні радянські митці Лятошинський, Шостакович, Хачатурян, Штогаренко, Хренников, Г. Майборода, Тактакішвілі та інші, які неодноразово приїздили до Львова, де звучала їх музика.

Поряд із симфонічним оркестром Львівської філармонії велике значення в музичному житті міста та області має діяльність заслуженої хорової капели УРСР «Трембіта». Вона була утворена з однойменного самодіяльного чоловічого хору Дм. Котка, що виник 1936 року і складався з шістнадцяти ентузіастів хорового співу, активних пропагандистів української народнопісенної творчості. В березні 1940 року за рішенням Уряду Української РСР колектив став Львівською державною хоровою капелою «Трембіта» з мішаним складом виконавців.

Вже в першому сезоні відбулося тридцять концертів, програми яких складали твори Шуберта, Рубінштейна, Лисенка, Ніщинського, Леонтовича, Вахнянина, Ф. Колесси, М. Колесси, Козицького, Вериківського. Незабаром капела звітувала у Києві, здійснила гастрольну поїздку до Москви.

Велика Вітчизняна війна застала «Трембіту» в концертній подорожі по країні. Артисти під час перебування в Саратові, Москві, Алма-Аті проводили велику роботу на призивних пунктах, у військових частинах, госпіталях. Особливо популярні в їх інтерпретації були «Вечір на рейді» В. Соловйова-Сєдого, «Бий ворогів» І. Дунаєвського, «Від'їзд партизанів» А. Новикова. Разом з Харківським драматичним театром ім. Т. Г. Шевченка колектив працює у Фергані над втіленням героїко-драматичних п'єс О. Корнійчука «Фронт», «Богдан Хмельницький» та ін., де виконує хорові партії у масових сценах.

Повернення до рідного Львова влітку 1944 року знаменує початок нового етапу в творчому зростанні капели. У концертах звучать: «Переможцям слава» Штогаренка, «Дивний флот» Козицького, «Гей, слов'яни» Людкевича, «Гей видно село» М. Колесси. Колектив наполегливо працює над акапельними творами класиків української музики Лисенка і Леонтовича, близько тридцяти пісень якого він мав у своєму репертуарі вже на початку 1946 року.

У доробку хору на 1949 рік було майже 280 композицій, серед яких такі монументальні полотна, як «Кавказ» Людкевича, «Україно моя» Штогаренка, «Реквієм» Моцарта, Дев'ята симфонія Бетховена. Репертуар постійно поповнюється сучасними творами українських митців: «Від Москви до Карпат», «Нова Верховина», «Зустріч на стерні» А. Кос-Анатольського, «Колгоспні коломийки» Є. Козака, «В Карпатах» Р. Сімовича, «Москва» П. Козицького, «Пісня миру» Г. Майбороди, «Здравиця на честь російського народу» А. Штогаренка.

Видатні діячі української музично-хорової культури П. Гончаров, О. Сорока, М. Колесса, П. Муравський зробили суттєвий внесок у зростання капели, формування її виконавського стилю. Так, О. Сорока розвинув академічні традиції, закладені Дм. Котком та першим її художнім керівником П. Гончаровим, збагатив їх здобутками хорового співу, поширеного на Наддніпрянській Україні. Працюючи з «Трембітою» (до 1946 року), він сприяв включенню до репертуару визначних творів світової та вітчизняної класики, а також радянських композиторів.

Великим розмахом концертної діяльності, гастрольними поїздками до Москви, Ленінграда, по містах України, в республіках Закавказзя та Прибалтики відзначається діяльність капели під час роботи з нею М. Колесси (з 1946 по 1948 рр.). Його інтерпретації кантатно-ораторіальних творів відзначалися глибоким відчуттям емоційно-образної сфери, ясною перспективою розгортання масштабної форми, вмінням майстерно поєднувати хорове й оркестрове звучання.

З 1948 по 1965 рік «Трембітою» керує П. Муравський, діяльність якого була ще одною яскравою сторінкою у творчій біографії колективу. Декада українського мистецтва і літератури 1951 року в Москві виявилася відповідальним екзаменом на творчу зрілість. Журнал «Советская музыка» (1951, № 9, с. 51) писав: «Львівська хорова капела «Трембіта» (художній керівник П. Муравський) — відмінний професіональний колектив, який успішно справляється з складними творчими завданнями. Капела наполегливо прагне до підвищення співацької майстерності. Її виконання відзначається злагодженістю і гнучкістю ансамблю, чистотою строю, прекрасним художнім смаком». Майстерність «Трембіти» здобула високу оцінку: їй було присвоєне звання заслуженої хорової капели УРСР.

Зміцнення творчих контактів з львівським відділенням СКУ багато в чому визначило творче обличчя колективу. Так, опрацювання урочисто-святкових хорів А. Кос-Анатольського — «Нова Верховина», «Ой, коли б я сокіл», М. Колесси — «Ой, зелена Буковина», «Засвітило сонце волі», «Пісня про гуцулку Олену», Є. Козака — «На високій полонині», «Верховино, мій ти краю» та ін. допомогли капелі розширити можливості у передачі тембральної рельєфності звучання окремих хорових груп, яскравості динамічних контрастів. Побудовані на танцювальній основі, твори цих авторів склали основу для вироблення віртуозної техніки хорового співу.

За час роботи П. Муравського з «Трембітою» репертуар збагатився монументальними вокально-симфонічними полотнами. Це, зокрема, «Іуда Маккавей» Генделя, «Реквієм» Верді, «Радуйся, ниво неполитая» Лисенка, «Кримські сонети» Монюшка.

Заслугою В. Пекаря (працював з капелою до 1978 року) є серйозна робота над значними творами радянських композиторів: кантатами «XX-річчю Жовтня» Прокоф'єва, «Весна» Скорика, «Карпати» Задора, «Кантатою про Батьківщину» Арутюняна, «Патетичною ораторією» Свиридова, Тринадцятою симфонією Шостаковича, «Короткою месою» Кодаї, хорами Лассо, Люллі, Бортнянського.

Ми свідомо не торкнулися роботи численних вокальних, інструментальних та інших колективів, які проводять велику мистецьку діяльність. Але й наведені факти переконують: сорокарічний період плідного розвитку професіональної музичної культури Львова засвідчує широкий вияв духовних сил народу в умовах соціалістичної дійсності.

Львів К. ГЕЛИТОВИЧ

Актуальні завдання

Як повідомлялося, п'ятий пленум правління Музичного товариства УРСР за участю широкого активу розглянув стан хорового співу в республіці і завдання щодо його поліпшення. Окремі аспекти проблеми були висвітлені в доповідях і промовах фахівців. З першою доповіддю виступив в. о. професора Київської консерваторії заслужений працівник культури УРСР О. С. Тимошенко. На численних прикладах він показав дедалі зростаючу роль професіональних і кращих самодіяльних колективів у культурному обслуговуванні трудящих України та братніх радянських республік, в ознайомленні зарубіжних слухачів з радянською музичною культурою, у зміцненні дружби між народами. Головну увагу доповідач приділив навчальній і творчій роботі самодіяльних хорів, яких нині в республіці налічується близько 39 тисяч (без тих, що працюють у загальноосвітніх школах).

Естетично-виховне значення хорової самодіяльності, підкреслив О. С. Тимошенко, полягає в тому, що тут великі групи робітників, колгоспників, службовців, учнівської молоді виступають як творці духовних цінностей. Яким би активним, глибоким не було переживання людини при сприйнятті мистецтва, особиста участь у самому процесі творчості значно сильніше впливає на пробудження в ній митця. Підвищувати роль самодіяльних хорів у вихованні самих співаків, сприяти ідейному і моральному зростанню слухачів — таке наше невідкладне завдання.

У доборі репертуару, сказав далі О. С. Тимошенко, ми керуємось принципом поєднання партійності і довершеної художньої форми творів, їх освітньої, естетичної та виховної цінності. Однак тут ще потрібно багато працювати. Головний недолік — обмеженість репертуару. Справа не тільки в тому, що обмаль видається нових творів. Нерідко керівники хорів, навіть у великих містах, не мають вчасної інформації про нотні новинки. Насторожує те, що вони взагалі погано знають хорову літературу, отже їм мало що говорять картотеки, тематичні та інші збірники і навіть списки рекомендованого репертуару.

Прикро, що хорові капели мало виконують творів українських радянських композиторів, а також високохудожніх обробок народних пісень. Свого часу республіканське журі Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих вказало на це. Відтоді минуло майже три роки, а змін поки що немає.

У скрутному становищі перебувають колективи, які співають у народній манері. Для них знайти нову пісню професіонального автора — проблема. На VII з'їзді композиторів України голова правління А. Я. Штогаренко у звітній доповіді зазначив: «На жаль, наші композитори не дуже продуктивні у створенні репертуару для народних хорів». Серйозність ситуації стає особливо очевидною, коли взяти до уваги, що на Україні зараз кількісно переважають народні хори, а в сільській місцевості майже тільки вони й репрезентують перед публікою хоровий спів. Така практика штучно звужує можливості розвитку хорового мистецтва республіки.

Доповідач слушно застеріг музичну громадськість від спокійного споглядання того, як зменшується в республіці кількість колективів, що співають в академічній манері. З цим явищем треба боротись активно. Насамперед в існуючі капели слід уміло залучати молодь. Адже відомі неподинокі випадки, коли в результаті формального, невмілого підходу до молоді вона «не приживається» в колективах, де більшість співаків — літні люди. Перевіреною формою виховання гідної зміни є підготовчі групи. Якщо в них навчання проводиться систематично, грамотно й цікаво, то новачки з кожним заняттям глибше розуміють красу хорового співу, відчувають радість від своєї причетності до творення цієї краси, і тоді вже ніяка сила не відірве їх від улюбленої справи.

Актуальним завданням є створення комсомольсько-молодіжних хорів і вокальних ансамблів при сільських будинках культури, а також червоних кутках цехів та установ. Справа честі активістів Музичного товариства — систематично подавати кваліфіковану допомогу хорам і ансамблям у технікумах та профтехучилищах. Юнаки й дівчата, які в роки навчання прилучаться до хорового співу, стануть надійним поповненням робітничих хорів за місцем майбутньої роботи.

Однією з причин зменшення популярності хорового співу серед молоді є серйозні недоліки у викладанні музики та співів у загальноосвітній школі. На цей предмет відводиться мало часу; не всі школи укомплектовані вчителями з відповідною освітою. Незважаючи на очевидність того, що фахівців не вистачає у загальноосвітніх школах, зокрема у сільських, а також у будинках культури радгоспів, музичні училища не можуть направити туди своїх випускників. Причина: ці заклади підпорядковані іншим відомствам, а не Міністерству культури.

Від імені правління Музичного товариства О. С. Тимошенко вніс пропозиції щодо поліпшення хорової справи в республіці: удосконалювати систему музично-естетичного, зокрема хорового, виховання дітей у загальноосвітній школі; створити в обласних центрах України хорові студії типу «Піонерии» в Московській області, присвоювати кращим дитячим хорам почесні звання «зразковий», «заслужений», «академічний»; поставити питання про відкриття в Києві хорового училища на зразок Московського та Ленінградського, що вирішить проблему підготовки співаків для професіональних хорів та диригентів самодіяльних колективів; запровадити періодичний республіканський конкурс хорових диригентів, який сприятиме виявленню найбільш обдарованих молодих фахівців і стимулюватиме удосконалення їх майстерності; створювати навчальні фільми про відомих хорових диригентів, їх методику; посилити розробку теоретичних і методичних питань розвитку хорового мистецтва; ввести надійні критерії оцінки роботи самодіяльних хорів та їх керівників.

Доповідь «Постанова ЦК КПРС «Про заходи по дальшому розвитку самодіяльної художньої творчості», завдання і можливості самодіяльних хорових колективів» прочитав народний артист УРСР В. О. Мизников. Наші хори, зазначив він, неодмінні учасники всіх концертів самодіяльності, їм першим випадає честь нести людям пісні про Радянську Батьківщину, великого Леніна, Комуністичну партію, про революційну, бойову і трудову славу рідного народу, про щастя служити йому.

Важливим етапом розвитку самодіяльної художньої творчості був Перший Всесоюзний фестиваль. У період підготовки до нього значно поліпшилась навчально-виховна робота в існуючих хорах, створено багато нових, особливо в сільській місцевості. Лауреати й дипломанти фестивалю — гордість радянської культури. Це самодіяльні заслужені хорові капели УРСР Львівського Будинку культури працівників зв'язку, Одеського Будинку культури імені Лесі Українки, управління Південно-Західної залізниці в Києві, палаців культури «Металіст» у Харкові, заводу «Червона зірка» в Кіровограді, капели Дрогобицького і Мелітопольського будинків культури та ін. Радують успіхи чоловічих хорових капел Харківського юридичного інституту, Новокаховського електромашзаводу, Тернопільської облспоживспілки, капели вчителів Мукачівського району Закарпатської області, «Прометея» у Львові тощо. Хороших чоловічих хорів у нас, на жаль, ще мало. Тим більш важливо поширювати досвід творчої і організаційної роботи кращих з них і за їх прикладом створювати нові.

Як переможці в огляді первинних організацій Музичного товариства кращі хори, оркестри, ансамблі виїздили на гастролі по республіці та за її межами і скрізь викликали захоплення слухачів. Правління Музичного товариства УРСР і надалі застосовуватиме цю форму заохочення своїх первинних організацій.

Музична громадськість сприйняла Постанову ЦК КПРС як новий вияв піклування Комуністичної партії і Радянської держави про розквіт культури в нашій країні, про збагачення духовного світу будівників комунізму. На ви-

Виступ камерного хору Палацу культури Дніпровського алюмінієвого заводу м. Запоріжжя. Керівник В. Апарин.

конання завдань, що випливають з цього партійного документа, республіканське правління і правління всіх відділень товариства розробили конкретні плани, центральне місце в яких відведено підготовці до Другого Всесоюзного фестивалю. Спільно з методичними центрами проводимо семінари керівників самодіяльних музичних колективів, а також стажування на базі професіональних.

З ініціативи районних відділень товариства при дитячих музичних школах створено консультаційні пункти, де диригенти сільських колективів відбирають для себе репертуар, обмінюються з колегами досвідом роботи. Це сприяло оновленню програм хорів і загальному успіхові їх на огляді творчих досягнень сільської художньої самодіяльності на честь 325-річчя возз'єднання України з Росією. Допомога сільським закладам культури — постійне завдання правлінь усіх відділень товариства, і наші активісти сумлінно виконують його.

Постанова ЦК КПРС націлює нас на подолання істотних недоліків у керівництві самодіяльною художньою творчістю. Аналіз програм хорових капел свідчить, що керівники більшості їх дуже несміливо беруться за виконання творів без інструментального супроводу. Це помітно було і на фестивальних конкурсах і особливо в концертах до 100-річчя від дня народження М. Д. Леонтовича. Звідси необхідність поліпшувати вокальне виховання учасників усіх хорів, у тому числі народних і дитячих, добиватися ідеального строю, чистоти інтонації, ансамблевості, тонкої інтерпретації та глибокого проникнення в образ. Вільне володіння мистецтвом акапельного співу дасть колективам можливість включати до своїх програм скарби вітчизняної і зарубіжної класики, розгорнуті твори (а не тільки пісні) радянських композиторів.

Ректор Одеської консерваторії В. І. Шип присвятив свою доповідь проблемі виховання хорових диригентів. За даними відділу учбових закладів Міністерства культури УРСР, загін диригентів-хоровиків на Україні щороку збільшується на 66 фахівців з консерваторською освітою, на 152 вихованці інститутів культури, на 404 випускники музичних училищ і 1200 — культосвітніх училищ. Цифри, як бачимо, великі, але вони не дають реальної картини забезпеченості самодіяльних хорів керівниками із спеціальною підготовкою.

З тих, що закінчили училища, дуже мало хто прагне диригентської діяльності. Здебільшого вони обирають музичну педагогіку (не маючи на те права) чи йдуть працювати методистами (вчити інших, як робити те, чого самі ніколи не робили) або, при наявності голосу, співають у професіональних колективах. Становище особливо ускладнилося в останні роки, після заборони Мінвузом приймати в середні спеціальні учбові заклади (музичні і культосвітні училища) осіб із закінченою середньою освітою. Тепер контингент вступників до цих училищ — підлітки (14—15 років), які не вступили на відділи фортепіано, народних інструментів тощо, до того ж — лише дівчата (адже у хлопців цього віку відбувається мутація). І от результат: різке погіршення умов роботи хорових класів, бо ще не зміцнілі голоси не піддаються вокальній постановці; чоловічих голосів фактично немає.

Закінчивши навчання в 18—19-річному віці, випускники училищ, як правило, не насмілюються очолити самодіяльні хори при будинках культури, клубах і шукають собі роботу в дитячих музичних школах. Поодинокими стали факти, коли до музичного училища вступають молоді люди, що кілька років співали в самодіяльному хорі і бажають працювати на цій ниві. Цілком очевидно, що правила прийому на диригентсько-хорові відділи музичних і культосвітніх училищ потребують коректив.

Не можна далі миритися з тим, що в нашій співучій республіці немає хорової спеціалізації в музичній освіті дітей. У дитячих музшколах Російської Федерації це запроваджено сім років тому, і хорові відділи професіонально орієнтують дітей з хорошими голосовими даними.

Чимало проблем пов'язано з самим навчальним процесом. Насамперед треба підвищити музично-теоретичну підготовку хорових диригентів. Вони повинні одержувати знання на тому ж рівні, що й музикознавці, вільно володіти інструментами, технікою і методикою постановки голосу. Диригентська практика має бути не лише виконавською, а й організаторською. За час навчання майбутньому диригентові слід повністю оволодіти «таємницями» професії, а також виробити свою життєву позицію митця-громадянина.

Зацікавлення учасників пленуму викликала доповідь головного редактора видавництва «Музична Україна» кандидата мистецтвознавства М. К. Боровика. Він розповів про те, як з кожним роком зростає попит на наші музичні видання у братніх радянських республіках та за кордоном, про розвиток співробітництва з музичними видавництвами країн соціалістичної співдружності.

Для поповнення репертуару професіональних, учбових та самодіяльних хорів підготовлено ряд солідних видань. Цього року, наприклад, вийде велика збірка, де хормейстери знайдуть твори Г. Майбороди, М. Колесси, А. Коса-Анатольського, Є. Козака, В. Кирейка, В. Борисова, П. Гайдамаки та інших відомих композиторів. У найближчих випусках «Бібліотеки хормейстера» друкуються такі акапельні твори: «Пісня про Леніна» А. Новикова, «Буря мглою небо кроет» С. Людкевича, Третій концерт Д. Бортнянського, «Хустина» Л. Ревуцького, обробки народних пісень. Наступного року диригенти одержать збірки кантат і хорів Г. Верьовки, пісень і хорів К. Данькевича, «Хорові твори» Лесі Дичко, колективну збірку нових творів українських радянських композиторів. П'ятий і шостий випуски «Бібліотеки хормейстера» познайомлять з доробком С. Танєєва, К. Дебюссі, Б. Лятошинського та інших митців; тут буде вміщена також знаменита «Бандура» Г. Давидовського. Керівників самодіяльних хорових капел, безумовно, зацікавлять обробки українських народних пісень К. Стеценка та С. Людкевича.

Багато репертуарних збірок одержать керівники дитячих і юнацьких хорів. Готуються до видання методичні посібники, хрестоматії тощо. Справа за тим, щоб ці видання вчасно потрапили в поле зору творчих секцій при правліннях обласних відділень Музичного товариства, художніх рад колективів, до рук керівників хорів.

Слушні зауваження і пропозиції висловили на пленумі завідуючий кафедрою народного співу Київського інституту культури професор А. І. Гуменюк, художній керівник капели «Думка» народний артист УРСР М. М. Кречко, завідуючий відділом Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського АН УРСР професор М. М. Гордійчук, керівники професіональних та самодіяльних хорів. Прийнято постанову, спрямовану на поліпшення роботи хорів.

Т. ЩПІРНИЙ

У камерних жанрах

У велику і різноманітну програму VII з'їзду композиторів України були включені чотири камерні концерти, які відбулися в Концертному залі Будинку композиторів. Виконані твори викликали значний інтерес у делегатів і гостей з'їзду: зал майже кожного разу був переповнений. Автори — близько сорока композиторів, молодих і старшого віку, початкуючих і досвідчених прагнуть розкрити героїку праці, думки і почуття людей, що втілюють у життя історичні рішення XXV з'їзду КПРС, величні плани десятої п'ятирічки.

Кожного, хто прослухав усі камерні концерти VII з'їзду композиторів України, вразив їх надзвичайно широкий жанровий діапазон: від пісні-романсу до симфонії і кантати. Поява останніх серед камерних жанрів є виявом тенденції до розширення виразових засобів шляхом синтезу з формами симфонічної та вокально-симфонічної музики. Це характерне для жанрової еволюції музичного мистецтва нашого часу і вже відзначалося у музикознавстві.

З вокальних творів прозвучали солоспіви Р. Верещагіна, П. Гайдамаки, М. Гржибовського, Д. Задора, Ю. Іщенка, Т. Кравцова, П. Ладиженського, Ю. Мейтуса, К. Мяскова, В. Полєвого, В. Флиса, Л. Шукайло та ін. Тематика, що зацікавила композиторів — творців пісенно-романсової лірики, досить різноманітна. Значною мірою вона визначається поетичними творами, до втілення яких взялися митці. Це досить тонко, сучасними виразовими засобами трактована і прочитана лірика О. Блока в п'ятьох мініатюрах-настроях Ю. Іщенка із загальною назвою «Красная война», і спроба поповнити на сьогодні вже досить багато розроблену як композиторами-класиками, так і сучасниками музичну пушкініану («Кто, волны, вас оставил» М. Гржибовського).

Однак більшість митців звертається до поезій сучасних радянських авторів — України, братніх республік, а також зарубіжних країн. Це, до прикладу, схвильовані, драматично насичені балади К. Мяскова на слова Р. Рождественського («Баллада о маленьком человеке», «Жизнь»), романси майстра вокальної лірики Ю. Мейтуса на слова А. Малишка («Ксеня»), Л. Первомайського («Від Сяну до Дону»), А. Ісаакяна («Пламя борьбы»), це романси і сонети композиторів Р. Верещагіна і Л. Шукайло на вірші чілійського поета П. Неруди.

Окремо слід згадати цікаве прочитання байок-віршів П. Глазового в гумореска Т. Кравцова «Колобок», «Бідні діти», «Скрипучий віз», «Вовча сімейка» і «Нова жінка». Автор у рамках простих, можна сказати, традиційних засобів віднайшов і застосував досить яскраві прийоми для розкриття образного змісту глибоких своїм підтекстом байок. У цьому плані Т. Кравцов розвиває традицію одного з піонерів української радянської музики Я. Степового, який свого часу звернувся до музичного втілення співомовок відомого українського поета С. Руданського.

Щодо стильового спрямування вокальна лірика характеризується досить широким діапазоном: від наслідування і розвитку кращих традицій вітчизняного романсу, в тому числі й української пісні-романсу, з такими їх рисами, як мелодійна наспівність, щирість (солоспіви П. Ладиженського, П. Гайдамаки, М. Гржибовського, А. Коломійця, В. Полєвого та ін.), від перетворення рис народної пісні (П. Гайдамака, Д. Задор, А. Коломієць та ін.) до пошуків нових, сучасних, більш вишуканих засобів виразності (твори Ю. Мейтуса, Ю. Іщенка, Л. Шукайло та ін.).

Дещо випали з загального спрямування романсової лірики, що прозвучала у Будинку композиторів, твори Л. Саксонського. Думається, що стиль, який нагадує «жорстокий романс», надривну салонну музику, не може задовольняти зрослі потреби сучасного радянського слухача і сьогодні звучить певним анахронізмом.

Серед інструментальних камерних творів слід передусім відзначити спроби композиторів поповнити високохудожніми зразками таку досить важливу для музичного виховання галузь, як педагогічний репертуар. Зокрема слід назвати Сонату для скрипки з фортепіано М. Сільванського — цікавий зразок щодо музичного матеріалу, з широким використанням виразових і технічних засобів скрипки. Щоправда, за своїми жанрово-структурними ознаками цей твір, з нашого погляду, ближчий до сюїти, аніж сонати. Відзначимо також Три п'єси для фортепіано (Менует, Гавот, Рондо) В. Сирохватова, Сонатини Чен-Бао, Концертну сюїту (картинки з зоопарку) В. Зюзіна, Дві прелюдії М. Колесси.

У концертах кілька творів прозвучали на народних інструментах. Це Соната для бандури М. Дремлюги, Вівчарський триптих для сопілки, бандури і скрипки М. Корчинського. Обидва дуже цікаві, засновані на народних інтонаціях та прийомах гри. Однак, якщо Соната для бандури М. Дремлюги, що яскраво передає колорит народної української інструментальної музики, виявляє глибоке знання композитором специфіки інструмента та вміння її використати при майстерному застосуванні засобів професіональної музики, то у Вівчарському триптиху чуємо хоч також майстерну, свіжу, яскраву, але все ж таки стилізацію.

З ансамблів, розрахованих на різний склад виконавців можна назвати Триптих для скрипки і віолончелі В. Шумейка, вже згадувану нами Сонату для скрипки та фортепіано М. Сільванського, твори М. Колесси, А. Кос-Анатольського, Є. Козака і П. Майбороди для вокального тріо з фортепіано (виконавці — сестри Байко), Квінтет для духових інструментів Я. Верещагіна, Камерну сюїту для 11 інструментів В. Дробязгіної, Баладу для струнного квартету М. Степаненка та Музику для 4-х струнних В. Загорцева.

Створений 1977 року Квінтет для дерев'яних духових інструментів Я. Верещагіна позначений свіжістю музичних образів, сучасною мовою, багатством тембрових барв, цікавою ритмікою. Серед творів концертного плану (Соната № 2 В. Птушкіна, Фантазія Г. Саська, Концерт М. Полоза та ін.) особливо слід відмітити Сонату № 2 О. Киви. Для неї характерні головні риси творчого почерку композитора — вдале поєднання нових засобів виразності з традиційними прийомами формотворення, глибока змістовність і емоційна пристрасність, органічність стилю і переконлива драматургія циклу. Автор виявив високу піаністичну культуру, глибоке розуміння природи інструмента. Соната має підзаголовок «Романтична музика». Це певною мірою підкреслює її особливості — багату фантазію, вільне трактування окремих моментів традиційного сонатного циклу, віртуозність фактури, значну емоційну амплітуду. Соната № 2 О. Киви стала значним явищем в українській радянській фортепіанній музиці.

Окремо варто назвати твори для камерного оркестру, або для солюючих інструментів у супроводі цього складу. Серед них — Подвійний концерт для флейти, фортепіано з камерним оркестром, Концертино для віолончелі з цим же складом (І. Ковач), Кончерто-стретто П. Петрова-Омельчука, Імпровізація і пісня для гобоя з оркестром О. Зноска-Боровського.

В концерті, де звучала Імпровізація О. Зноска-Боровського, були виконані також Думка на слова Т. Г. Шевченка для сопрано, чоловічого хору і камерного оркестру Л. Дичко (замість анонсованої програмкою Концертної симфонії «Привітання життя»), Симфонія № 4 О. Канерштейна, Симфонія № 4 В. Бібіка. Кожен з цих творів по-своєму цікавий, і їхнє виконання викликало значний інтерес слухачів.

Симфонія № 3 О. Канерштейна, написана на ліричні вірші відомого українського поета І. Драча, позначена високим художнім і професіональним рівнем. Загальний її характер — це глибока, проникліва лірика. Автор майстерно розкриває і доповнює багатогранний образний світ поезій, досягаючи при цьому значного художнього результату. Свіжість музичної мови, оригінальність форми, рівновага між словом і музикою — ось головні риси нового твору О. Канерштейна.

Л. Дичко показала одну з своїх ранніх композицій, яка досі не виконувалася. В музиці багато щирості, тепла і, разом з тим, драматизму. Однак є тут ще деякі прорахунки, зокрема подекуди зовнішня експресія, гіпертрофія почуттів, багато необгрунтованих кульмінацій — надриву, високої теситури; відсутній яскравий тематизм.

В. Бібік представив слухачам Четверту симфонію, присвячену ним пам'яті Д. Шостаковича. Слід зазначити, що цей автор давно уже зарекомендував себе композитором, який постійно прагне до власних шляхів у творчості. Це виражається і в тематиці (останнім часом в ній помітне місце посіли духовні і моральні проблеми), і в мелодизмі, ритміці, ладовості (джерела їх знаходимо в народному музикуванні), і в особливому, індивідуальному звучанні оркестрової палітри. В. Бібік використовує всі технічні можливості сучасних засобів виразності для відтворення свого задуму, підпорядковуючи їх ідеї твору (тут і алеаторика тематичних пластів — третя частина з двома самостійними лініями, партія альта і партія оркестру,— і алеаторика більш дрібних побудов — початок четвертої частини).

Четверта симфонія — твір гостроконфліктний, з великою шкалою настроїв — від тонкої інтимної лірики і тиші до пристрасних монологів і могутніх кульмінацій. Симфонія — ніби щира розповідь про художника, який так чутливо сприймав навколишній світ у всій його складності й суперечливості,— стала даниною поваги до великого митця і, разом з тим, засвідчила поглиблення й збагачення майстерності В. Бібіка-симфоніста.

Камерна музика в концертних програмах VII з'їзду композиторів України посіла одне з чільних місць. Саме її жанри були представлені найбільшим числом авторів, значною кількістю творів. Однак в чотирьох концертах не зовсім рівномірно були репрезентовані досягнення наших митців. Так, найвизначніший, найвагоміший, найглибший і найсерйозніший жанр інструментального ансамблю — фортепіанний квінтет, струнний квартет і тріо — фактично зовсім не показано делегатам та гостям з'їзду. А відомо, що у міжз'їздівський період українські митці і тут плідно попрацювали. Досить згадати квартети Я. Верещагіна, І. Карабиця, О. Киви, Г. Ляшенка, В. Сільвестрова, Є. Станковича, Л. Шукайло, В. Шумейка та багатьох інших. Та прозвучали лише два порівняно невеликі твори для квартетного складу — «Музика для чотирьох струнних» В. Загорцева і «Балада» М. Степаненка. Можливо, цей недолік камерних програм пов'язаний з відсутністю у Києві в дні з'їзду Квартету ім. М. В. Лисенка — палкого пропагандиста музики українських радянських композиторів.

Велику роботу в підготовці і виконавському втіленні камерних творів разом з композиторами провели колективи трьох камерних оркестрів м. Києва під керуванням А. Шароєва, С. Власова і С. Литвиненка, а також Київська хорова капела ім. Л. М. Ревуцького (художній керівник Є. Савчук). Безпосередню участь у роботі VII з'їзду взяли відомі солісти — народні і заслужені артисти республіки, лауреати республіканських, всесоюзних та міжнародних конкурсів.

М. БОРОВИК, П. КАЛАШНИК

Алеаторика і художня цілісність твору

Серед багатьох різновидів сучасного буржуазного авангардизму (конкретна, електронна, стохастична, комп'ютерна музика та ін.) не останнє місце посідає і алеаторика. Найбільший інтерес до алеаторичних прийомів, а також спроби їх теоретичного обгрунтування припадають на 60-ті роки. Нині ж цей напрямок повністю виявив свою неспроможність стати новим етапом у розвитку європейського музичного мислення, але він заслуговує на серйозний аналіз та ідейно-естетичну оцінку.

Як правило, теоретики трактують виникнення алеаторики як своєрідну реакцію на тотальну організацію музики серіальної, де елемент випадковості виключається навіть із сфери виконавства. На противагу був висунутий інший, не менш крайній і однобічний критерій — панування випадковості, абсолютна стихійність творчого процесу, свідома відмова композитора від контролю над реалізацією музичного матеріалу. Отже, та єдність (композитор, виконавець, слухач), яка завжди визначала комунікативну функцію реалістичної музики, в алеаториці повністю відкидалася. Практичне втілення цих принципів зафіксувала поява Третьої фортепіанної сонати Булеза (1956) і «Клавірштюка XI» Штокхаузена (1957).

Започаткування тої чи іншої авангардистської течії західні ідеологи, як правило, намагаються зобразити необхідним і закономірним підсумком розвитку загальнолюдської культури, протиставляючи реалістичній творчості. Один із засновників додекафонії А. Веберн виступає 1932 року з лекцією «Шлях до композиції на основі 12 тонів», у якій прагне довести, що тональність як спосіб організації музичної думки зникає на початку XX століття. Він навіть визначає рік її «смерті» (1908), коли з'явилися фортепіанні п'єси ор. 11 Шенберга. З того часу, на думку Веберна, музика повинна була розвиватися лише єдино можливим шляхом атональності та серіальності, яка її організовує [1]. При цьому Веберн ігнорує досвід більшості видатних композиторів сучасності — Прокоф'єва і Хіндеміта, Шостаковича і Бартока, Онеггера і Орфа, котрі у своїй творчості по-новому поставили і вирішили проблему тональності.

Констатуючи зрослий вплив науки на всі сфери духовного життя, теоретики алеаторики прагнуть знайти причини цього в сучасних математичних та фізичних теоріях, доходячи до прямолінійних, навіть вульгарних зіставлень науки й мистецтва, трактованих із суб'єктивістських позицій. Зокрема, досягнення фізики висвітлюються в дусі індетермінізму — ідеалістичного принципу, на основі якого безпідставно заперечується причинна обумовленість явищ природи, суспільства, людської психіки, отже й закономірний зв'язок між ними. Беручи за основу філософського обгрунтування принцип індетермінізму, пропагандисти алеаторики спрямовують свої докази проти застарілого домарксистського детермінізму, обходячи сучасний, діалектико-матеріалістичний рівень вирішення цієї проблеми. Діалектико-матеріалістичний детермінізм виходить з єдності необхідності й випадковості (на відміну від домарксистського, для якого характерні ототожнення причинності й необхідності, заперечення випадковості). Отже, **розрив цього діалектичного зв'язку, метафізична абсолютизація випадку і складає основну причину неспроможності філософсько-теоретичних обгрунтувань алеаторики: їх ідеалістичну і суб'єктивістську сутність.**

Філософською основою алеаторики, як і інших модерністських течій, з якими декларується її духовна спорідненість (дадаїзм з його культом абсурду і руйнуванням законів мистецтва, сюрреалізм, основу якого складає повна відмова від реалістичного підходу до художньої творчості), є ірраціоналізм і, передусім, інтуїтивізм. Останній, принижуючи можливості розуму, спрямовував художника на фіксацію підсвідомого, заперечуючи необхідність осмислення, оцінки і відображення засобами мистецтва об'єктивної реальності. Суб'єктивістські, зокрема інтуїтивістські, тенденції багато в чому складають сутність, основу алеатористичного методу.

Одне з основних питань, яке висувають апологети алеаторики,— співвідношення композиторської та виконавської творчості, межі й можливості останньої. Інтерпретатори, на їх думку, можуть робити що завгодно, «починаючи від вільного виконання твору і кінчаючи вільним компонуванням (побудовою) його форми» [2]. У такому разі композитор лише створює своєрідну канву, реалізація якої може цілковито не співпадати із первісним задумом. То чи вважати його творцем, а музикою — те, що виникає в результаті свавілля виконавців, як правило, менш обдарованих, аніж автор? [3].

Прихильники алеаторики мотивують свій інтерес до згаданих прийомів прагненням піднести роль і значення виконавства у сучасному музичному мистецтві. Вони твердять, що точність звукозапису, яка постійно зростає, обмежує свободу інтерпретування, практично зводячи її до нуля. Зовсім іншою є роль виконавця у музичних культурах Сходу. Проте Штокхаузен, Кейдж та ін., закликаючи запровадити цю виконавську практику в європейській музиці, ігнорують її найсуттєвіші моменти. Такий підхід є формальним, бо не враховано змістову сторону як східних, так і європейських традицій, а також якісні відмінності функціонування музики в різних культурах.

На VII Міжнародному музичному конгресі в Москві Нараяна Менон, представник Індії, зокрема вказав на спе-

цифіку виховання індійських музикантів, пов'язану з усними традиціями, що «передаються з поясненнями старого і додаванням нового» [4]. Учень — це передусім наслідувач свого вчителя, у котрого тривалий час жив, переймав спосіб його мислення, його мистецтво, яке розвивав далі. Визначальну роль тут відіграє **формування і збереження стійких традицій, що передаються від покоління до покоління.**

Спроба прямого перенесення форм побутування фольклору в професіональну музику не забезпечила алеаториці успіху. Це ще раз довело небезпеку «реакції відторгнення». Адже засвоєння чужої логіки, конструктивних принципів потребує не поверхового, а глибинного їх осягнення, проникнення у саму сутність даного способу мислення і пов'язаних з ним інтонаційних форм.

Яку ж мету ставлять перед собою алеаторики? Польський музикознавець Б. Почей твердить, що «алеаторика як композиторський метод виникла із розуміння музики як гри». Саме гра, на його думку, є джерелом випадкового, можливого. «Поняття гри веде за собою поняття результату,— пише він,— результат же пов'язаний з поняттям імовірності. Процес, що називається грою.., схиляється до невизначеності.., спрямовується до «можливих» ситуацій, від визначеності — до випадковості, від необхідності — до можливості, від усталеності — до мінливості» [5].

Джерелом алеаторики Б. Почей вважає азартну гру, зокрема карти, доміно тощо, оскільки в їх основі — рівність певних випадковостей. Аналогічне зустрічаємо і в алеаторичних спробах: виконавець отримує від композитора твір у вигляді окремих елементів, сегментів, шматків, які можна поєднувати довільно, у будь-якій комбінації. Це, власне, і є «грою» — між композитором, який встановлює правила, і виконавцем (точніше, з допомогою виконавця). Таким чином, елементарні алеаторичні принципи виявляються відтворенням найпростіших азартних ігор. Аналогія справді непринадна для мистецького твору.

Точна режисура деталей характерна лише для реалістичного мистецтва. Згадаймо твори Прокоф'єва, яким притаманна несподіваність тої чи іншої музичної думки, заміна звичайного, очікуваного новим і незвичним. Тут раптовості **задумані, запрограмовані автором** у рамках організованої художньої цілісності і, в кінцевому результаті, не є випадковими. Разом з тим вони, без сумніву, містять ігровий момент, запропонований композитором, переданий виконавцем і сприйнятий слухачем. Не виключаючи з принципів творення мистецтва фактору гри, марксистсько-ленінська естетика не вважає його головним, а тим більше єдиним.

Процес формування твору в свідомості художника, письменника, композитора, а також його втілення — складний і суперечливий. Але, як показує аналіз рукописів видатних композиторів минулого і сучасного, їх зауважень, висловлювань, мистецький пошук не має ознак випадковості чи формальності. Він спрямовується узагальненою художньою ідеєю, яка виникає на початку творчого процесу, пронизує весь зміст і надає йому неповторного емоційного обарвлення. Вона — концентрат, зерно майбутнього образу, те, заради втілення чого компонуються і шліфуються всі деталі, виникають саме такі, а не інші їх зв'язки, логіка розвитку, взаємодія. З іншого боку, ідея може виникнути лише за умови взаємодії людини з навколишнім середовищем, а тому вона є специфічним продуктом зв'язку митця з дійсністю.

Для втілення ідеї авторові потрібні не довільні зв'язки елементів, що й декларують прибічники алеаторики, а лише ті, які узгоджуються з первісним задумом. «Переходячи... до творчого процесу,— писав з цього приводу С. Ейзенштейн,— ми побачимо, що він відбувається таким чином. Перед внутрішнім зором, перед відчуттям автора витає певний образ, що емоційно втілює для нього тему. І перед ним стоїть завдання — перетворити цей образ у такі 2—3 окремі зображення, котрі у сукупності і в зіставленні викликали б у свідомості і почуттях того, хто сприймає, саме той первісний узагальнений образ, який витав перед автором» [6]. Отже, відбувається відбір, свідомий чи інтуїтивний, найнеобхіднішого, найсуттєвішого. Такою є загальна закономірність становлення художнього образу, притаманна будь-якому видові мистецтва.

Мистецтво покликане вирішувати важливіші завдання — бути засобом виховання людини, допомагати їй пізнавати світ. У звітній доповіді ЦК КПРС XXV з'їздові партії товариш Л. І. Брежнєв наголосив: «Головним критерієм оцінки суспільної значимості будь-якого твору, зрозуміло, була і залишається його ідейна спрямованість» [7]. Але в дискусіях про алеаторичний спосіб композиції проблема ідейності і змістовності мистецтва, як правило, оминається. Здебільшого мовиться про форму, поєднання деталей, ті чи інші мовні нашарування, тобто про суто формальні, технічні моменти. І це не випадково, бо алеаторика, особливо у своїх крайніх формах, **порушує художню цілісність, а тому несумісна із справжньою ідейністю.**

Алеаторика як художня концепція, творчий метод довела свою неспроможність вплинути на прогрес музичного мистецтва. Проте у вигляді окремих прийомів, що грунтуються на реалістичній художній основі і критеріях ідейності, вона може використовуватися в композиторській практиці нарівні з іншими засобами. При цьому суттєвим є питання про **межі** та передумови її застосування, про нові якості, якими вона, будучи елементами виконавської імпровізації, здатна збагатити музичний образ.

Показово, що більшість відомих зарубіжних композиторів і теоретиків — В. Лютославський, К. Регаме, З. Лісса, Я. Хоминський, У. Дібеліус, В. Дюрр та ін.— включення елементів випадковості, моментів виконавської імпровізації допускають лише для окремих частин твору, який в цілому чітко детермінований. Вони виступають проти хаосу і свавілля, що їх проповідують Кейдж, Штокхаузен та ін.

В. Лютославський, наприклад, називає свою позицію «обмеженим, контрольованим алеаторизмом чи алеаторизмом фактури». Застосовуючи ці технічні прийоми, композитор досяг значних художніх результатів. К. Регаме називає його єдиним автором, «котрий, починаючи від «Венеціанських ігор», використовує алеаторику не для фетишизації випадку, а для того, щоб за її допомогою створити такі явища, які **ніяким іншим чином створити неможливо».** Це «справжня музика, у якій випадок... дійсно відіграє формотворчу роль, і не стільки для твору, скільки для музичної мови» [8]. Суть обмеженого алеаторизму В. Лютославського полягає ось у чому. По-перше, вільними є лише ритміка і агогіка, усі інші параметри точно визначені. По-друге, свобода ця також має певні межі у відносно коротких фрагментах, причому тривалість їх і послідовність чітко контролюються. Звідси випливає, що форма цілого детермінована композитором і не залежить від випадку; алеаторичний, імпровізаційний момент торкається лише мікроструктур. Поєднання алеаторичних моментів з фрагментами, точно визначеними, уможливлює досягнення митцем вельми яскравих контрастів, без порушення цілісності твору.

Ритмо-агогічна незалежність окремих голосів, що утворюють складну поліритмію, зумовлює випадкові звукокомплекси. Але інші інтонаційні параметри, передусім висотний, продумані настільки, що кожна нова реалізація даного фрагмента не розходиться з авторським задумом, а лише варіює його. Успіх багатьох творів В. Лютославського, написаних із застосуванням прийомів алеаторики, зумовлений, насамперед, вдало знайденим співвідношенням незмінних і змінних пластів, тих, що завжди підпорядковані певній ідеї.

Вдалим виявився також вибір автором ритмо-агогічного пласта, котрий не має ознак сталості. Адже агогіка (за винятком серіальної, «тотально» організованої музики) є суто виконавською галуззю. Скажімо, довіряючи інтерпретатору вибір висоти, композитор вимагає від нього вже не просто інтерпретації, а й імпровізації твору. Точно визначаючи звуко-висотну лінію, В. Лютославський допускає можливість ритмічних та агогічних відхилень у доступних виконавцеві межах. Завдяки цьому зберігається повноцінна інтонаційно-художня цілісність музичного образу.

Алеаторика ж в цілому — не однозначне і суперечливе явище. Про це свідчить і використання алеаторичних прийомів в музиці радянських композиторів: кантаті «Голос із хору» С. Слонімського на слова О. Блока, Третій фортепіанній сонаті Б. Тищенка та ін., які потребують спеціального аналізу. Безумовним є те, що головним критерієм була і залишається художня цілісність мистецького твору, глибина і значущість втілення думок.

Харків

Т. АНДРЮЩЕНКО,
Н. ОЧЕРЕТОВСЬКА

ПРИМІТКИ:

[1] А. Веберн. Путь к композиции на основе двенадцати тонов.— В кн.: А. Веберн. Лекции о музыке. Письма. М., 1975, с. 65.

[2] «Muzyka». № 3, 1969, с. 75.

[3] Див.: «Ruch muzyczny», 1967, № 16, с. 3.

[4] VII Международный музыкальный конгресс. Музыкальные культуры народов: традиции и современность. М., 1973, с. 32.

[5] «Ruch muzyczny»; 1966, № 1966, № 20, с. 12.

[6] С. Ейзенштейн. Избранные произведения в 6-ти томах, т. 2. М., 1964, с. 170.

[7] Матеріали XXV з'їзду КПРС, Політвидав України, К., 1976, с 89—90.

[8] «Ruch muzyczny»; 1967, № 16, с. 4.

Проблема композиторського професіоналізму

Однією з причин недоліків у вихованні композиторів-професіоналів, як зазначається у Постанові ЦК КПРС «Про роботу з творчою молоддю», є теоретична нерозробленість самого поняття професіоналізму у його застосуванні до художньої, зокрема музичної, композиторської творчості. На наш погляд, ця категорія узагальнює такі компоненти, як природні здібності, талант, майстерність, знання, практичні навички, соціальне замовлення, світогляд, ідейна позиція автора, кожен з яких теж потребує глибокого вивчення і точного визначення. У цьому і полягає складність виведення поняття музичного, композиторського професіоналізму.

Неважко помітити, що основні його складові частини належать до різних сфер суспільної свідомості і вивчаються різними, самостійними науками. Так, справді глибоке й усебічне уявлення про музичні здібності, талант композитора неможливе без використання досягнень психології як науки про вищу нервову діяльність людини. Взаємозв'язок композитора і суспільства, відбиття в музичній творчості суспільних потреб часу не можна зрозуміти без звернення і до історії, соціології, філософії тощо. Отже, необхідно використовувати здобутки різних наук (іншими словами, впроваджувати **комплексний** метод) у визначенні музичного, композиторського професіоналізму, розробляти актуальні аспекти цієї проблеми.

Гадаємо, що здійснити такий синтез можна лише на основі **базисної** (спеціальної) науки, тобто такої, для якої предмет дослідження (чи його суттєвий аспект) є **головним, специфічним.** Оскільки ж в комплексному дослідженні поняття «базисної» науки — визначальне, то у вивченні проблеми композиторського професіоналізму нею може бути лише музикознавство. До того, як музикознавство виділилося у самостійну науку (починаючи з XVIII ст.), роль базисної виконувала та чи інша, більш розвинена на той час галузь суспільної свідомості — релігія, філософія, математика, астрономія та ін. А можливість бути «базисною» наукою, на основі якої став можливим комплексний підхід до вивчення різноманітних музикознавчих проблем, з'явилася лише тоді, коли почалися пошуки і формування його методології.

Комплексний підхід до вивчення проблем композиторського професіоналізму (поєднання даних різних наук — історії, соціології, філософії, естетики, музикознавства) уможливлює визначення його як специфічної і вельми важливої історичної категорії, що виявляється щоразу по-іншому в різних суспільно-історичних умовах, залежно від соціальних, ідеологічних, філософсько-естетичних, музично-технологічних та інших чинників. Такий підхід дозволяє також встановити історичні типи композиторського професіоналізму, розглянути їх становлення в мистецтві соціалістичного суспільства.

Враховуючи вимоги комплексного підходу, можемо трактувати композиторський професіоналізм як **складну систему спеціальних музично-технологічних знань і навичок, ідейно-естетичних поглядів, котрі забезпечують, у взаємодії з структурою творчих здібностей, написання музичних творів, які відповідають суспільним вимогам часу.** Сторони композиторського професіоналізму, виділені у цьому визначенні, також є складними за структурою утвореннями, що містять багато різноманітних і відносно самостійних елементів. Так, до **ідейно-естетичних поглядів** належать: а) загальний світогляд і світовідчуття композитора; б) класова, партійна позиція; в) естетичні погляди і переконання; г) усвідомлене дотримання певного творчого методу і стилю. Структура **творчих здібностей** включає в себе, як мінімум, такі компоненти: а) власне музичні здібності; б) працездатність; в) волю, цілеспрямованість; г) репродуктивні здібності, тобто здатність засвоювати і відбивати у специфічній художній формі багатство і різноманітність життєвих вражень; д) продуктивні здібності (вміння втілити вагомий зміст в оригінальній художній формі, написати своєрідні за задумом, змістом і композицією твори). Як самостійні фактори до продуктивних здібностей входять: е) творча уява; ж) творча фантазія; з) художня інтуїція; і) художнє мислення та ін. Вельми широким є і обсяг **спеціальних** знань та навичок, необхідних композитору (причому він постійно зростає), що й складає технологію композиторської творчості.

Композиторський професіоналізм як система формувався протягом тривалого історичного розвитку, і в ньому поступово кристалізувалися специфічні особливості цього виду творчої діяльності. Відповідно до суспільних потреб, що визначали зростання можливостей музики як мистецтва, **формувалися різні типи композиторського професіоналізму,** які часто суттєво різнилися між собою.

Протягом багатьох століть створення музики входило складовою частиною до різних видів синкретичної художньої творчості. Воно безпосередньо було пов'язане з виконавством і не відділялося від поезії, танцю, драматичної дії тощо. Цей вид художньої творчості до деякої міри зберігається у сучасній народній творчості. З часом на цій ниві з'явилися і перші професійні митці — рапсоди, скальди, ашуги, кобзарі тощо. Народний професіоналізм створює базу для **ремісничого музично-синкретичного** професіоналізму, тобто такого типу, коли соціальна функція митця вже визначається, але ще не досягає ступеня видової диференціації мистецтв.

Ремісничий музично-синкретичний професіоналізм, характерний для тривалого періоду античності й раннього середньовіччя, поступається місцем **музично-творчому** професіоналізму. Ще в античному мистецтві поезія відокремлюється від музики й танцю. В період еллінізму музика стає настільки самостійною, що імена її творців уже фіксуються сучасниками і передаються наступним поколінням (наприклад, Тимофея з Мілета). Та музика дедалі більше набуває ознак самостійності, діяльність її творця ще нерозривно пов'язана з виконавством. Музикант епохи середньовіччя забезпечує весь процес компонування і відтворення. Лише у XIV—XVI ст. створення музичного твору стає професією і в соціальному, і в художньому аспектах.

Проте в суперечливих соціальних умовах буржуазного суспільства складові елементи системи композиторського професіоналізму ніколи не були в гармонійній рівновазі. Залежність від ідеології правлячих класів, від «грошового мішка», необхідність пристосовуватись до вимог «замовників» музики призводили до гіпертрофії одних елементів за рахунок інших, створювали різні типи композиторського професіоналізму. Наприклад, виник так званий **академічний** професіоналізм (у негативному значенні цього слова), що грунтується на неухильному дотриманні норм і традицій минулих епох, стилів, шкіл і є ворожим усьому новому. На противагу йому розвивається тип композиторського професіоналізму на гіпертрофованих суб'єктивно-новаторських засадах — **авангардизм,** який демонстративно пориває з усіма плідними традиціями минулого.

Великого поширення в XIX столітті набув **ремісницький** (дилетантсько-ремісничий) професіоналізм. Відповідні типи композиторського професіоналізму породжує і поділ музики на серйозну та легку (естрадну). Отже, протягом багатовікової історії музики виникло і розвинулося чимало різновидів композиторського професіоналізму (охарактеризувати їх повністю неможливо у межах статті). Гадаємо, однак, що поданих прикладів досить для висновку: композиторський професіоналізм — **соціально й історично обумовлена категорія.**

Тільки соціалістичний лад породжує умови для великих художніх потенцій, що несе в собі композиторський професіоналізм як самостійна категорія творчої діяльності людини. Він звільняє митця від класової і професійної обмеженості, повертає йому гармонію співвідношення із соціальною дійсністю.

Композиторський професіоналізм у радянському суспільстві — це професіоналізм нового типу. В ньому здійснюються історичні цілі та ідеали розвитку музичного мистецтва як форми суспільної свідомості.

Нерозривний зв'язок між мистецтвом і народом, художником і суспільством, суб'єктивними прагненнями творця і соціальним замовленням покликане утверджувати мистецтво соціалістичного реалізму. Воно має усунути диспропорцію, нерівномірність розвитку складових елементів композиторського професіоналізму. Гармонія ідейно-естетичних, соці-

альних, технологічних, суб'єктивних та об'єктивних факторів — ось ідеал радянського композитора-професіонала. Це і визначає основи методології виховання композиторського професіоналізму.

Однак існуюча нині практика підготовки композиторів не повністю відповідає вимогам сучасності. Як правило, у консерваторіях навіть курс естетики викладається у відриві від специфічних завдань і умов розвитку музичного мистецтва. В лекціях з технології компонування не враховується тенденція до спеціалізації, зумовлена складністю і багатоманітністю сучасного музичного життя. Практика доводить, що при плануванні учбового процесу слід враховувати два типи композиторського професіоналізму — спеціалізований і універсальний.

Нині найпоширенішим став **спеціалізований,** тобто професіоналізм, спрямований на певну галузь музичної творчості, групу жанрів (симфонічна музика, опера, балет, музична комедія, пісня, естрада, джаз і т. п.) при досить широкій загальній музичній та естетичній підготовці. Але у вузах не приділяється належної уваги спеціалізації композиторського професіоналізму. Консерваторські курси не враховують такі важливі галузі сучасної музики, як народний хор, народні оркестри, джаз, естрада. Тому, коли виникає необхідність звертатися до цих жанрів, композитор змушений оволодівати ними самостійно.

Вищим типом композиторського професіоналізму в наш час є **універсальний,** тобто опанування всіх галузей музичної творчості, різних жанрів. На це й спрямовані програми вузів, але для успішного їх засвоєння необхідні досить глибокі знання, набуті в середній ланці. Та, як засвідчує практика, абітурієнти-композитори здебільшого мають недостатню підготовку для вступу у вуз.

Бажано було б активніше стимулювати виховання композитора, теоретика, критика, музичного вченого в одній особі (саме такою багатогранною була діяльність Сєрова, Чайковського, Римського-Корсакова, Танєєва, А. Рубінштейна, Прокоф'єва, Шостаковича та ін., які зробили неоціненний внесок у розвиток музичної культури). При цьому слід зважити на те, що вирішальне значення має самостійна праця композитора — і у вузі, і, особливо, після його закінчення.

З усього сказаного випливає висновок про необхідність докладної наукової розробки специфічних проблем, що стосуються підготовки високопрофесіональних композиторів. Вдосконалення і подальший розвиток теорії композиторського професіоналізму — важливе завдання у цій роботі і вирішити його можна спільними зусиллями працівників вищої школи.

Одеса С. МІРОШНИЧЕНКО

„Етюди-картини" А. Штогаренка

Серед фортепіанних циклів А. Штогаренка, які одержали широке визнання,— сюїта «Партизанські картини», три поеми «Пам'яті музикантів», цикл «Образи», а також новий твір — «Етюди-картини», присвячений С. Рахманінову. Це не тільки данина глибокої поваги і любові до творчості видатного композитора. За своїм емоційно-образним строєм та фактурним викладом п'єси нового циклу викликають асоціації з деякими творами С. Рахманінова («Дзвони», Другий фортепіанний концерт, прелюди, етюди-картини, романси).

В «Етюдах-картинах» А. Штогаренко продовжує розвивати драматургічні принципи російських композиторів (М. Мусоргського, А. Лядова, А. Аренського, П. Чайковського), які у своїх фортепіанних творах тяжіли до жанрових «народних сцен». Музика циклу має яскраву народнопісенну основу. Автор своєрідно використовує різні фольклорні жанри (думи, голосіння, ліричні пісні). В цьому циклі (як і у всій своїй творчості) А. Штогаренко поєднує українську народну пісенність із сучасними досягненнями професіональної музики. Національна основа інтонаційної мови посилила характерність образів, їх соціально-історичну належність, обумовила певну програмність циклу, а яскраво емоційна піднесеність надала йому рис поемності. Внутрішня жанрова насиченість музики, визначена героїчною темою боротьби народу, близька за своєю поетичною основою Шостій симфонії А. Штогаренка.

Драматургічна концепція циклу — протиборство двох музично-образних сфер: драматичної та ліричної, у якому визначається наскрізна ідея — «від темряви до світла».

Кожний «етюд-картина» побудований на контрастному тематичному матеріалі, де яскраво окреслені епічна тема, в характері думи, та лірична з інтонаціями народних голосінь. У своєму розвитку вони синтезуються, зіставляються, постійно видозмінюючись.

Єдність тематичного матеріалу при виразності драматургічної концепції твору дозволяє зробити висновок про наявність у циклі рис сонатної структури. Перший і другий «етюди-картини» — експозиція контрастних образів. У третьому розвивається тематизм побічної партії, а в четвертому підкреслюються риси психологічного ліризму. В п'ятому, який виконує функції репризи циклу, образи драматизуються; завершується твір тріумфально-фанфарним звучанням «рахманіновських» ритмо-інтонацій.

Перший «етюд-картина» з його багатоплановістю відтворює суворі й героїчні картини з життя українського народу. Форму цієї п'єси можна вважати сонатною з протиставленням двох образів: драматичного (головна партія — Allegretto con fuoco) та лірико-драматичного (Meno cantando. Con moto espressvoi). На токатно-ритмізованій основі експонуються конфліктні образи. На противагу героїко-фанфарним інтонаціям звучить «хоральний спів», внутрішня гармонійна напруга якого посилена тритоновими звучаннями і півтоновими зіставленнями гармоній (т. т. 19—24, 34—38, 48—53, 140—145). В середньому епізоді Meno cantando інтонації «заплачок-голосінь» досягають граничного напруження. В Con moto espressivo пісня лірників (чотириголосний хорал) постійно переривається закличними інтонаціями. Реприза динамічна, скорочена, в ній сконцентроване драматичне зерно образу (побічна партія відсутня). Автор широко використовує в цій п'єсі складні лади і діатоніку.

Музика другого «етюда-картини» має три образні сфери різного жанрового спрямування: епічну, суворий триголосний хорал з виразними кварто-квінтовими інтонаціями; тремтливий «баркарольний» ритм ліричного епізоду (викликає асоціацію з музикою романсу «Здесь хорошо» С. Рахманінова); драматичне звучання дзвонів. Виконавцям слід звернути увагу на розвиток епічного начала — близької до української думи мелодії, що зазнає різних образно-психологічних перетворень.

Драматургічною основою третього «етюда-картини» є принцип діалогічно-конфліктного розвитку тематичного матеріалу. Скорботно-ліричний образ, втілений в лірико-патетичній мелодії з інтонаціями голосінь (близька до пісень лірників), переривається несподіваним вторгненням дзвонів. Завершується п'єса могутнім шестиголосним хоралом.

В четвертому «етюді-картині» автор продовжує розвивати тему народної скорботи, що намітилася ще в другій п'єсі циклу як трансформована тема лірників. Інтонації початкової мелодії асоціюються з романсом С. Рахманінова «Полюбила я на печаль свою» на вірші Т. Шевченка. Автор відтворює в лірико-психологічному плані народно-пісенні інтонації, вдаючись до сучасних засобів викладу. Драматургічний розвиток цієї п'єси засновано на протиставленні співу шестиголосного хору з експресивним звучанням дзвонів.

В енергійній, життєствердній музиці п'ятого «етюда-картини», написаного у тричастинній формі з динамічною репризою, концентрується ідея всього циклу. Маршовість підкреслюється гостро-характерним ритмо-образом (нагадує прелюд С. Рахманінова ор. 23 № 5, соль мінор). У музичному розвитку тема «лірників» набуває то трагічного забарвлення (т. т. 13—18), то героїчного характеру (т. т. 19—34, 46—52, 63—70, 83—97), то в епізоді Animato звучить як спогад про минуле (т. т. 53—63).

Драматургія образів циклу сприймається як втілення світлих мрій, боротьби і перемоги народу.

Пропонований аналіз «Етюдів-картин» А. Штогаренка — це результат роботи з молодими піаністами над твором. Немає сумніву, що його самобутня музика одержить визнання виконавців і широкого кола слухачів.

Одеса Н. ШЕВЧЕНКО

Диригент в оперному театрі

Друкуємо в скороченому вигляді виступ головного диригента Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка народного артиста СРСР С. В. Турчака на науково-практичній конференції «Оперна музика і сценічна дія».

Диригент в оперному театрі об'єднує у єдиний процес музичне і сценічне виконання, хоча останнім він безпосередньо і не керує. «Сценічна частина,— твердив К. С. Станіславський,— повинна рівнятися по музичній, допомагати їй, передавати в пластичній формі те життя людського духу, про яке говорять звуки музики, пояснювати їх сценічною грою... Дії на сцені... повинні бути музикальними. У рухів є своє легато, стаккато, фермато, анданте, алегро, піано, форте та ін.» (Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. ЗТ, т. I, М., 1954, с. 387). Ще й досі трапляється, що диригент і режисер мало спілкуються в процесі роботи над оперним твором. Оскільки механічний розподіл їхніх функцій може привести до гострих невідповідностей між музичною і сценічною дією, необхідно підтримувати постійний зв'язок, вирішувати спірні питання заздалегідь, перш ніж приступати до втілення свого задуму.

Розв'язання творчих суперечок між диригентом і режисером, якщо вони обумовлені різницею поглядів на твір та його деталі, завжди повинно бути підпорядковане найбільш переконливому розкриттю намірів композитора. Таким чином, від того, як добре режисер зрозумів музичну сутність опери, а диригент опанував її сценічність, залежить органічне поєднання цих компонентів. За вдалим висловом А. М. Пазовського, «сцена допомагає диригенту осмислити музику, музика ж допомагає відчути сцену». (Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1968, с. 476).

Найгірша з помилок режисера — псевдодіяльність на сцені, яка відвертає увагу від внутрішнього змісту музичного образу і, здебільшого, суперечить йому. Темп розгортання оперної дії звичайно повільніший, ніж темп драми, і його не слід прискорювати штучною метушнею. Якщо артист правильно розкриває зміст музики, його спів сам стає дією і не потребує активного фізичного руху. Коли ж виконавець не живе у співі, то будь-яка активна дія на сцені може викликати у слухачів зацікавлення, вони лише почнуть стежити за подіями і зовсім не слухатимуть музику. Тому необхідно поєднувати зусилля у досягненні відповідності сценічної дії музичній.

Першою умовою їх органічного зв'язку в оперній виставі слід назвати дієвість музичного виконавства. Під цим ми розуміємо, що спів артиста — невід'ємна частина сценічної дії, як мова драматичного актора. Оркестр має функції музичного узагальнення окремих епізодів, сцен, актів і доповнює дію на сцені.

Диригент, працюючи над партитурою, повинен побачити в ній мотиви поведінки героїв, зміну їхніх думок, настроїв — і обережно перевести співаків з одного стану в інший. На жаль, публіка і навіть музиканти-професіонали вважають, що дієвість опери — це рух на сцені. Такий погляд і зумовлює невдачі тих оперних постановок, де все вирішується зовнішніми прийомами і не розкривається внутрішнє життя героїв. Сценічну дію можна визначити як єдиний, безперервний психо-фізичний процес, рухомою силою якого є конфлікт. Не тільки вчинки героїв, а й думки, переживання, в яких розкриваються драматичні суперечності, також є сценічною дією.

Виявити внутрішнє життя героя — одне з найскладніших завдань у творчості артиста, і необхідно саме на цьому зосередити його увагу.

Диригент, який може в своїй уяві відтворити сценічну дію опери, переконливо розкриває музикою її поворотні моменти, підтекст, закладений у творі. Розвиток дії в опері проходить не тільки у співочих, а й в оркестрових епізодах. Не зрозумівши і не переживши всього, що закладено в знаменитому соло контрабасів у IV дії «Отелло» Верді, артист не зможе правдиво співати і діяти далі. Або, наприклад, у сцені Германа і Графині в 4 картині «Пікової дами», де Графиня не говорить і не співає жодного слова — вся її поведінка, характер яскраво передані в оркестрі. Музика в опері не тільки розкриває дію, але й визначає її зовнішню форму. Невідповідність сценічної поведінки артиста характерові музики порушує цілісність сприйняття. Все, що суперечить музиці,— невдалий жест, рух, мізансцена,— також заважають слухачеві.

Дія на сцені, як і слово, має бути музикальною. Рух повинен іти по безконечній лінії, тягнутися як нота на струнному інструменті, обриватися тільки тоді, коли потрібно. В цьому і є краса умовності оперного мистецтва.

Не треба зводити співвідношення музики і дії до зовнішнього зображення будь-якого акорду, мотиву, ритмічної фігури, чого прагнуть окремі режисери. Коли диригент не хоче або не може почути в музиці весь зміст дії, а тільки покладається на режисера, йому не варто працювати в театрі.

Одне з найважливіших завдань диригента у його роботі з оркестрантами в опері — допомогти їм створити цілісне уявлення про твір.

Прийняти естафету від партнера, логічно і художньо продовжити розвиток музичної думки може лише той музикант, котрий чітко усвідомлює весь виконавський процес у його єдності й безперервності, а не тільки фрагмент, який слід виконати самому.

Найбільш помітна роль диригента, який визначає музичну динаміку в акомпанементі. Мистецтво акомпанементу виявляється не тільки в тому, щоб не заглушати соліста, граючи тихо, а й створити таку динамічну атмосферу, в якій співати було б зручно, тобто щоб динамічні плани соліста і оркестру ніколи не перекривали один одного. В кожний момент можна почути і лінію соліста і оркестровий супровід: виконавець не повинен залишатися самотнім «голосом у пустелі» і в той же час не захлинатися у «бурхливих хвилях» оркестрового звучання.

Динамічні позначення, виставлені в партитурі, на жаль, не можуть точно вказати співвідношення звучання оркестру і співу. Це завжди має вирішуватися індивідуально. Нерідко «чемний» супровід призводить до повного відокремлення партії соліста і оркестру, вироджуючись в звукову дистрофію. В операх, де оркестр в основному відіграє роль гармонійної опори співу і не бере участі в розвитку драматургії, помірна динаміка супроводу є стилістично виправданою. Навпаки, у творах, де оркестр — активний учасник драми, несе складне й різноманітне драматургічне навантаження, питання не можна вирішити однозначно. Симфонізація сучасних опер вимагає значно більшої динамічної різноплановості звучання окремих груп інструментів.

Таким чином, ідеальний акомпанемент — це виконання, про яке Ф. І. Шаляпін говорив: «...я не співаю, а ми співаємо». (Пазовский А. М. Записки дирижера. М., 1968, с. 177). Причиною злиття голосів і оркестрових інструментів є, як правило, вміння диригента відрегулювати звучання солістів і акомпанементу, врівноважити його, усунути можливі невідповідності.

Слід сказати кілька слів про те, як поведінка і самопочуття диригента впливають на всіх учасників оперної вистави і передусім на оркестрантів. Ніщо так не діє, як знервованість чи розгубленість диригента, і, з іншого боку, немає нічого більш врівноважуючого, ніж його точний жест, спокійний вираз обличчя, уважний погляд. Якщо диригент невдоволений кимось із оркестрантів під час вистави, краще відкласти з'ясування причин цього до кінця виступу або ж навіть до наступної репетиції. Не всі музиканти однаково реагують на зауваження, тому слід старанно уникати всього, що може викликати зайву, безплідну знервованість виконавців.

Щодо характеру стосунків між диригентом і оркестром М. А. Малько висловив дуже слушну думку: «Так звані «гарні» стосунки іноді виключають можливість вольового впливу, а «погані» іноді допомагають йому. Я далекий від того, щоб рекомендувати «погані» взаємини, які інколи створюються грубістю, холодністю, безсердечністю диригента, але хочу підкрес-

лити, що всякі стосунки між диригентом і оркестром, чи гарні, чи погані, будуть ненормальними, коли відсутній вольовий вплив диригента. Якщо цей вплив існує, якщо диригент має авторитет в оркестрі, ...це створює найкращі умови для успішного виявлення музичної особистості диригента як виконавця». (Малько Н. А. Основы техники дирижирования. М.-Л., 1965, с. 18).

Вимогливість диригента до виконавців, зокрема до оркестрантів, виявляється найбільше в тому, як часто він до них звертається, що говорить, використовуючи зупинки під час репетиційної роботи. Зловживання зупинками взагалі шкідливе, тому що вони розхолоджують оркестр, заважаючи цілісному охопленню великих фрагментів, відволікають від музики. Коли помилка у виконанні виникла випадково, навряд чи доцільно зупинятися.

Дехто вважає, що проходити з оркестром відомий твір — марно гаяти час. Однак для диригента, якого хвилює питання художньої цілісності і ювелірна точність всіх фрагментів, особливо технічно складних, велика кількість репетицій необхідна.

Безумовно, що серед всіх видів диригування оперне — найскладніше і, водночас, найменш вивчене. Кількість праць з питань оперного диригування дуже незначна, а методичних рекомендацій, посібників з його теорії взагалі немає. А саме в таких настановах відчувають потребу не тільки студенти диригентських факультетів консерваторій, але й молоді диригенти з закінченою вищою освітою, на яких вади теоретичної підготовки позначаються навіть більше, ніж обмеженість практичного досвіду.

Тривале спостереження за роботою досвідчених оперних диригентів початкуючими музикантами здебільшого сприяє засвоєнню лише характерних прийомів того чи іншого митця, не даючи можливості паралельно синтезувати основні принципи постановки опери.

Початкуючому оперному диригентові потрібні не лише активна практика в театрі та аналіз творчості інших диригентів, а й теоретична обізнаність із головними засадами роботи в опері, яких повинен суворо дотримуватися кожний керівник оркестру, незважаючи на свої індивідуальні особливості.

Загальних, незмінних принципів в оперному диригуванні значно більше, ніж звикли вважати, тільки, на жаль, далеко не всі вони вже виділені й систематизовані. Теоретичне обгрунтування диригентської справи сприятиме значному збагаченню знань початкуючих диригентів і дальшому розширенню уявлень про диригування взагалі і оперне зокрема.

С. ТУРЧАК

ГОСТІ З ПРЯШЕВА

В столиці України успішно пройшли малі гастролі Пряшівського театру Йонаша Заборського з Чехословацької Соціалістичної Республіки.

Наш кореспондент зустрівся з творчим директором і головним режисером театру заслуженим працівником культури ЧССР Яном Шиланом і попросив відповісти на кілька запитань.

Коли був створений театр Йонаша Заборського і які твори радянських авторів поставлені на його сцені?

На початку цього року мистецька громадськість Словаччини відзначила 35-річчя театру, заснованого у 1944 р. на основі драматичного гуртка Йонаша Заборського. В перший період свого існування колектив ставив лише драматичні п'єси, а із створенням у 1948 р. музичної трупи репертуар значно розширився за рахунок опер, оперет, мюзиклів.

Хочу відзначити, що саме наш театр перший в Чехословаччині поставив музичну комедію Б. Александрова «Весілля в Малинівці» у 1950 р. Відтоді творчість радянських авторів посідає вельми значне місце в репертуарі оперетковой трупи. Глядачі Чехословаччини познайомилися з творами Ю. Мілютіна («Дівочий переполох» — 1957 р., «Поцілунок Чаніти» — 1961 р., «Цирк засвічує вогні» — 1972 р.), І. Дунаєвського («Вільний вітер» — 1951 р.), Д. Шостаковича («Москва, Черемушки» — 1960 р.), В. Семенова («Волжанка» — 1961 р.) та інших радянських композиторів.

Як розвивається творча дружба з колективом Київського театру оперети?

Дружба наша міцніє з кожним роком. Цьому сприяє обмін музично-драматичними творами, постановочними групами і акторами, особисті контакти. А почалися творчі зв'язки ще тоді, коли відомий актор і режисер Дмитро Шевцов поставив на сцені нашого театру музичну комедію українського композитора В. Лукашова «Бравий солдат Швейк» (за твором Я. Гашека). Потім він здійснив ще кілька постановок: «Цирк засвічує вогні» Ю. Мілютіна, «Дівчина і море» Я. Цегляра, «Я люблю тебе» Л. Колодуба. В цих спектаклях виступали українські артисти Л. Запорожцева, Т. Тимошко, Г. Горюшко. За плідну роботу у Пряшівському театрі Д. Шевцову присвоєно почесне звання заслуженого працівника культури ЧССР.

У свою чергу творча група театру Йонаша Заборського в 1973 р. вперше познайомила радянських глядачів зі словацькою музичною комедією Г. Дусіка «Гончарський бал», поставивши її в Києві.

Минулого року Київський театр оперети гастролював у Словаччині, показав глядачам Братіслави, Пряшева, Кошіце три свої кращі вистави: «Сорочинський ярмарок» О. Рябова, «Три мушкетери» М. Дунаєвського і «Товариш Любов» В. Ільїна. У Пряшеві ми уклали новий договір про творчу співдружність колективів (перший підписано в 1970 р.).

Що визначило вашу гастрольну афішу?

Ми хотіли якнайкраще показати різні напрямки творчої діяльності театру, познайомити радянських глядачів з народним словацьким мистецтвом. Цього разу ми привезли народну п'єсу з піснями і танцями Ш. Юровського «Вітер з Поляни» (ця вистава нагадує вашу «Наталку-Полтавку»).

Великим успіхом у глядача в нашій країні користуються мюзикли, і ми вирішили показати киянам сучасний твір цього жанру С. Сондхейма «У Римі на форумі», де використана сюжетна основа комедії древньоримського письменника П. Плавта «Псевдол» («Раб-брехун»).

Класична оперета необхідна кожному музичному театру, бо є чудовою школою акторської майстерності. У нас

Філія — Л. Піптова. Псевдол — С. Бенко. «У Римі на форумі» С. Сондхейма.

йдуть оперети Й. Штрауса, Ф. Зуппе, Ж. Оффенбаха, Ф. Легара, І. Кальмана. «Сільву» («Княгиня чардаша») ми підготували напередодні гастролей,— її прем'єра відбулася в Києві і пройшла з великим успіхом. У виставах виступили наші провідні актори — Юлія Карпашова, Гелена Горватова, Славомир Бенко, Юліус Піуссі, Цирил Капец, Штефан Сенко та інші.

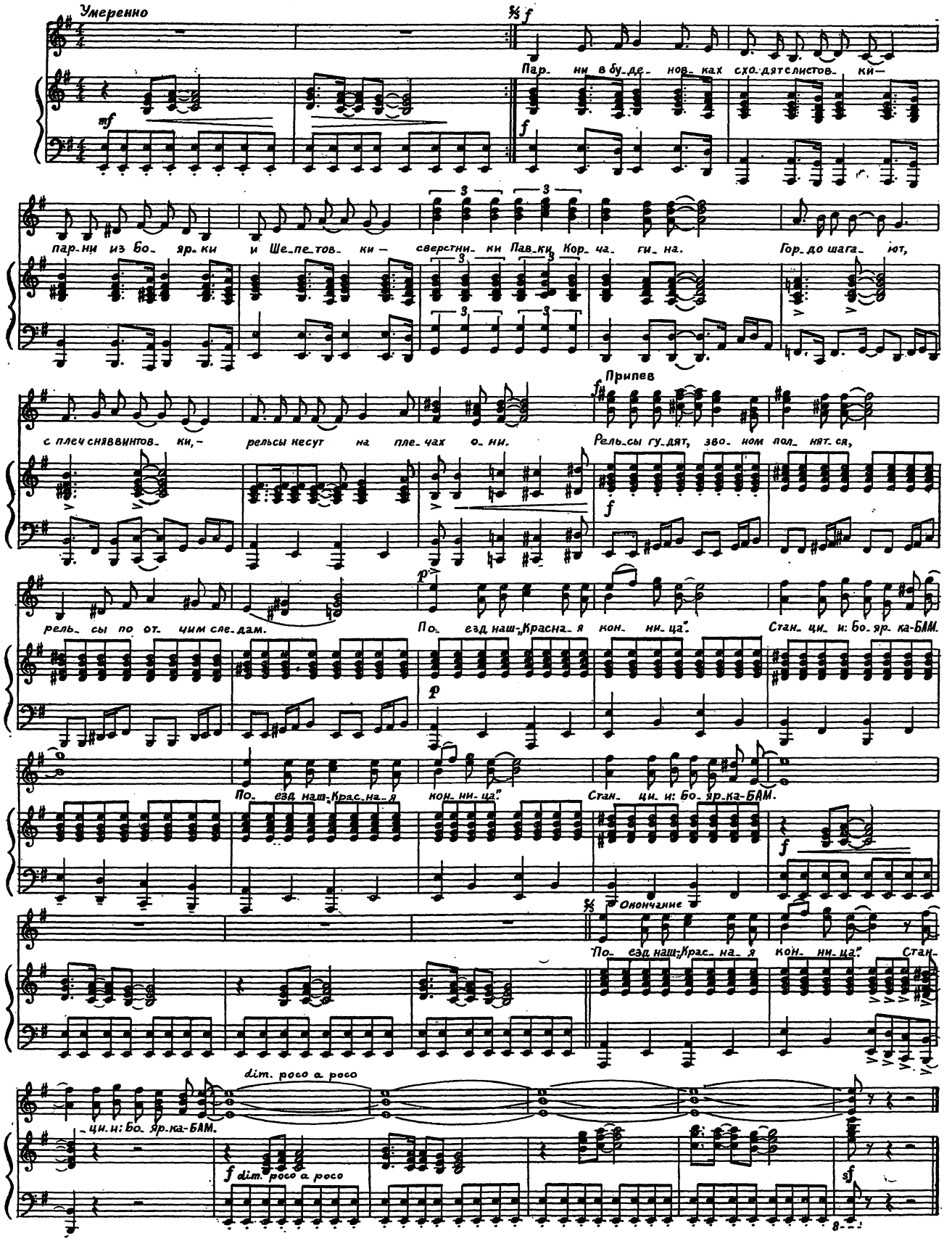
Хочу ще раз подякувати керівництву Київського театру оперети і чуйним глядачам столиці України за теплий, гостинний прийом.

Гастролі Пряшівського театру Йонаша Заборського закінчилися великим концертом дружби, в якому взяли участь словацькі і українські артисти.

Т. ОЛЕКСІЄНКО

БОЯРКА—БАМ

Слова Л. Татаренко Музыка А. Зуева



2. Парни в буденовках
Сходят с листовки.
Парни из Боярки
И Шепетовки —
Власти советской строители —
С насыпью рядом
Ставят винтовки,
Снятые с предохранителя.
Припев.

3. Путеукладчиков
Нет на листовке.
Парни из Боярки
И Шепетовки
В рваных шинелях обветренных
Стены возводят
Первой бытовки
Там, где дворцы встанут светлые.
Припев.

А КАЛИНА ПЛОМЕНІЛА...

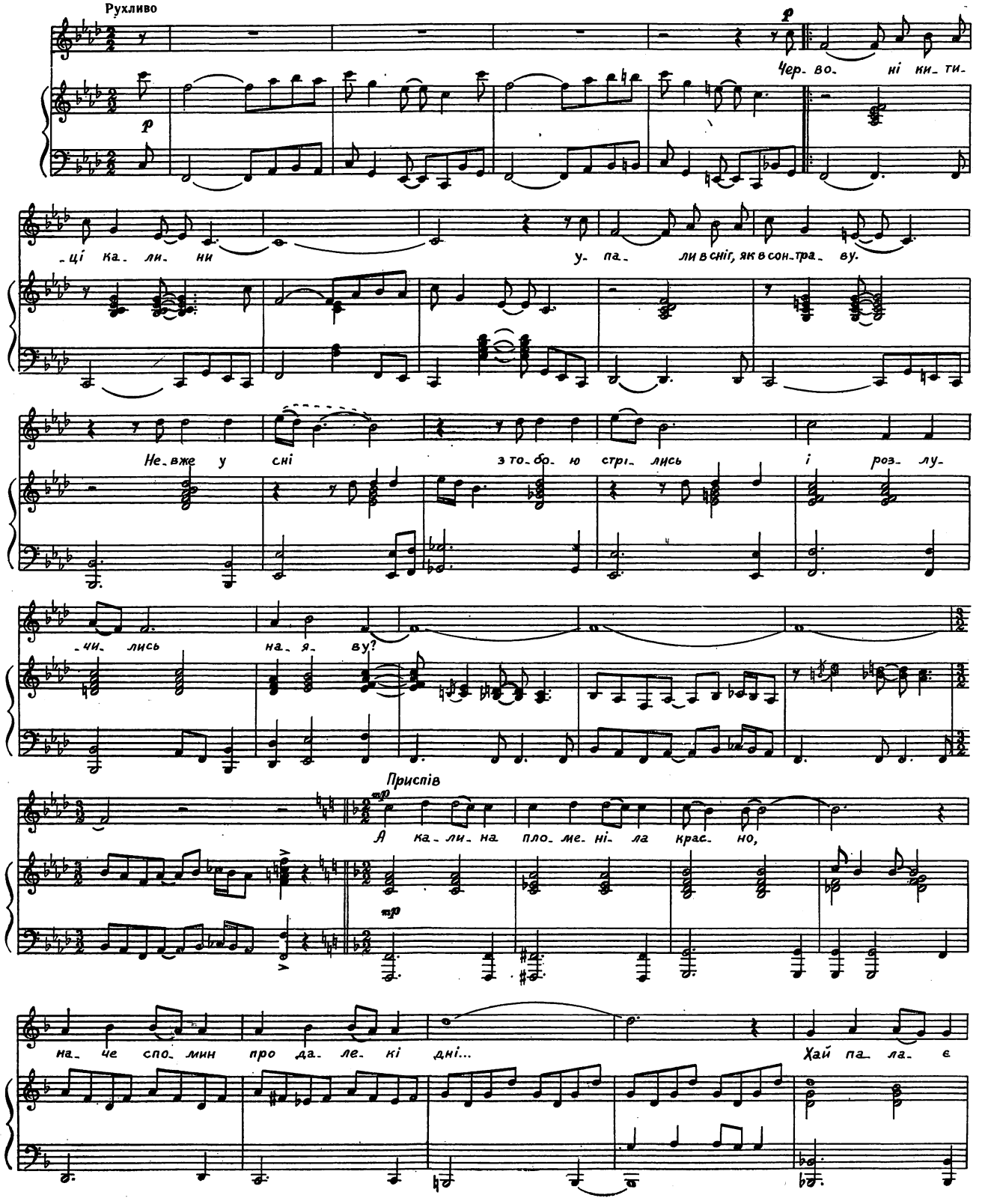
Слова В. Кудрявцева
Музика О. Яворика

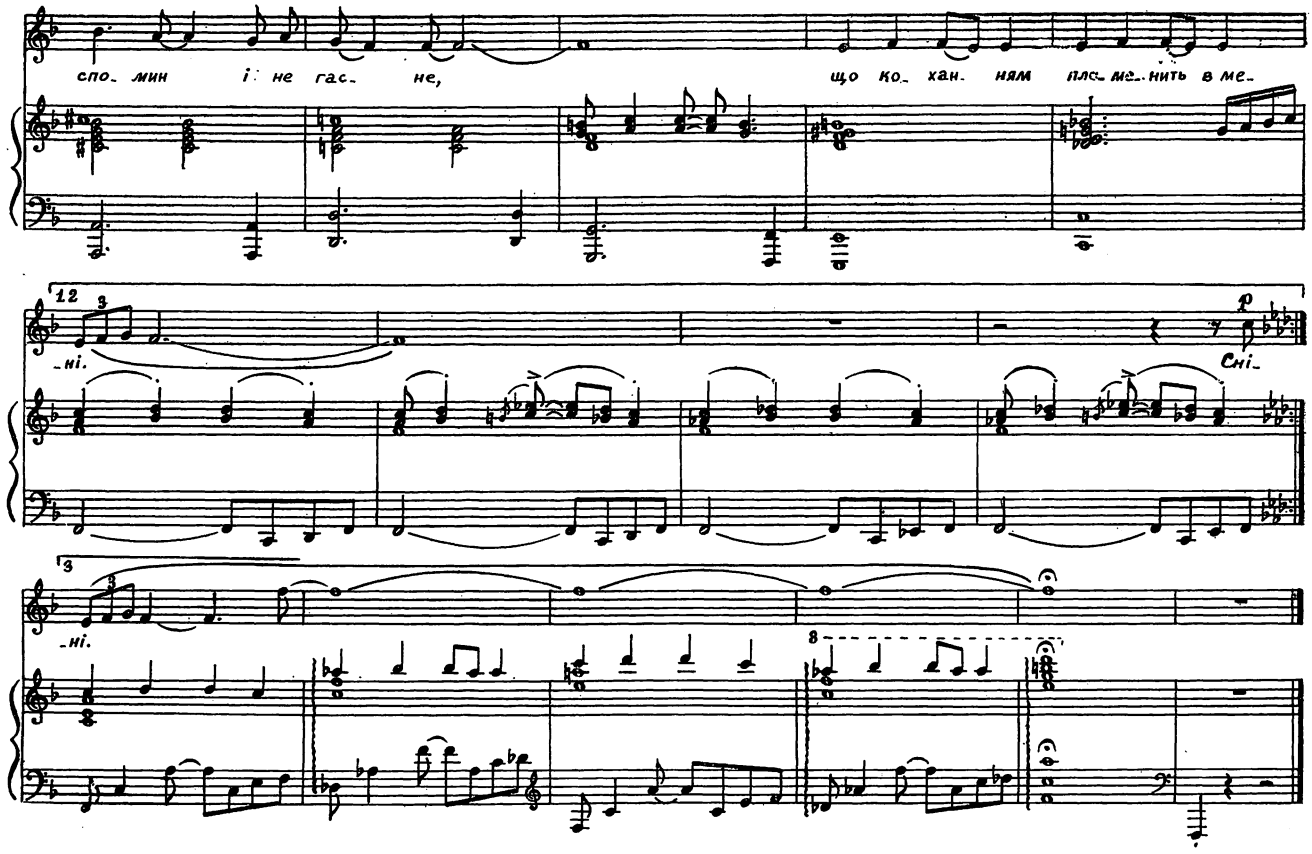
2. Сніги біліли тихо-тихо...
Хто ж в них калину загорнув?
Невже ніхто не знає лиха,
Що голос туги мій не чув?

Приспів.

3. Так чом вертаюсь до калини,
Що між снігами пломенить,
Невже вона мені в цю днину
Розлуку не могла простить?

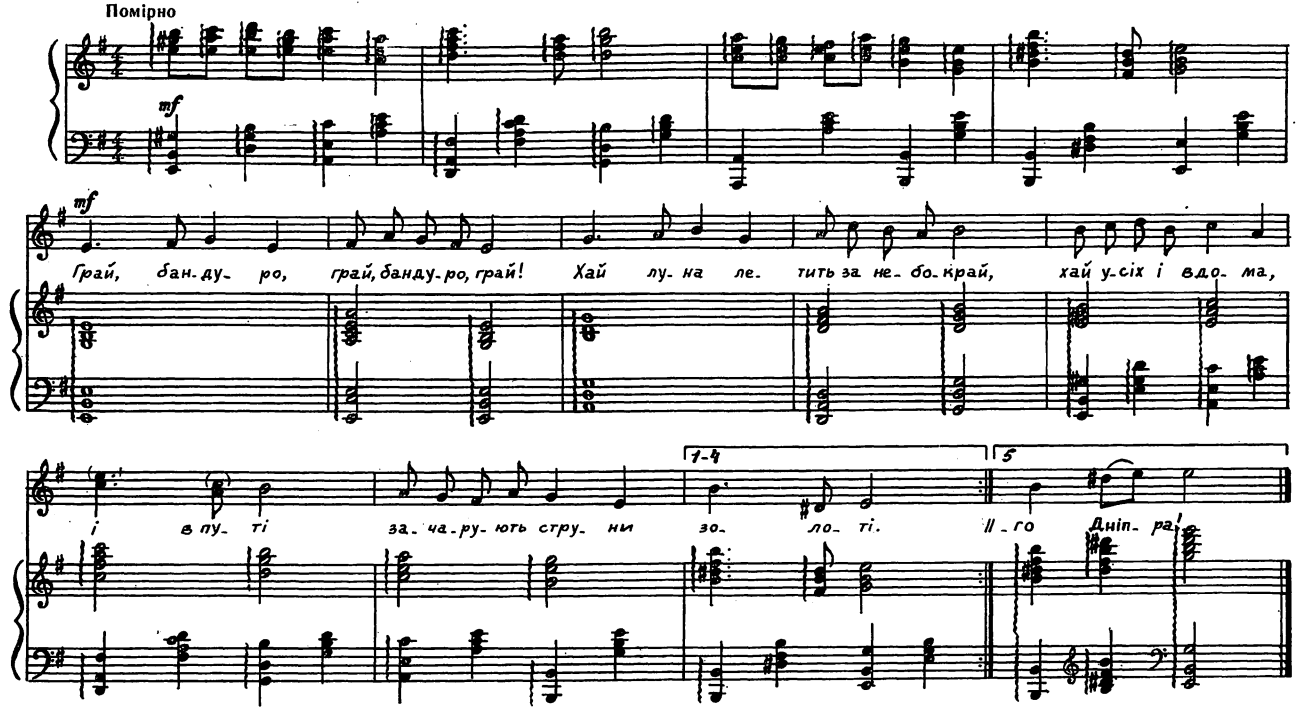
Приспів.





ГРАЙ, БАНДУРО, ГРАЙ!

Слова П. Воронька
Музика М. Степаненка



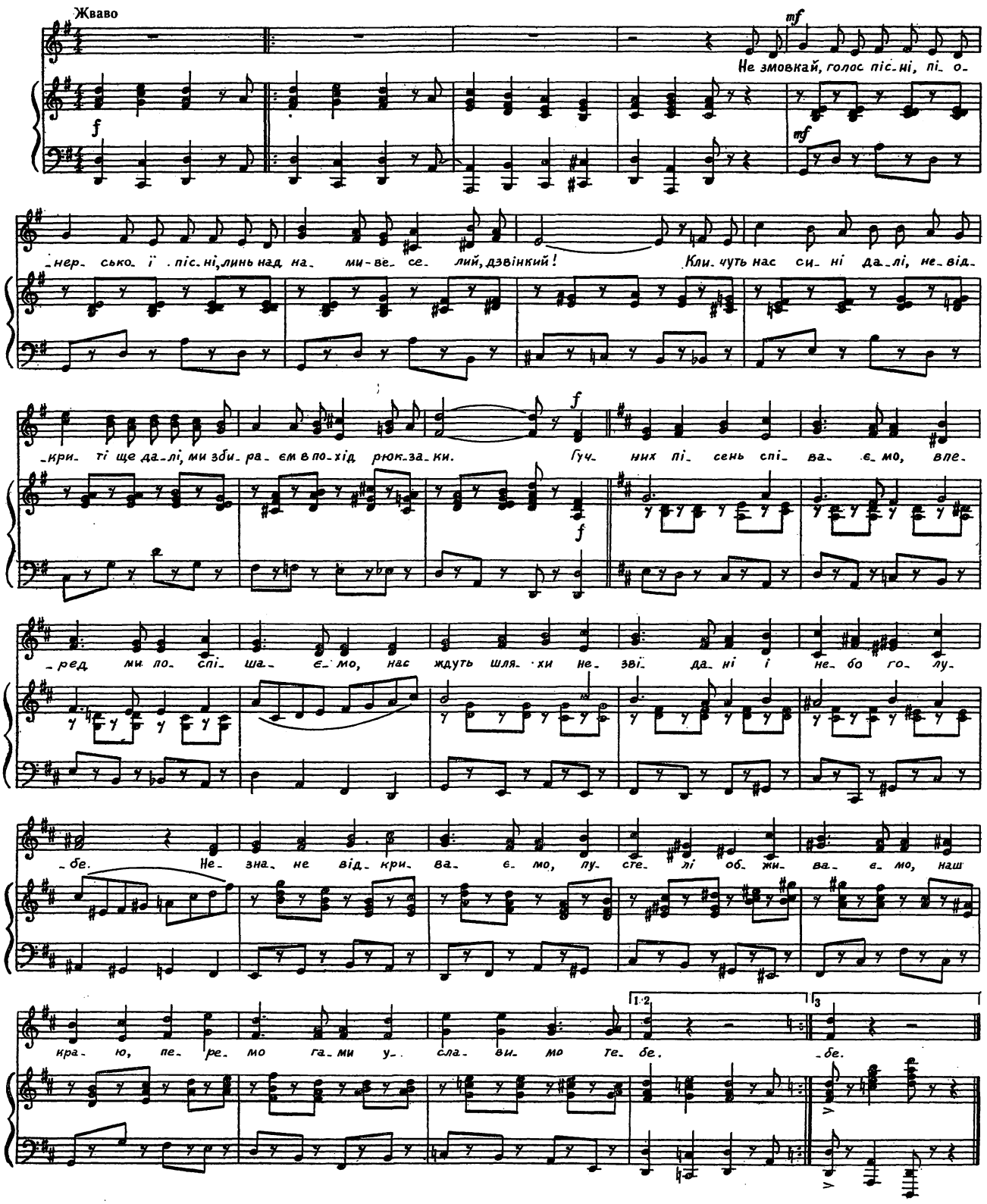
2. Грай, бандуро, грай, бандуро, грай!
Під весільний білий коровай.
Молодою вдачею дзвени
Аж на всі на тридцять три струни!

3. Грай, бандуро, грай, бандуро, грай!
Як біда впаде на рідний край,
Пронеси над бурями тривог
Славу і звитягу перемог!

4. Грай, бандуро, грай, бандуро, грай!
Мирним людям щастя побажай!
Радості, здоров'я і добра,
Як води у повного Дніпра!

ПІОНЕРСЬКА ПОХІДНА

Слова О. Смаржевського
Музика К. Шутенка
Переклад О. Пономаръова



2. Нам, веселим та дружним,
Юним ленінцям мужнім,
Ключ від щастя Вітчизна дала.
Ми батьків наших славу
Несемо і по праву
Ми довершимо їхні діла.

Приспів.

3. І річки, й гори сині
Ми підкорим людині.
І у тундрі буятиме цвіт.
Ми відкриєм секрети,
Таємниці планети
І полинемо в зоряний світ.

Приспів.

БЄЛГРАДСЬКА ОПЕРА В ОДЕСІ

Оперна трупа Бєлградського Національного театру (СФРЮ) існує 85 років. За цей час поставлено чимало творів класичного та сучасного репертуару. Традиції національного музичного театру започаткував видатний сербський композитор і диригент Стеван Христич. З 1924 по 1935 рік він очолював колектив Бєлградської опери і сприяв тому, що на її сцені вперше були показані оперні та балетні твори П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, О. Бородіна, М. Мусоргського, С. Монюшка, П. Коньовича, К. Барановича і самого С. Христича (вони й досі в репертуарі театру).

На гастролі в Одесу югославські митці привезли опери класичного репертуару «Андре Шеньє» та «Фальстаф», які не часто звучать на радянських сценах. Глядачі мали змогу не тільки познайомитися з цікавим театром, а й поновити в пам'яті чи почути вперше цінні зразки класичної спадщини.

Опера У. Джордано «Андре Шеньє» досі не ставилася в нашій країні (прем'єра в Донецьку пройшла майже одночасно з виставою Бєлградської опери в Одесі). Спектакль югославських друзів відзначається високою музичною культурою, відповідністю всіх сценічних компонентів, хорошим смаком. В цьому велика заслуга диригента К. Траілеску.

З багатьма провідними солістами Бєлградської опери одесити зустрічаються не вперше. У спектаклях Одеського театру свого часу брали участь Бреда Калеф, Радмила Бакочевич, Радмила Сміляніч, Звонимир Крнетич та інші югославські співаки. Цього разу, у виставах своєї трупи, вони підтвердили репутацію видатних майстрів. З. Крнетич — драматичний тенор, який успадкував традиції італійської (точніше — саме веристської) вокальної школи, запам'ятався темпераментним і точним виконанням головної партії. Чудове враження залишила Б. Калеф: у її інтерпретації епізодична партія Мадлон набула драматичної насиченості. Приємним було й нове знайомство: у партії Руше виступив молодий баритон Горан Глигорич, що володіє прекрасним голосом теплого та яскравого тембру, має хороші акторські дані.

Режисер вистави Младен Саблич поставив оперу У. Джордано без новацій, добре розуміючи, що музика — головна «дійова особа» вистави. Знайдено цікаве рішення центральної сцени — суду санкюлотів. Прекрасно поставлений фінал — трагічна розв'язка життя і кохання Андре та Мадлен (Мілка Стоянович).

І той самий режисер мало не приголомшує глядачів іскрометною фантазією, витонченим гумором, доброю усмішкою в іншій виставі — опері Дж. Верді «Фальстаф». Ця блискуча робота театру — найбільш яскраве враження від гастролей. Спектакль (диригент Душан Миладинович) йде в стрімкому темпі, приваблює по-шекспірівському соковитим гумором, втілює отой синтез музики та драми, якого досяг Верді у своїх пізніх творах. З величезною насолодою грають виставу югославські артисти. Це в першу чергу — Душан Попович (Фальстаф). Талановитий актор розкриває невичерпний оптимізм свого героя, фантазію, дотепність, водночас не намагається виправдати його цинізм, розбещеність, боягузство. Поруч з Д. Поповичем прекрасно грають у струнку ансамблі Олга Джокич (Аліса Форд), Гордана Євтович (Нанетта), Нікола Митич (Форд), Бреда Калеф (міссіс Куіклі).

Балетна трупа Національного театру Бєлграда показала в Одесі лише одну виставу — «Охрідську легенду» видатного сербського композитора С. Христича. Лібретто написане ним же за мотивами багатьох слов'янських народних сказань про боротьбу проти іноземного поневолення. Молоду селянку Біляну яничари забирають у рабство. Наречений Марко поспішає визволити дівчину, і йому допомагають у цьому добра чарівниця Аврора, русалка Бісерка та інші. Музичні характеристики народних персонажів мають яскраво виражений національний характер. Це національний балет, в якому балетмейстери Піа та Піно Млакар поєднали класичну хореографічну мову з сербським народним танцем. Молодь югославського балету впевнено оволодіває основами класичної хореографії — це насамперед Гордана Симич (Аврора), Ліляна Шаранович (Бісерка), Міліца Бієлич (Біляна), Душан Симич (Марко). Шкода, звичайно, що обмеженість гастрольного репертуару не дозволила познайомитися з російськими балетами у постановці югославських митців — адже саме вони виявляють творчий потенціал будь-якого колективу.

Гастролі Національного театру Бєлграда стали цікавою подією в мистецькому житті України, викликали великий інтерес до творчості друзів з Югославії.

Одеса Є. ЄРМАКОВ

ХРОНІКА

В Москві в Центральному Будинку актора імені О. Яблочкіної відбулася творча конференція діячів театру, присвячена 325-річчю возз'єднання України з Росією. Учасників зустрічі вітали народні артисти СРСР Б. Чирков та О. Кусенко. Сторінки славної історії взаємозв'язків двох братніх культур ожили у виступах Н. Ужвій, Є. Симонова, А. Роговцевої, мистецтвознавців Ю. Дмитрієва, Ю. Станішевського, режисерів Р. Тихомирова, В. Бегми та інших.

У великому спільному концерті майстрів мистецтв взяли участь посланці України солісти Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка М. Стефюк, С. Дубровін, тріо бандуристок М. Голенко, Т. Грищенко, Н. Писаренко, танцювальна пара В. Бочкарьов, І. Веледницький та ін.

□

У червні в Києві відбулась науково-творча конференція «Грузинсько-українські театральні взаємозв'язки», організована театральними товариствами обох республік. Свого часу українські мистецтвознавці виступили на подібній конференції в Тбілісі. Про традиції дружби двох братніх культур, їх взаємозбагачення розповіли доктори мистецтвознавства Е. Гугушвілі та Н. Шалуташвілі. Відома балерина, народна артистка Грузинської РСР Л. Гварамадзе виступила з доповіддю про творчу діяльність українського танцівника і балетмейстера В. Литвиненка в Тбіліському театрі опери та балету ім. З. Паліашвілі, а кандидат мистецтвознавства М. Пичхадзе — «Твори українських композиторів на сцені театрів Грузії».

Конференція завершилася концертом за участю майстрів мистецтв Грузії і України.

□

Київський театр опери та балету ім. Т. Г. Шевченка здійснив постановку балету Р. Щедріна «Анна Кареніна» (лібретто Б. Львова-Анохіна за мотивами однойменного роману Л. Толстого). Хореографія — М. Плісецької, Н. Риженко і В. Смирнова-Голованова, художник — В. Левенталь, диригент — О. Рябов. У спектаклі зайняті Т. Таякіна, Л. Сморгачова, В. Ковтун, С. Лукін, М. Прядченко, Є. Косменко, В. Рибій та інші. На прем'єрі був присутній автор балету Р. Щедрін.

□

Прем'єра опери А. Петрова «Петро І» (лібретто Н. Касаткіної та В. Васильова) відбулася в Одеському театрі опери та балету. Режисер — С. Гаудасинський, диригент — Б. Афанасьєв, художник — С. Пастух, художник по костюмах — Г. Соловйова, хормейстери — Л. Шевелєва, Л. Бутенко. Головні партії виконують А. Бойко, В. Горобець (Петро І), А. Капустін (Меншиков), Н. Ткаченко, Н. Сергієнко (Софія), Є. Іванов (Макарій), А. Ар'є, З. Лисак (Катерина), Н. Балахтіна (Анастасія), В. Нещеретний, Г. Дранов (Лефорт).

□

Оперу У. Джордано «Андре Шеньє» вперше на радянській сцені поставлено в Донецькому театрі опери та балету режисером Є. Кушаковим, диригентом Т. Микиткою, художниками Б. Глєбовим та Н. Меркушевим, хормейстером Л. Стрельцовою, балетмейстером В. Шкільо. У спектаклі провідні партії співають: М. Момот, Г. Калікін, Н. Романкова, П. Ончул, Т. Лагунова, Т. Ковальчук, А. Шуляк, Е. Щерба.

Мадлен — Т. Лагунова, Жерар — П. Ончул. «Андре Шеньє» У. Джордано.

ПІСЛЯ КОНКУРСУ

Різноманітні змагання молодих виконавців безперечно стимулюють зростання їх професіональної майстерності. Це засвідчив і республіканський конкурс віолончелістів імені М. В. Лисенка, який відбувся в Києві наприкінці квітня.

За обсягом та складністю програми він не поступався більшості міжнародних. Претенденти на призові місця повинні володіти таким творчим потенціалом, який дозволив би їм в подальшому брати участь у змаганнях найвищої складності.

В конкурсі імені М. В. Лисенка виступили віолончелісти з Києва, Харкова, Львова. На жаль, серед учасників не було представників Одеси і Донецька, де є вищі музичні учбові заклади. Навряд чи можна пояснити це тільки складністю конкурсної програми. Досить нагадати, що Київ і Львів представляли на конкурсі не лише студенти консерваторій, але й учні спеціальних музичних шкіл-десятирічок.

Професіонально-технічний рівень гри всіх учасників був досить високим. Першу премію присуджено студентці Київської консерваторії Юлії Пантелят (клас професора В. Червова) і студенту Львівської консерваторії Юрію Ланюку (клас в. о. доцента Е. Шпіцера); другу премію одержав Євген Висоцький (клас доцента М. Чайковської), третю — студент Львівської консерваторії Володимир Жилін (клас Е. Шпіцера).

Журі нагородило грамотами Міністерства культури УРСР двох наймолодших учасників конкурсу — учнів спеціальних музичних шкіл-десятирічок Н. Хому (Львів) та Е. Минаєву (Київ), а також концертмейстерів, що продемонстрували прекрасну ансамблеву гру — Н. Киричевську (Київ) та С. Киву (Львів).

Проведення конкурсу виявилося корисним і для віолончелістів-слухачів. Він дозволив ще раз упевнитися в тому, що техніка, звичайно, обов'язкова для кожного музиканта, але в наш час не є вирішальною в оцінці його досягнень. Тільки поєднання віртуозності з яскравою емоційністю, «масштабністю» гри, вольовою упевненістю в реалізації виконавського задуму приносить справжній успіх артисту.

У виступах деяких віолончелістів виявилася спільна риса — відсутність гармонійної відповідності між виявленням власної творчої індивідуальності і здатністю правдиво розкривати специфічні риси стилю виконуваних творів. Одні грали ніби «нейтрально», без активної творчої участі в процесі відтворення авторського задуму, інших, навпаки, надто «заносило» в бік «вільної інтерпретації» (невиправдано різкі зміни динаміки, темпу, ритму і т. п.), що свідчить про недостатню музично-виконавську культуру. Немає сумніву, що все це буде враховане молодими музикантами, які, не шкодуючи сил, готувалися до такого відповідального змагання.

Республіканський конкурс віолончелістів імені М. В. Лисенка засвідчив, що виконавська молодь виявляє велику, щиру зацікавленість новими творами українських композиторів. На II турі з особливим творчим піднесенням прозвучали сонати А. Штогаренка, Ю. Іщенка, Є. Станковича, І. Карабиця.

Хочеться висловити подяку колективу Державного академічного симфонічного оркестру УРСР і його диригенту Юрію Никоненку за велику роботу в підготовці та успішному проведенні III туру змагання.

Конкурс сприяв пропаганді музично-виконавського, зокрема віолончельного, мистецтва на Україні. В цьому його головний і найбільш важливий підсумок.

В. ЧЕРВОВ

СХОДИНКИ ДО МАЙСТЕРНОСТІ

У музичному мистецтві можна простежити дві тенденції розвитку талантів. У першому випадку яскраві музичні здібності виявляються дуже рано (в дошкільному віці) і навчання йде впевнено, без перешкод: школа, консерваторія, аспірантура, перемоги на конкурсах. Музикант зростає, стає концертуючим виконавцем. Проте трапляється, і досить часто, що піаніст чи скрипаль, на якого покладали великі надії в дитинстві та юності, оволодівши всіма «премудростями» спеціальності, раптом згасає і зупиняється у своєму розвитку. Здебільшого це збігається з початком самостійного творчого життя, коли музикант виходить з-під впливу педагога.

Другий шлях становлення музиканта-виконавця, при зовнішній схожості, відрізняється від першого. Здібності і любов до музики виявляються в дитини не так рано і яскраво. Вона проходить ті ж самі етапи, але зростання йде повільніше, без незвичайних відкриттів і віртуозних досягнень. Та чим далі, тим змістовнішим, вагомішим і багатшим стає мистецтво музиканта.

Причин, що зумовлюють такі різні результати, чимало. Очевидно в першому випадку щедра природна художня інтуїція не підкріплюється відповідним рівнем інтелекту, вмінням працювати. В іншому — музична обдарованість розвивається і якісно збагачується внаслідок великої роботи і гармонійного розвитку особистості.

Про все це подумалося мені під враженням кількох концертів викладача Київської консерваторії Валерія Козлова, які відбулися нещодавно. Як піаніста я знаю його вже багато років. Він навчався у мене в консерваторії, в аспірантурі, потім працював моїм асистентом. Нині вже має свій клас на кафедрі спеціального фортепіано. І от саме в роки активної педагогічної діяльності розпочалося і успішно триває якісне зростання В. Козлова-виконавця.

Гру Валерія завжди відзначало глибоке, вдумливе проникнення в авторський задум, переконливість, уміння точно і логічно будувати форму, а також чудова техніка. І все ж чогось не вистачало — можливо, того стану, коли слухач вибачає навіть невеликі погрішності чи відступ від усталених норм на знак вдячності за захоплюючу радість причетності до мистецтва.

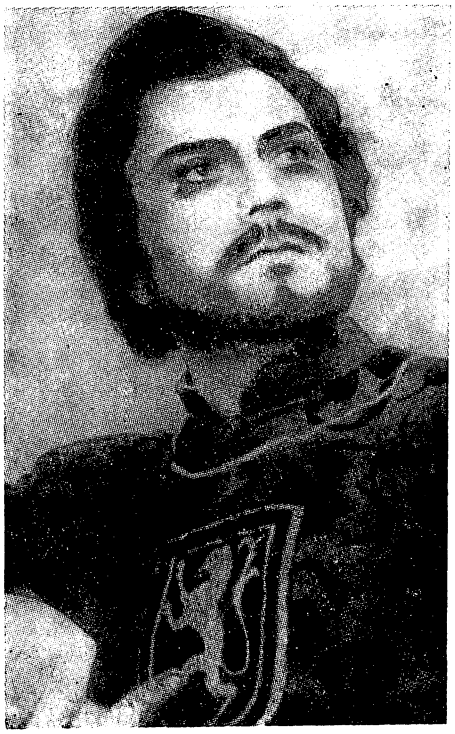
В останні роки творчість Валерія Козлова збагатилася новими рисами. Незважаючи на завантаженість в консерваторії та в училищі ім. Р. Гліера, велику громадську роботу (нещодавно його прийнято до лав КПРС), Валерій багато грає на концертних естрадах. Запам'яталось яскраве і захоплююче виконання Шостої сонати С. Прокоф'єва, «Картинок з виставки» М. Мусоргського, «Варіацій на тему Кореллі» С. Рахманінова, Дев'ятої сонати О. Скрябіна, мініатюр А. Лядова та ін.

У концертах в консерваторії на честь 325-річчя возз'єднання України з Росією, де прозвучали твори російських композиторів, а пізніше і українських авторів, В. Козлов захопив слухачів емоційністю виконання, яскравістю звукової палітри, артистизмом. Всі ці риси виявилися, зокрема, і в популярній «Бурлесці» М. Скорика, і в циклі українських народних пісень в обробці В. Кирейка (солістка Л. Кнорозок), і особливо в новому циклі фортепіанних п'єс О. Костіна «Російський лубок». Сюїта — програмний твір, об'єднаний темою і образом Офені — веселого, меткого продавця лубкових картинок. Яскраве, навдивовиж просте і зрозуміле старовинне народне мистецтво, з його сатиричним спрямуванням, своєрідно втілилося у фортепіанному творі О. Костіна. Різноманітні за образним змістом та колоритом картинки дали можливість інтерпретатору використати все багатство тембральних і динамічних можливостей рояля.

Співдружність композитора і виконавця виявилася вельми плідною, і сподіваємося, що молодий піаніст ще не раз порадує слухачів творчими здобутками.

Т. КРАВЧЕНКО

Утвердження таланту



Граф ді Луна. «Трубадур» Дж. Верді.

«Вважають, що голос дається від природи, я ж здобув його працею» — ці слова сказані солістом Київського театру опери і балету ім. Т. Г. Шевченка Романом Майбородою у той час, коли він уже став переможцем не одного конкурсу вокалістів, завоював визнання відомих фахівців, а також численних любителів оперного мистецтва. Влітку цього року він, поряд з найвизначнішими митцями Європи був запрошений для участі в «Музичних тижнях» у Болгарії, де виступив на урочистому концерті та в заголовній партії в одному із спектаклів цього фестивалю, в рамках якого відбувся черговий Міжнародний конкурс молодих оперних співаків у Софії. Таким є підсумок важкого, суперечливого шляху у професіональне мистецтво людини, котрій довелося долати чимало прикрих невдач, іти від поразок до творчих успіхів, спочатку непомітних для сторонніх, а згодом — справді визначних.

Він виріс у родині уславлених композиторів (Георгій і Платон Майбороди — батько і дядько співака), які вписали яскраві сторінки в історію радянської музики. Тому необхідно було досягти справжніх висот мистецької майстерності, аж поки кожен, хто чув його в оперній партії чи на концертній естраді, беззастережно повірив у самобутній талант молодого співака.

Мистецький шлях Р. Майбороди починався не так, як це буває у дітей, що зростають в сім'ї музикантів. Хоч він змалку перебував у сприятливих умовах, проте не виявляв інтересу до безпосередніх занять музикою. Після закінчення середньої школи пішов працювати слюсарем-складальником на київський завод «Радіоприлад». Однак підсвідомий потяг до мистецтва будив прагнення оволодіти музичною спеціальністю. Роман вивчив нотну грамоту і 1961 року склав іспити до Київського музучилища на диригентсько-хоровий факультет (для вступу на вокальний бракувало відповідної фахової підготовки). Ніщо у той час не свідчило про перспективність Р. Майбороди як співака.

Незабаром він був призваний до лав Радянської Армії, службу проходив як хорист в Ансамблі пісні і танцю Київського військового округу. Взірцем для Романа у ті роки став В. Курін (нині народний артист Молдавської РСР, соліст Київського театру опери і балету). Він допоміг Романові оволодіти початковими професіональними навичками і, зрештою, переконав у необхідності серйозно зайнятися вокалом. Невдовзі для Р. Майбороди почалися серйозні випробування: двічі (1964 і 1965 роки) він поступав на вокальний факультет Київської консерваторії і обидва рази не пройшов за конкурсом — не вистачало професіональної підготовки.

Демобілізувавшись, знову повернувся до училища, де невдовзі перевівся на вокальний факультет, у клас заслуженого артиста УРСР М. Г. Шостака. Голос молодого співака поступово міцнів, набував гнучкості. Під час чергового конкурсу студентів-вокалістів училища Роман, несподівано для всіх, посів перше місце. Ця перемога і вирішила подальшу долю. 1967 року він втретє складає іспити до Київської консерваторії і стає її студентом (вчився під керівництвом професора Т. М. Михайлової і концертмейстера Л. І. Брун).

Розпочався новий період в мистецькій біографії співака, з'явилися і нові труднощі, не фахові, а скоріше психологічні: незаперечні для юнака авторитети, Георгій і Платон Майбороди, все ще не схвалювали його прагнення стати співаком, а пропонували зайнятися хоровим диригуванням. Та Роман свідомо вирішив ризикувати і робив усе, щоб досягти поставленої мети. Крім занять в консерваторії він вивчав праці з вокалу, написані відомими майстрами, робив виписки найбільш змістовних висловлювань, а набуті теоретичні знання переосмислював і втілював у власних практичних заняттях. В інтерпретації тих чи інших партій йому допомагали записи видатних співаків (власну фонотеку Роман збирає відтоді, коли почав систематично готуватися до артистичної діяльності). Наполеглива, цілеспрямована праця зрештою дала плідні результати.

Четвертокурсником Р. Майборода вперше виступив на сцені Оперної студії в епізодичній партії Ротного і підготував партію Євгенія Онєгіна в однойменному творі П. Чайковського. Сталося так, що саме тоді в театрі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка мала йти ця опера, а заголовну партію нікому було співати і спектакль був під загрозою зриву. Дирекція звернулася до керівництва консерваторії, і їй порекомендували Романа. На його місці завбачливий, не маючи, фактично, ніякого досвіду, відмовився б, оскільки невдача могла в подальшому призвести до серйозних ускладнень. Але він вирішив співати і вдало виконав складну партію. Незабаром надійшло запрошення до групи стажистів.

У складі комісії, яка прослухувала юнака, був і визначний український співак народний артист СРСР М. Гришко. Кількома словами він дав вичерпну оцінку голосу молодого співака: «Це буде баритон з чудовим верхнім регістром». Але більшість фахівців не вірила, що у недалекому майбутньому Роман стане одним з провідних солістів театру, тому його планували лише на другорядні, епізодичні партії. Боротися за визнання довелося наполегливою повсякденною працею.

Незабаром Р. Майборода став лауреатом V Всесоюзного конкурсу ім М. Глінки (Вільнюс, 1971), лауреатом Міжнародного конкурсу вокалістів у Тулузі (Франція, 1974) і, нарешті, переможцем VI Міжнародного конкурсу молодих оперних співаків у Софії (Болгарія, 1976). До речі, серед переможців цього творчого змагання в минулому було чимало радянських артистів, серед них В. Атлантов, З. Соткілава та ін. Але за всю історію конкурсу лише Р. Майборода, серед посланців нашої країни, завоював «Гран прі» — найвищу нагороду софійського конкурсу,— золоту медаль, золотий перстень і диплом І-го ступеня.

Вже після першого туру український артист став лідером. Член журі Розалія Бікс зазначила, що Р. Майборода одразу ж зумів виділитися в типово оперному масштабі і є «серед кращих співаків, яких нині можна зустріти на конкурсах чи в практиці представницьких оперних театрів».

А ось оцінка його таланту заступником голови національної академії музики Санта Чечілія (Рим) Карло Альберто Піцціні: «Болгарський конкурс відкрив і дав світовим оперним сценам Ніколая Гюзелєва, Гену Димитрову, Анну Томову, Пітера Глоссопа, Володимира Атлантова, Димитра Петкова, і зараз знову дарує нових володарів нагород, які приймуть естафету на світових оперних сценах на чолі з безперечним фаворитом конкурсу — ім'я, про яке ще багато будуть говорити в майбутньому,— Роман Майборода» (газета «Труд», 28 липня 1976 р.).

Членів журі і численних слухачів полонив м'який і теплий за тембром голос артиста, що звучить вільно й невимушено у всьому діапазоні. Прес-бюлетень VI Міжнародного конкурсу молодих оперних співаків у Болгарії писав про інтерпретацію Р. Майбородою

Фігаро. «Севільський цирульник» Дж. Россіні.

партії Фігаро: «Севільський цирульник»... закономірно підтвердив право молодого баритона на вищу відзнаку конкурсу. Досить було почути чудове виконання популярної Каватини Фігаро, як усім стало зрозуміло: «Гран прі» вже має свого володаря. Аплодувала публіка, аплодувало журі, постукував по пюпітру на знак задоволення диригент... Аплодували за блискучі вокальні та артистичні якості, що, без сумніву, дозволяють молодому радянському баритонові увійти у найближчі роки до складу світової співацької еліти».

Здавалось би, досягнувши таких незаперечних успіхів, можна задовольнитися своїм фаховим рівнем. Але Р. Майборода належить до тих артистів, які постійно прагнуть до самовдосконалення. Наступного, 1977 року він пройшов відбіркове прослухування в Москві і вирушив на стажування до Італії у всесвітньо відомий театр Ла Скала. Там продовжив навчання під керівництвом знаменитої в минулому співачки Джіни Чіньї, маестро Кампогальяні та відомого піаніста-акомпаніатора маестро Пасторіно. Відвідування спектаклів за участю визначних співаків, вивчення праць старовинних майстрів з питань вокалу, творчі дискусії з фахівцями... Всьому цьому володар «Гран прі» надавав такого ж важливого значення, як і повсякденним студіям у період вузівського навчання. Школа Ла Скала допомогла допитливому співакові опанувати специфічні особливості звуковедення, прийоми співу, спрямовані на зміцнення середнього регістру, а отже — піднести виконання на якісно вищий ступінь.

Повернувшись на батьківщину, Р. Майборода мав у своєму доробку три нові партії у творах Дж. Верді — Ріголетто (однойменна опера), Амонасро («Аїда»), граф ді Луна («Трубадур»). Зокрема в останній, навесні цього року, з великим успіхом пройшов його виступ у Київському театрі.

Говорячи про особливості інтерпретації артистом різнохарактерних образів, слід зауважити одну з найсуттєвіших — майстерну темброву характеристику у виконанні партій Валентина у «Фаусті» Ш. Гуно, ді Луна у «Трубадурі» Дж. Верді, Фігаро в «Севільському цирульнику» Дж. Россіні, Єлецького в «Піковій дамі» П. Чайковського, Копилова у «Тихому Доні» І. Дзержинського та ін. Щоразу виявляється притаманний лише цьому оперному героєві «тембровий колорит», який «висвічує» його серед інших, а це завжди полонить слухачів.

Кожен справді обдарований співак виробляє художньо-естетичне «кредо», якого неухильно дотримується у повсякденній сценічній практиці. В чому ж воно виявляється у Р. Майборода? «По-перше,— говорить він,— я завжди прагну ясної дикції. Адже ще Сократ на першому місці ставив слово, на другому ритм і на третьому звук. Якщо у співака невиразна артикуляція, то він завжди багато втрачає. По-друге, необхідна легкість кожної вокальної фрази в емісії (утворенні), щоб звуковидобування було таке ж природне, як і під час розмови. Ця якість є чи не найціннішою в оперному виконавстві. По-третє, справжній оперний співак повинен бути і гарним актором. Однак при цьому не можна нехтувати специфікою оперного виконавства. Якщо приділяти надто багато уваги сценічній дії, це може зашкодити диханню, а отже — повноцінному відтворенню вокальної частини. Треба завжди пам'ятати, що шлях до глибокого творення музичного образу іде саме від співу до акторської гри». Як бачимо, теоретичне вивчення специфіки улюбленого мистецтва, глибоке осмислення принципів старої італійської школи і новітніх наукових даних стало міцним фундаментом, на якому зростає самобутній талант артиста. До речі, набутий досвід Р. Майборода охоче передає студентам і молоді, які звертаються до нього за порадою.

Завершимо нашу розповідь словами народного артиста СРСР П. Лісіціана, який написав у бюлетені учасників V Всесоюзного конкурсу вокалістів ім. М. Глінки: «Дорогий Романе! Я впевнений, що твій чудовий, яскравий, красивий голос багато років прикрашатиме сцени як нашої неосяжної Батьківщини, так і театрів за її межами».

Я. ГОРДІЙЧУК

Дзвеніть, молоді голоси!

Уроки фестивалю комсомольської пісні. Проблеми ВІА—79

Республіканські фестивалі комсомольської, патріотичної пісні в місцях, пов'язаних з героїчною історією комсомолу, нашої Батьківщини, стали доброю традицією. Започаткувавшись 12 років тому в Краснодоні, пісенна естафета пройшла через Жданов, Кривий Ріг, Керч, Каховку, і ось учасників фестивалю зустрічає край Павки Корчагіна — Шепетівка. Того дня у місті юності Миколи Островського, де жили й боролися герої його книг, кожен відчув подих історії.

Велике театралізоване свято розпочалося на головній площі Шепетівки. У виступах ветеранів партії і комсомолу, керівників республіканської, обласної і міської комсомольських організацій, представників підприємств і учбових закладів етап за етапом розкривається літопис бойових і трудових звитяг комсомолу, становлення і розвиток радянської молодіжної пісні.

Бруківкою проносяться червоні вершники. До присутніх звертається Павло Корчагін. В оточенні піонерів з'являється Аркадій Гайдар. Потім у тисячоголосому хорі зринає пісня про тривожну молодість, про славні діла юнаків і дівчат, які шанують і примножують славу батьків.

Цього і наступних вечорів свято було продовжено на сценах палаців культури і клубів, театрів, у концертних залах всієї області. Відбулися десятки зустрічей молодих митців з трудівниками заводів, колгоспів, радгоспів. За шість днів перебування на Поділлі учасники фестивалю дали понад 100 концертів і обслужили близько 60 тисяч глядачів.

Своє виконавське мистецтво демонстрували понад 300 учасників вокально-інструментальних ансамблів і солістів з усіх областей республіки. Умови конкурсів були складні: це і обмежений склад ансамблів, суворо обумовлений вік учасників, регламент виконання, тематична спрямованість репертуару. Представники художньої самодіяльності міст і сіл змагалися з професіональними артистами, студентами консерваторій і музичних училищ.

У залі театру ім. Г. Петровського під час заключного концерту. Вгорі: тріо Мареничів; Микола Гнатюк. Другий ряд: вокально-інструментальний ансамбль «Маки». Третій ряд: вокально-інструментальний ансамбль «Свитязь»; солістки ансамблю «Черемош» Ауріка та Лідія Ротару. Праворуч — Тамара Плющ. Фото І. Суботина.

Молодіжна і патріотична пісня переважала в усіх програмах, тож для виконавців дуже важливим було по-своєму «прочитати» досить відомі твори і найкраще донести їх до слухача. Не кожний справився з цим завданням. Чимало колективів були схожі один на одного манерою виконання, інструментарієм, виражальними засобами і добором репертуару.

Слід відзначити, що загальний виконавський рівень ансамблів підвищився — не було відверто слабких, як траплялося на попередніх фестивалях. Проте конкурси фестивалю не відкрили яскравих, оригінальних колективів, тому перше місце серед ансамблів не присуджено нікому.

Приємним подарунком слухачам був виступ естрадного оркестру «Ритм» Ворошиловградського виробничого об'єднання тепловозобудування. Його учасники у співдружності з композитором А. Кальварським створили вокально-симфонічний цикл «Розмова з Павкою Корчагіним» і присвятили його 60-річчю ЛКСМ України. Багаточастинний твір, побудований на контрастах, оспівує етапи історії Ленінського комсомолу від громадянської війни і до наших днів. Деякі епізоди нагадують «зонги», інші мають характер ремінісценцій з радянських молодіжних пісень. Поява великого тематичного полотна у виконанні самодіяльних артистів є творчою перемогою естрадного жанру, який оперативно відгукується на хвилюючі події сучасності. Можливо, слід подумати про те, щоб обумовити повноправну участь таких колективів у конкурсах.

Було виконано чимало цікавих нових творів героїко-патріотичної і комсомольської тематики молодих українських авторів: І. Поповича (Львів) — «Поїзд «Молодогвардієць»; С. Чуєнка (Луцьк) — «Мій рідний край»; Б. Кисельова (Харків) — «Кумпарсіто»; М. Некрича (Дніпропетровськ) — «Чонгарська балада». Автор цього твору написав також пісню «Звездный час» про льотчицю — комсомолку Женю Руднєву, яка загинула під Керчю. На її честь названо одну з нововідкритих зірок.

Найбільшою популярністю користувалась пісня Р. Бабича «Комсомольские костры». Вона є в програмі майже кожного ансамблю. Проте в більшості виконувані твори були одноплановими, композиційно нескладними, і демонструвати виконавську майстерність на такому репертуарі учасникам конкурсу було важко. Співаки і слухачі чекають від поетів і композиторів таких творів, де вдячна тема буде втілена у цікаву форму, щоб кожний фестиваль відкривав нові цікаві твори або оригінальну інтерпретацію найкращих з існуючих. Українська молодіжна пісня повинна відповідати вимогам сьогодення.

Яке ж враження справили лауреати?

Радісним відкриттям фестивалю був студентський ансамбль «Маки» Дніпропетровського інженерно-будівельного інституту. Неординарність, привабливий сценічний вигляд, справжній артистизм, щирість і емоційність виконавців одразу завоювали симпатії глядачів. Дніпропетровці одні з небагатьох конкурсантів виконували зразки пісенного фольклору. Проте їх композиція, до якої входили обробки українських народних пісень «Думи мої, думи мої» і «Щедрик», викликала жваві дискусії про доцільність виконання в естрадній манері творів українського класичного фольклору (до того ж без жодного українського народного інструмента).

Справді мистецьку обробку народної пісні для вокально-інструментального ансамблю може написати лише майстер-професіонал, який чітко усвідомлює важливість цього завдання і досконало знає особливості гармонічної та мелодичної побудови народної пісні. У рамках жанру мають бути відтворені її багатство й краса, щоб осучаснення не завдало шкоди. На жаль, цікавих аранжировок народної пісні на конкурсі не прозвучало.

Окремого слова заслуговує вокально-інструментальний ансамбль «Арніка» Львівського обласного аптекоуправління. Здібний колектив у новому складі, сподіваємося, швидко знайде своє творче обличчя і відновить славу колишньої «Арніки». Для цього у ансамбля є всі умови — технічна вправність виконавців, гарні солісти: В. Комлик, Б. Цісінський, Ю. Матійчин; особистий творчий почерк. Хотілося б, аби здібні музиканти не наслідували виконавської манери професіональних колективів (як вітчизняних, так і зарубіжних), а знайшли власну, використовуючи невичерпне джерело народної

Вокально-інструментальний ансамбль «Арніка».

творчості, активніше пропагували радянську пісню.

«Арніка» показала музику танцювальну, ігрову. П'єси цікаво оркестровані в манері «джаз-року». Причому цей стиль виявився навдивовижу близьким до народних пісенних ритмічних структур, що побутують в місцевому фольклорі і на основі якого львів'яни створили кілька власних композицій. Додамо, що ансамбль цей надзвичайно сценічний: виконавці вільно, природно тримаються на сцені, цілком віддаючись творенню мистецтва. Таким умінням володіють далеко не всі.

Приємне враження справив ще один лауреат — студент Івано-Франківського педагогічного інституту імені В. Стефаника Ю. Санько. Його невимушена манера, особливо під час виконання ритмічних творів, дуже імпонує глядачам. Співакові акомпанував ансамбль інституту нафти і газу з Івано-Франківська, який також став лауреатом. Цей колектив чи не найсерйозніше підійшов до формування конкурсної програми, чітко визначив своє творче завдання — популяризувати кращі надбання української радянської пісні. У його виконанні навіть твори, написані багато років тому, набувають сучасного звучання. Зокрема, аранжировки відомих пісень П. Майбороди та К. Мяскова прозвучали свіжо і оригінально.

Вдалими були виступи ансамблів Миколаївського гарнізонного Будинку офіцерів і Житомирського музичного училища. Їм притаманна висока сценічна культура, чистота інтонування, повна тембральна злитість голосів вокальної групи.

Серед призерів відзначимо ансамблі «Традиції» Красноперекопського міського Будинку культури Кримської області, «Кристал» Ульяновського цукрового комбінату Кіровоградської області, «Аргонавти» Ждановського Палацу культури моряків. Приємно відзначити їх змістовний репертуар, вдалі аранжировки, добрі вокальні дані солістів. Взагалі, ансамблі, які представляли сільські райони, не поступалися рівнем виконання перед колегами з великих міст.

Виступи професіоналів — ансамблів «Черемош» і «Свитязь», які також стали лауреатами, заслуговують серйозної розмови. Як відомо, тільки на фестивалях комсомольської пісні виступи професіоналів і аматорів оцінюються за однаковими критеріями. Цього разу «повезло» представникам Чернівецької і Волинської філармоній. Щоправда, обидва колективи виступали в оновленому складі — у «Свитязь» прийшов новий здібний керівник С. Чуєнко. Тому технічність виконання, фаховий рівень аранжировок були високо оцінені журі, хоча при виконанні творів без солістів ансамблі багато в чому програють.

Звання лауреата і диплома I ступеня удостоєно соліста Київського музик-холу Миколу Гнатюка. Нещодавно він став лауреатом Всесоюзного конкурсу артистів естради, і це високе звання зобов'язує завжди дбати про престиж. Але ж виступ артиста на конкурсі під фонограму не можна вважати творчим успіхом!

Чимало зауважень слід висловити на адресу студентів Одеської та Київської консерваторій, які, володіючи прекрасними вокальними даними, підготували академічний репертуар, що не відповідав тематиці фестивалю і виконувався в еклектичній манері. Подібне повторюється з конкурсу в конкурс. Майбутнім артистам-професіоналам, а також їхнім керівникам слід серйозніше готуватися до фестивалів і пропагувати нові твори радянських композиторів, такі, що заслуговують на те, щоб стати репертуарними.

Фестивалі — найбільш масштабні заходи в пропаганді комсомольсько-молодіжної пісні. Вони сприяють виявленню молодих талантів і стимулюють розвиток вокально-інструментальних ансамблів. Для більшої ефективності цієї справи слід ретельніше відбирати конкурсантів.

За офіційними даними в нашій республіці нині налічується понад 60 професіональних та близько 20 тисяч самодіяльних вокально-інструментальних ансамблів, які щодня виступають перед масовими аудиторіями, переважно молодіжними. Їхні концерти стали звичною формою дозвілля, розваги, але, на жаль, дуже рідко — явищем справжнього мистецтва. Головна причина цього — нестача кваліфікованих кадрів. Проблема підготовки керівників для ВІА на Україні, на відміну від інших республік СРСР, не вирішується: жоден музичний заклад у нас не готує фахівців цього профілю.

Найболючішою є проблема репертуару для вокально-інструментальних ансамблів. Дуже мало професіональних композиторів працюють у цьому жанрі. На жаль, довгий шлях проходять твори талановитих самодіяльних авторів Л. Дудківського, І. Поповича, В. Громцева, Л. Затуловського, С. Сабадаша, які добре відчувають природу і техніку створення естрадної пісні. Недостатньо активно співробітничають з композиторами-естрадниками професіональні поети. А заповнюють цей вакуум самі керівники ВІА художньо малоцінною продукцією, часто на власні ж тексти. Нерідко вражає і примітивність зроблених ними аранжировок.

Через усе це мало звучала на фестивалі сучасна українська радянська пісня. Окрім популярних творів російських радянських композиторів, майже не були представлені автори з інших республік СРСР.

Великим недоліком виступів ансамблів на конкурсі у Хмельницькому (що характерне також для інших фестивалів) є низька якість підсилюючої апаратури і невміння користуватись нею. Лише львів'яни показали, як віртуозно можна використати звукорежисерський пульт, яку палітру фарб можна знайти для найпростішої мелодії і перетворити її у справжній витвір мистецтва (на прикладах пісень «Журавленок» і «Лиш тільки раз цвіте любов» у виконанні В. Комлик).

Проблему звукорежисури, яка з технічної переростає в естетичну категорію, слід почати вирішувати з професіональних колективів, що несуть мистецтво естради в маси і є зразком для десятків тисяч самодіяльних колективів. Адже вони диктують міру звучності, манеру і стиль виконання. Якщо прослідкувати шлях розвитку естрадної музики за останні роки, то відчувається, що на зміну електронній музиці і захопленню бітовим ритмом поступово приходить більш спокійна музика, з помірною силою звучання. Все більше прихильників завойовують виконавці під акустичну гітару, невеликі інструментальні ансамблі та естрадно-симфонічні оркестри.

Ця тенденція чомусь не впливає на фестивалі комсомольської пісні, в яких ВІА міцно завоювали позиції спочатку як акомпануючий склад, а потім і як самостійна конкурсна одиниця. Така жанрова і стилістична одноманітність дещо сковує творчі можливості виконавців молодіжної пісні. Слід подумати про те, щоб розширити рамки фестивалів включенням не лише біт-груп, а й ансамблів різних складів — камерних, джазових, народних. Вони, крім супроводу, могли б показати і програму з інструментальної музики.

У цілому VI фестиваль комсомольської пісні в Хмельницькому і Шепетівці виявився своєрідним етапом у дальшому розвитку жанру молодіжної пісні. Доказом цьому є те, що всі переможці фестивалю комсомольської пісні стали також учасниками республіканського свята мистецтв «Молоді голоси», який відбувся в червні ц. р. у Києві.

О. РУТКОВСЬКА

Орбіти української музики

Сто одинадцятий сезон Київського театру опери та балету був щедрий на зустрічі з зарубіжними глядачами. Зокрема, провідні солісти виступили у Соціалістичній Федеративній Республіці Югославії на Днях України в Хорватії. Народний артист УРСР С. Козак побував у США на урочистостях, присвячених 60-річчю хору імені М. Леонтовича, народна артистка республіки Р. Хилько гастролювала у Федеративній Республіці Німеччині, Р. Майборода — у Канаді, В. Соколик — у Франції.

Колектив театру став уперше учасником 16-го Міжнародного фестивалю оперного мистецтва у Мадріді. Щороку навесні тут виступають іспанські співаки і музиканти, а також митці з інших країн. Київські артисти показали в мадрідському театрі «Орнате Сарсуела» опери «Пікова дама» П. Чайковського, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича, а також «Хованщину» М. Мусоргського, якою почали свої виступи.

Місцева преса широко висвітлювала гастролі. Виступ українського театру, зазначала вона, став справжнім тріумфом. А опера «Хованщина», з якою тричі раніше виступали на сцені «Сарсуели» різні колективи, в постановці Київського театру — явище неперевершене за своєю глибиною та своєрідністю. «Мундо обреро», «Інформасьонес», «А Бе Се» та «Арріба» з захопленням писали про чудовий оркестр і його диригента С. Турчака, про прекрасне мистецтво балетної трупи. На думку газети «Імпарісал», в опері все чудове: режисура, декорації, солісти, хор, балет, освітлення, костюми. Критик найбільшої газети «Йоа» Ф. Р. Кока зазначав: «Подиву гідний і незвичайний хор, особливо його виконання а капела. Можна без перебільшення сказати, що театр, з творчістю якого ми знайомимося, є одним з найкращих».

Одностайними були думки рецензентів щодо виконавської майстерності солістів. Газета «Арріба» писала: «Ми дістали змогу почути чудовий бас Анатолія Кочерги, який виконував партію Досифея в опері «Хованщина». Анатолій Кочерга має голос широкого діапазону, впевнений і сильний, який ставить цього соліста в один ряд з найкращими басами світу. Не менш блискуче виступають і його партнери по сцені — Владилен Грицюк у ролі Івана Хованського і Людмила Юрченко, яка виконує партію Марфи».

Гастролі театру пройшли також у Валенсії і закінчилися великим концертом за участю провідних солістів.

Як відомо, у Латинській Америці проходили гастролі Державного заслуженого академічного українського народного хору під керуванням А. Авдієвського. Його виступам присвячено чимало рецензій у зарубіжній пресі. Газета «La voz de puebla» (м. Пуебло, Мексіка): «Відмінно! Це слово найбільше підходить для оцінки виступу знаменитого українського ансамблю, який виконував пісні на найвищому професіональному рівні, прекрасними голосами... Недарма кажуть: «Таланту ніщо не страшне». На концерті були люди різного віку, здавалося, оплески ніколи не скінчаться. Артисти виступали без костюмів (багаж затримався в Парижі), гриму, необхідних атрибутів, але концерт — незабутній... Місто Пуебло і його університет можуть пишатися тим, що запросили на гастролі ансамбль такого високого рівня. Це було щось неперевершене».

Газета «El norre» (м. Монтеррей): «Життєрадісне, барвисте мистецтво України репрезентував ансамбль імені Г. Верьовки в театрі «Флоріда». Добре поставлені голоси, справжня гармонія, чистота рухів, чудове інструментування полонили слухачів». До цієї думки приєдналась «Tribuna de Mon Terrye»: «Україна нам послала колектив, виступи якого стали кульмінаційним пунктом і гідним завершенням сезону артистичного товариства. Хори і танці прекрасно гармонують, створюючи спектакль, гідний слави, якою користуються артисти... Глядачі захоплено аплодували ансамблю зі світовою славою...»

А столична газета «Excelsior» так завершила статтю, присвячену радянським митцям: «Хор імені Г. Верьовки є синонімом краси, запальності, фантазії, віртуозності. Кого не зачарували українські пісні і танці у виконанні цього колективу? Хор виступає посланцем СРСР і своїм високим мистецтвом об'єднує народи всієї землі. Робить він це з радістю і любов'ю...»

Шість концертів Український народний хор дав у столиці Коста-Ріки — Сан-Хосе, причому один — шефський, на користь знедолених косторіканських дітей.

Гастролі українських митців у Колумбії розпочалися на сцені найбільшого театру «Колон». Уже перші номери показали, що глядачам припало до вподоби їхнє мистецтво. Винятковий успіх випав на долю російської «Калинки», яку учасникам хору довелося повторювати кілька разів. Після двотижневих виступів у палаці спорту міста Ріо-де-Жанейро «Мараканазінью» артисти рушили в поїздку по Бразілії. Вони побували у містах Белу-Орізонті, Курітіба, Сан-Паулу, Порту-Алегрі та в столиці республіки — Бразіліа. На прохання мешканців Сан-Паулу українські артисти дали два додаткові концерти. Газета «Естраду ді сан Паулу» відзначала «чудову майстерність співаків і танцюристів, різноманітний репертуар ансамблю».

У фестивалі народної творчості, який щороку влаштовується в Канаді, взяли участь і полтавські митці. Це керівник вокальної студії міського Будинку культури В. Шафрай, артист театру імені М. Гоголя В. Любанський, самодіяльний композитор, викладач музичного училища імені М. Лисенка О. Чухрай.

Різноманітний репертуар членів творчої групи. Так, у виконанні В. Любанського прозвучали на фестивалі пісні «Був я в батька один син», записана в Лохвицькому районі на Полтавщині, і «Моя Полтава» О. Чухрая. У програмі полтавців арії з опер «Наталка-Полтавка», а також твори П. Майбороди, О. Білаша.

ОДЕСА — ВОЛГОГРАД

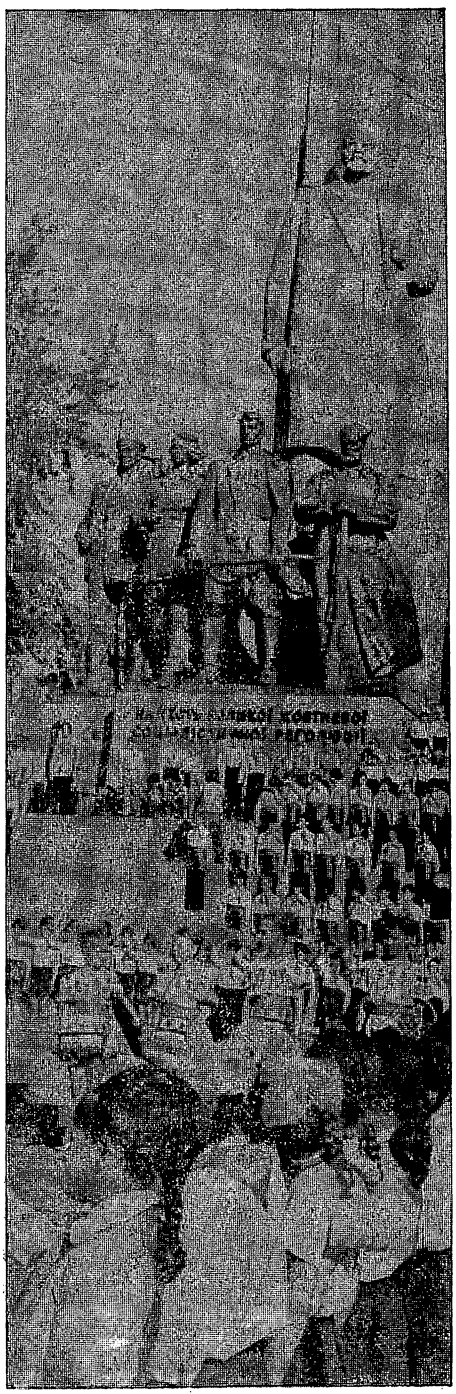
Піснями, що славлять подвиг радянського народу в боях і в праці, учасники художньої самодіяльності чорноморського міста-героя відкрили Дні Одеси у Волгограді. У програмі, присвяченій 325-річчю возз'єднання України з Росією,— виступи майстрів мистецтв, артистів філармонії, солістів оперного театру.

НАШІ ГОСТІ

Співав Карел Конарик (ЧССР).

Грав Жан-П'єр Жюмез (Франція).

ТАКИЙ ЗЛІТ НА УКРАЇНІ ПРОХОДИВ УПЕРШЕ... 500 ХЛОПЧИКІВ З РІЗНИХ МІСТ РАДЯНСЬКОГО СОЮЗУ СТАЛИ УЧАСНИКАМИ СВЯТА ПІСНІ В КИЄВІ. НА КОНЦЕРТАХ, ЯКІ ВІДБУВАЛИСЯ В КРАЩИХ ЗАЛАХ МІСТА, МОЖНА БУЛО ПОЧУТИ І ДЕБЮТАНТІВ, І ТИХ, У КОГО ЗА ПЛЕЧИМА УЧАСТЬ НЕ ТІЛЬКИ НА ВСЕСОЮЗНИХ, А Й МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСАХ. ІНІЦІАТОР ЦЬОГО «ЗЛЬОТУ ХОРІВ ХЛОПЧИКІВ-79», ПРИСВЯЧЕНОГО МІЖНАРОДНОМУ РОКУ ДИТИНИ і 325-річчю ВОЗЗ'ЄДНАННЯ УКРАЇНИ З РОСІЄЮ,— КИЇВСЬКЕ ВІДДІЛЕННЯ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР. МІТИНГ-КОНЦЕРТ НА ПЛОЩІ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ, ВИСТУПИ, ВІДВІДИНИ БАГАТЬОХ ПІДПРИЄМСТВ, ВОГНИКИ ДРУЖБИ, ЗНАЙОМСТВО З КИЄВОМ — ТАКОЮ БУЛА ПРОГРАМА ЦЬОГО СВЯТА. КРІМ ТОГО, У ЙОГО РАМКАХ ВІДБУЛАСЯ ТЕОРЕТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ «РОЛЬ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО ВИХОВАННЯ У ФОРМУВАННІ ВСЕБІЧНО РОЗВИНЕНОЇ ОСОБИСТОСТІ». ЙШЛОСЯ ПРО ШЛЯХИ ДАЛЬШОГО РОЗКВІТУ ЦЬОГО МИСТЕЦТВА СЕРЕД ДІТЕЙ, ПОЛІПШЕННЯ ЇХ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ. СПОДІВАЄМОСЬ, ЩО ЗЛІТ СТАНЕ ПОЧАТКОМ ДОБРОЇ ТРАДИЦІЇ.



Уперше на Україні

Друкуємо інтерв'ю нашого кореспондента з учасниками цього зльоту.

НІНЕЛЬ КАМБУРГ, керівник капели при Хоровому товаристві Москви.

— Хори хлопчиків стають зараз дедалі популярнішими: про це свідчать зльоти таких колективів уже в багатьох республіках.

Кілька слів про нашу студію-десятирічку. Дітей ми набираємо з усієї Москви. Протягом десяти років вони відвідують заняття з хору, сольфеджіо, музичної літератури, а також класи фортепіано, духових інструментів.

Загалом проблема вокального виховання хлопчиків дуже складна. На кожному фестивалі, конференціях про це ми багато говоримо. Особливої уваги вимагає вокальне виховання хлопчиків і в молодшому віці, і в мутаційний період.

Кор.: Очевидно, у вашій капелі існують вікові категорії?

Камбург: Так, це молодший хор — 1—2 класи, середній склад — з 3 по 7 клас і старша мутаційна група з 8 по 10 клас. Учасники нашої студії часто виступають, і не тільки у Москві: восени минулого року ми були в Волгограді, взимку їздили на фестиваль хорів хлопчиків у Кіров, навесні — в Баку.

Кор.: Які ваші враження від таких зльотів?

Камбург: Я вважаю, що зустрічі співаків і хормейстерів завжди корисні. Скільки колективів не виступає на таких зльотах і концертах, завжди переконуєшся, що кожен з них має свій власний «голос», репертуар. Тому доцільно познайомитися з новим хором, почути твори у його виконанні. Оскільки мова зайшла про репертуар, вважаю, в ньому обов'язково повинна бути представлена старовинна хорова музика.

ЛЕВ СИВУХІН, заслужений діяч мистецтв Російської Федерації (Горький).

— Думку, яка побутує, що хлопчики повинні лише займатися спортом, переконливо спростовує це свято, на яке приїхали юні співаки з усієї країни. Я впевнений: навіть якщо вони і не будуть музикантами, все одно любов до

Урочисте відкриття зльоту.

Хор хлопчиків з Талліна.

мистецтва у них залишиться на все життя.

На мою думку, проблема організації хорів хлопчиків не стоїть зараз так гостро. Я знаю, що в Києві є два такі колективи. Створено три хорові училища: Московське, Ленінградське і наше Горьківське. Останнім часом виникло багато капел хлопчиків. Я вважаю, що це закономірне явище. Не випадково цього року ми відзначаємо 100-річчя Всеросійського хорового товариства. Вітчизняні традиції співу хлопчиків не можна забувати. У наших дорослих професіональних колективах відчувається брак чоловічих голосів. Тому такі ансамблі — чудова школа, своєрідний резерв для них.

Горьківську капелу створено в 1946 році. Її завдання — виховувати майбутніх диригентів, хормейстерів, педагогів для загальноосвітніх шкіл. 300 вихованців стали відомими музикантами, працюють у містах і селах країни.

Наші заняття — це щоденні уроки хорового співу, обов'язкове фортепіано, сольфеджіо, у старших класах — диригування, музична література, одне слово, навантаження дітей досить велике. У капелі працюють і колишні її випускники, у нас тісні зв'язки з хоровим училищем. Намагаємося включати в репертуар не тільки пісні радянських авторів. Я думаю, що наші хлопчики — майбутні співаки, а може, диригенти — повинні обов'язково вчитися на класичному репертуарі. Зауважу таке: останнім часом помітне послаблення уваги молоді до народної пісні. Це нас, хормейстерів, повинно занепокоїти. Тут доречно згадати слова М. Горького про те, що пісня — це історія народу, тому не випадково в нашому репертуарі російські пісні і, звичайно, сучасна музика, близька дітям.

Кор.: Чи пишуть горьківські композитори для хорової капели?

Сивухін: У Горькому майже всі композитори працюють з нашим колективом. Капела стала для них своєрідною лабораторією.

ПЕТЕР ПЕРЕНС, керівник заслуженого колективу Естонської РСР — хору хлопчиків Палацу культури імені Яна Томпа.

— Нашому колективу — 25 років. Спочатку ним керував Аксель Паюпуу, організатор свят пісні, потім — народний артист республіки Уно Ярвела. Я працюю викладачем у музичному училищі і хором керую 5 років. Ми приїхали у складі 65 співаків, серед яких 15 юнаків. Звичайно, юнацька група невелика, ми намагаємось якомога частіше співати таким змішаним складом, шукаючи нові барви у звучанні. Репертуар хору досить різноманітний: це естонські народні пісні, мелодії братніх народів, класика, сучасні твори — радянські і зарубіжні. П'ять років тому ми були у Києві: за цей час весь склад хору обновився. Всі учасники капели, звичайно, хвилюються, адже співати в Києві — означає виступати там, де звучать чудові голоси юних артистів.

Кор.: Хоровий спів хлопчиків має свою специфіку. Щоб б ви порадили хормейстерам-початківцям?

Перенс: Ми, можливо, починали цю роботу дещо раніше. Але скажу відверто, що заздримо вам — таким першокласним голосовим матеріалом, як у вас, можна тільки пишатися. Ми ніяк не навчимося виховувати голоси, як у ваших хорах. І наш спів тому не такий дзвінкий. Але ми намагаємося більше співати акапельно, і тим хормейстерам, які тільки починають працювати, я раджу як можна чистіше співати, знаходити красиве унісонне звучання.

Ю. ЧЕВЕРЬОВ, керівник «Кримських хлоп'ят» (Сімферополь).

— Наш колектив створений у жовтні 1970 року при Палаці піонерів. За цей час він виріс, допомогли йому взаємні обміни, дискусійні клуби «Тоніка» (Київ) і Московський клуб хормейстерів «Камертон». Знайомства, які починаються на таких конференціях, згодом переростають у дружбу. Часто ми запрошуємо до себе у Сімферополь колективи, вони живуть у нас. Гостям ми даємо можливість виступати на нашій сцені. Так, недавно у нас побували одесити і хор «Дзвіночок».

Кор.: Як ви набираєте у колектив?

Чеверьов: Ми буваємо у школах, насамперед цікавимось першокласниками, перевіряємо в них ритм, чистоту інтонації, пропонуємо заспівати нескладну пісеньку. Якщо іспит вдалий, ми учневі даємо запрошення прийти разом з батьками у Палац піонерів. Десь до половини вересня встигаємо обійти всі школи, а їх у нас 40. Перша зустріч з майбутніми співаками та їхніми батьками — це концерт хору. Ми знайомимо їх з історією колективу, розповідаємо про перспективи його зростання. Так організовується підготовча група. У кінці року прослуховуємо кожного хлопчика і переводимо його в основну групу. Заняття проводяться тричі на тиждень (3 години). Коли на гастролі приїжджає хтось із співаків, ми просимо їх виступити разом з «Кримськими хлоп'ятами». Для дітей, наприклад, великою радістю була зустріч і концерт разом з заслуженим артистом РРФСР Л. Лещенком.

Думаю, що на базі нашого колективу можна було б створити диригентсько-хорову студію. Її випускники, вихована на вітчизняних традиціях, могли б успішно продовжувати своє навчання в музичному училищі: адже там потрібні добре підготовані абітурієнти. Додам ще таке: наш колектив порівняно молодий, і у становленні його відіграли важливу роль керівник хору «Дзвіночок» Е. Виноградова та заняття клубу «Тоніка». Ми підтримуємо зв'язки з українськими композиторами: К. Мясков написав для нас пісню на слова В. Орлова «Кримські хлоп'ята», яка стала своєрідною візитною карткою нашого колективу.

Розмову вела О. МЕЛЬНИК

Виступає хор «Кримські хлоп'ята» (Сімферополь).

Хор хлопчиків з Москви.

Фахова модель вчителя

Завдання всебічного розвитку особи, розкриття її здібностей, потенціальних можливостей зумовлюють необхідність якісного поліпшення навчально-виховного процесу у вищій школі і підвищення майстерності майбутніх учителів.

У теорії педагогіки розроблена на високому рівні модель сучасного вчителя, яким його мають готувати вузи. Першорядного значення набуває формування професійних якостей, що складають основу фахової зрілості. Однак в літературі зустрічаються різні думки щодо того, де і коли потрібно це робити. Деякі дослідники вважають, що педагогічні уміння формуються головним чином у процесі самостійного викладання, тобто в школі; інші доводять, що студент повинен стати майстром своєї справи за період навчання у вузі. Більшість учених дотримується все ж другої точки зору, і тому зараз у численних вузах країни проводяться систематичні дослідження професійної спрямованості.

Справжня професійна спрямованість неможлива без усвідомлення обов'язку, інтересу до справи, розуміння життєвої значущості певної спеціальності, тяжіння до неї внаслідок її емоційної привабливості. (А. Г. Ковалев. Психология личности. М., 1970, с. 44).

На жаль, викладачі багатьох вузів і, зокрема, ті, що працюють на музично-педагогічних факультетах, поки що не мають єдиних, досить чітких вимог щодо професійної ерудиції випускників. Тож дедалі невідкладнішим стає створення професіограм, де були б відображені, поряд із загальними, також і спеціальні якості, необхідні для вирішення основних завдань у обраній сфері діяльності.

Це дало б можливість відкоригувати зміст учбових планів і тим самим сприяти посиленню ефективності навчально-виховного процесу. Структура сучасних планів з різних спеціальностей, зокрема й гуманітарних (згідно з дослідженнями Н. В. Кузьміної, С. А. Тихомирова), багато в чому не відповідає майбутній діяльності спеціаліста.

Особливо гостро і актуально постає ця проблема в умовах роботи музично-педагогічних факультетів, що готують вчителів-музикантів загальноосвітнього профілю без вузької спеціалізації. Такий педагог — особистість багатогранна. Він має бути і хорошим вихователем, і вмілим організатором та керівником дитячого художнього колективу, на певному рівні — музичним теоретиком та істориком, а також кваліфікованим виконавцем як вокальних, так й інструментальних творів. Через це музично-педагогічна спрямованість підготовки фахівців посідає центральне місце у навчально-виховному процесі.

Під час навчання необхідно розвинути у студентів комплекс виконавських навичок та умінь, забезпечити глибоке і міцне засвоєння шкільного репертуару, навчити швидко й ефективно працювати над творами,— тобто сформувати ті професійні якості, які складають суть поняття «висококваліфікований вчитель музики загальноосвітньої школи».

При цьому ми користуємося засадами павловської теорії визначення і формування навичок та вмінь. Вважаємо, що студент має набувати їх головним чином на практичних заняттях, а саме: з основного інструмента, концертмейстерського класу, методики музичного виховання, вокалу, а також під час педпрактик. Саме ці заняття повинні відіграти визначальну роль в оволодінні необхідною виконавською технікою для роботи в загальноосвітній школі.

У формуванні виконавських навичок виділяємо такі елементи: об'єднання окремих (вокальних, інструментальних) умінь, зняття напруженості, емоційність і виразність виконання при застосуванні різноманітних способів та прийомів. (У психологічній літературі «уміння» розглядається як здатність особи до певної діяльності на основі раніше набутого досвіду. При цьому відзначається тривалість та етапність процесу).

Аналіз педагогічної практики студентів, вивчення досвіду роботи молодих учителів музики свідчить про те, що знання шкільного репертуару та вільне володіння ним (відтворення інструментом і голосом) має величезне значення. Постає питання про необхідність глибшого вивчення студентами шкільного пісенного репертуару в період їх навчання на музично-педагогічному факультеті.

Прищеплення інтересу до цього матеріалу і виховання на його основі художнього смаку є важливою передумовою формування професійно-педагогічної спрямованості. Практика переконує, що ті пісні, які досконало вивчені студентом в інституті і викликають позитивне емоційне ставлення, ефективно застосовуються в подальшій роботі.

За чотири роки навчання, відповідно до вимог існуючої програми з музики для загальноосвітньої школи, необхідно ознайомитися з 40—50 піснями шкільного репертуару.

Експериментальні спостереження, проведені нами на музично-педагогічних факультетах Київського та Ровенського педагогічних інститутів, засвідчили, що деякі студенти старших курсів не можуть достатньо професіонально виконати на інструменті і одночасно проспівати чимало пісень (навіть коли вони добре відомі). Це зв'язане з невмінням координувати різні моторні дії, гру на інструменті та відтворення мелодії голосом, але частіше — з недостатньою специфічною музично-педагогічною підготовленістю студентів.

З тією ж метою ми проаналізували окремі пісні шкільного репертуару і, зокрема, їх акомпанемент, який у процесі виконання відіграє важливу смислову роль. Поряд із творами, нескладними за формою і засобами виразності (мелодія, гармонічний супровід), до репертуару, рекомендованого союзним та республіканським міністерствами освіти, включено пісні, які вимагають не лише виконавської майстерності, а й високої професійної підготовки педагогів. Наприклад, «Орлята учатся летать», «Гайдар шагает впереди» О. Пахмутової, «Посвящение», «Наташка-первоклашка» Ю. Чичкова, «Голубой вагон» В. Шаїнського та ін. вимагають сформованих музично-слухових уявлень і гнучкого володіння голосовим апаратом, а також добре розвинутого чуття ритму.

Для виконання таких пісень, як «Погоня» Я. Френкеля, «Тимуровцы» Ю. Чичкова, «Сніжинки» К. Мяскова потрібні грунтовна технічна підготовка, вільне володіння інструментом, уміння чути всю поліфонічну фактуру, музикальність у різних виявах. Таким чином, майбутні вчителі повинні бути готові до подолання неминучих труднощів у своїй практичній діяльності.

Ми дійшли також висновку, що при вивченні пісень шкільного репертуару доцільно аналізувати їх більш широко і поглиблено, щоб повніше ознайомити учнів з досить різноманітним навчальним матеріалом. Роботу над ними слід здійснювати поетапно, відповідно до загальної і спеціальної підготовленості студентів.

Користуючись дидактичними принципами радянської педагогіки і враховуючи наш попередній досвід роботи (понад десять років), вважаємо, що поетапне вивчення творів сприяє формуванню певної системи навичок, які є необхідною передумовою подальшого вдосконалення музично-педагогічної спрямованості в підготовці вчителів даного профілю. Такий диференційований підхід дозволяє також повніше виявити недоробки у фаховій орієнтації студентів і максимально наблизити навчальну роботу на факультеті до вимог загальноосвітньої школи.

Наші спостереження над групою студентів-третьокурсників, у яких щойно почався курс концертмейстерського класу, показали, що грати на слух на належному художньому рівні можуть лише деякі. Відсутність у багатьох відповідних музично-творчих умінь зв'язана з недосить зорієнтованою попередньою роботою щодо їх виявлення і розвитку. Тому постала необхідність використання нових резервів у доборі та групуванні шкільного репертуару викладачами концертмейстерського класу.

В процесі навчальної практичної діяльності ми пересвідчилися, що якісному поліпшенню музично-педагогічної підготовки значною мірою сприяє цілеспрямоване урізноманітнення з поступовим ускладненням репертуару. Суть такої роботи визначається розвитком у студентів спочатку музично-слухових уявлень (акомпанування солістові або ансамблю), а вже потім, на цій основі — вокально-акомпаніаторських навичок та вмінь (супровід власного співу, використання імпровізації при акомпануванні).

Таким чином, залучаючи студентів до творчого художнього виконання пісень шкільного репертуару, необхідно зосередити увагу на створенні оптимальних умов для виявлення постійної взаємодії слухових і співацьких елементів

та ігрових умінь, тобто на дотриманні нерозривної єдності двох складових цілісного процесу (з обов'язковим уявленням звучання твору, яке передує його виконанню).

Це попереднє уявлення «виконує функцію слухової установки, яка виражається в тому, що мозок не може лише передавати накази виконавським органам, а й повинен контролювати їх». (К теории эстетического воспитания. Сб. НИИ общей педагогики АПН СССР, отдел научно-педагогической информации и пропаганды. М., 1973, с. 166).

Що ж до ролі практичного курсу методики музичного виховання, то він має бути тією сполучною ланкою, яка, перед початком практики, остаточно коригує дану музично-педагогічну спрямованість.

Отже, всі зусилля спеціальних відділів (секцій), що функціонують при музичних кафедрах, мають бути спрямовані на поєднання цих елементів (основний інструмент, вокал, гармонія, поліфонія, аналіз творів, методика музичного виховання, концертмейстерський клас, практикум роботи з хором), і тоді існуючі суперечності набудуть природного розв'язання.

З цього погляду корисні академічні концерти, які проводяться на факультетах. Їх цінність, як на нашу думку, мусить визначатися ефективністю практичної орієнтації на загальноосвітню школу. Тому мають рацію ті кафедри пединститутів, де високі оцінки після академконцерту мотивуються і виставляються не стільки за відсутність недоліків, скільки за наявність переваг, володіння рисами, необхідними сучасному вчителеві музики.

У практиці підготовки фахівців важливе значення мають також всілякі конкурси. Та коли вони не враховують запитів загальноосвітньої школи щодо спеціальної підготовки вчителя даного профілю і заважають нормальному процесові навчання, порушують його послідовність, то це, врешті-решт, звужує музично-педагогічну спрямованість.

Участь студентів у роботі факультетів громадських професій (ФГП) сприяє гармонійному розвитку кожного. Ставши складовою частиною навчально-виховного процесу, вони формують навички громадсько-політичної, організаторської діяльності, допомагають розвиткові індивідуальних здібностей, які, здавалося б, не зв'язані з профілем навчання.

Тривалі спостереження за процесом спеціальної підготовки вихованців вузу переконали, що планування учбового музичного матеріалу необхідно проводити з постійною корекцією відповідно до майбутньої практичної діяльності випускника при контролі та управлінні цим процесом у підрозділах факультету (деканат, група аналізу, кафедри, секції). Всі названі чинники мають вирішальний позитивний вплив на музично-професійну спрямованість функціональної діяльності наших факультетів.

М. ЧЕРНИШ, О. ЩОЛОКОВА

СВЯТО ЮНОСТІ

Випуск Київського державного хореографічного училища цього року був особливий. Крім великого концерту, який відзначався різноманітністю танцювальних номерів, колектив підготував «повнометражний» спектакль і обрав для цього один з найскладніших балетів класичного репертуару — «Жізель» А. Адана. Перлина світової хореографічної скарбниці завжди була «пробним каменем» для зрілих балетних труп. Адже її виконання вимагає не лише танцювальної майстерності, а й великої культури, відчуття стилю, розуміння романтичної природи хореографії Ж. Перро та М. Петіпа. Училище зробило сміливий, можна сказати навіть, ризикований крок, взявши цей балет до постановки. Та напружена праця педагогів і учнів дала чудовий результат. Величезний успіх на прем'єрі змусив керівництво Київського театру ввести до свого репертуару «шкільну» «Жізель» поряд з однойменним «дорослим» спектаклем, що вже давно йде на його сцені.

Вистава, підготовлена училищем, відзначається справжнім романтизмом, технічною вправністю виконання сольних партій та кордебалетних сцен. У центрі спектаклю — глибоко зворушливий образ юної Жізелі, створений випускницею училища Вірою Снєжиною (педагог — народна артистка УРСР Г. Кирилова). Вона розкрила внутрішній світ своєї героїні емоційно правдивими і переконливими пластичними барвами, передала психологічний стан і переживання Жізелі. Учениця прекрасно опанувала надзвичайно складний хореографічний «текст» партії, показала себе віртуозною і поетичною танцівницею, яка добре відчуває стилістику балету.

Особливо хочеться відзначити виконання другої дії, де солісти і кордебалет продемонстрували точність, синхронність рухів у масових сценах, відтворивши загальну романтичну атмосферу спектаклю. Учениця випускного класу Г. Лозинська виявила хорошу професіональну підготовку і артистизм у створенні образу владної Мірти. Деяка скутість відчувалася на початку вистави у випускника В. Яковлева (Альберт), але всі сцени другої дії він танцював з великим емоційним піднесенням. Виразний і мужній лісничий Ганс у виконанні А. Решетняка. Складне класичне па-де-де успішно виконали випускники В. Стефановська та О. Кириченко.

Звітний спектакль продемонстрував великі досягнення в роботі училища: високу професіональну підготовку учнів, культуру володіння класичним танцем, знання особливостей виконання ансамблів. Залишають чудове враження танці подруг, Вальс з кошиками, селянський танець, і особливо сцени вілліс.

Та, звичайно, не все було бездоганним. Подекуди відчувалося порушення стрункості танців внаслідок уповільнення темпів в оркестрі. Недостатньо розроблені ігрові моменти у фіналі першої дії, коли під час трагічної розв'язки кордебалет надто інертний. У стосунках головних дійових осіб хотілося б більшої різноманітності настроїв, почуттів. Сподіваємося, що в процесі подальшої роботи вистава удосконалюватиметься.

Принагідно хочу торкнутися і редакції «Жізелі» в Київському театрі, оскільки училище дотримується саме її. На мою думку, найуразливішим місцем є використання прийомів старої умовної пантоміми, яка нині сприймається як щось наївне. Чи не час обережно й тонко оновити відповідні сцени? Нагадаю, що в редакції Л. Лавровського (Великий театр СРСР), всіма визнаної, знайдена висока міра гармонії прийомів старовинної пантомімічної гри з сучасною пластикою виразних жестів і міміки. Варто взяти «на озброєння» цей зразок прочитання класики на балетній сцені.

«Шкільна» «Жізель» — справжнє свято Київського хореографічного училища, з яким треба поздоровити весь педагогічний колектив на чолі з художнім керівником Г. Кириловою і, зокрема, постановочну групу — Р. Клявіна, В. Денисенка та В. Потапову. Це свято молоді — учасників і глядачів, які приходять до театру, щоб зустрітися з ровесниками, прилучитися до світу прекрасного.

Москва Е. БОЧАРНИКОВА

Сцена з балету «Жізель» А. Адана. В центрі — Жізель — В. Снєжина.

Змагання ансамблів танцю

Правління Херсонського відділення Музичного товариства УРСР, обком комсомолу та міжспілковий Будинок самодіяльної творчості провели конкурс хореографічних колективів, присвячений 325-річчю воза'єднання України з Росією і 60-річчя ЛКСМУ. В ньому взяли участь 7 ансамблів дорослих і 9 дитячих, загалом — понад 500 чоловік. У більшості виконуваних творів глибоко розкрито теми радянського патріотизму, дружби народів, героїку праці. Конкурс сприяв виявленню і популяризації раніше мало помітних колективів, підвищенню їх виконавської майстерності.

Яскравий ансамбль «Тронка» Херсонського культосвітнього училища (керівник О. Величко) показав п'ять номерів, різних за тематикою та жанрами. Танець «Чарівна тронка» — зразок вдалих сучасних рішень на основі української народної хореографії. Ця новела в романтичному плані передає виникнення першого почуття у юнака та дівчини. Розкриттю змісту ліричної картини сприяє і музика, невіддільна від хореографії. Дівочий ліричний танець «Степняночка» — поетична картинка за мотивами весняних хороводів. Мініатюра приваблює м'якістю, витонченістю композиції — характерними рисами народної творчості. Технічно нескладна ігрова сценка «На вулиці скрипка грає» — єдина в програмі композиція на сюжет народної пісні. Гармонічно поєднуючи хореографію з пантомімою, балетмейстер включає в танець багато ігрових моментів: появу на вулиці музикантів (по одному), дівчини, її матері і таке ж послідовне закінчення дії.

Менш вдалим був литовський народний танець «Клумпакоїс». Традиційна, добре оформлена постановка багато втратила через відсутність музичної єдності між дрібним постукуванням клумпів (взуття) і звучанням оркестру — далася взнаки недостатня зрепетируваність. У цілому ж «Тронка» має своє обличчя. Балетмейстер О. Величко в оригінальних постановках досяг художньої довершеності.

Ансамбль народного танцю «Молодість» Новокаховського Палацу культури (керівник О. Ступаков) у патріотичній композиції, присвяченій героям Каховки, по-своєму розкриває узагальнено-поетичний образ перших комсомольців, героїв громадянської війни. Танець відзначається балетмейстерськими знахідками у вирішенні теми і з першого ж моменту захоплює глядача. У ньому все гармонійне — світло, костюми, музика, хореографія.

Ось уже кілька років ансамбль зберігає в репертуарі два номери — «Польку таврійську весільну» та російський танець «Калинку» балетмейстера Тамари Ерліх. Танці в її постановці добре відомі глядачам, і показ їх на конкурсі цілком виправданий. Шкода, що колектив недостатньо дбає про свій хореографічний фонд (за незначними винятками), вдалі номери з часом «в'януть», втрачають колишню привабливість. Закарпатський «Дубо-танець», поставлений П. Поповичем,— яскравий, своєрідний за формою і малюнком, у ньому збережено колорит, характер і народну основу.

Самодіяльний народний ансамбль танцю «Таврія» (керівник В. Шпитальний) після поповнення складу перебуває в стадії становлення. Молодий балетмейстер, зберігаючи традиції колективу, вдумливо і серйозно вирішує творчі та організаційні питання. Свою програму ансамбль розпочав «Вступним танцем» і завершив білоруським народним «Крутуха-лялька». Балетмейстер оригінально використовує фольклор, зокрема народну хореографічну лексику. Тому невипадковий успіх і українського народного танцю «Скоки» та хороводу «Подушечка», в якому показано обряд заручин.

Найважчий пошук вирішення сучасної теми в народному сценічному танці: тут (і це зрозуміло) багато неусталеного. Однак В. Шпитальний і в цьому намагається сказати своє слово. Свідчення тому — композиція «Ткачі». Хай не зовсім вдалося вирішити костюми в кольорі, та напрям творчого пошуку слід всіляко підтримувати.

Самодіяльний народний ансамбль танцю клубу ім. В. І. Леніна (керівник В. Добут-Огли) представив на конкурс п'ять танців: білоруський «Радість», українські «Гуцулка» та «Гопак», молдавський старовинний «Страмужеско» і російський «Сувенір». Всі вони відзначаються цільністю малюнка і своєрідністю композиції, хорошою дисципліною учасників. Однак відсутність сюжетних номерів дещо збіднює репертуар талановитого колективу.

У конкурсі взяв участь і єдиний в Херсоні заслужений ансамбль народного танцю УРСР «Світанок» Палацу культури кораблебудівників (керівник Ю. Сердюков). Колектив показав шість робіт, щоправда, нерівноцінних. Наприклад, «Привітання» і молдавський танець «Марунціка» (балетмейстер А. Уманов) виконувались чисто, музикально. Дія в них логічна і послідовна. В інших же чотирьох багато балетмейстерських прорахунків, невисокий рівень виконавської майстерності. Зокрема «Поема про загиблих» слабка за композиційним вирішенням, не досить переконливим використанням різноманітних лексичних засобів. У кадрилі «Невдале побачення» не розкрито образи основних героїв. Жартівливий танець «Глечики» побудований еклектично. А от закарпатський народний танець, як і інші несюжетні номери, має досить чіткий малюнок, виконується в хорошому темпі й загалом справляє позитивне враження.

Привертають увагу два зовсім молодих колективи: жіночий ансамбль «Візерунок» (керівник В. Уманова) і ансамбль сучасного танцю «Грація» Херсонського пединституту (керівник Ж. Шпитальна); їх пошук заслуговує всілякої підтримки. Слід допомогти балетмейстерам створювати поетичні картини, здатні виховувати у глядачів почуття прекрасного.

Чимало цікавого показали дитячі ансамблі у щедрих на фантазію постановках. Запам'ятались «Курчатка» у виконанні «Барвінка», героїчна композиція «Береза» ансамблю «Таврічата», «Болгарський танець» та «На птахофермі» колективу Палацу піонерів Комсомольського району Херсона, «Херсонські кавуни» та «Топотушки» ансамблю «Горошинка», «Херсонський святковий гопак» і «Батьківщина моя» у виконанні учасників «Веселих чобітків» міського Палацу піонерів, «Волошки» ансамблю класичного танцю, «Кришталевий черевичок» Палацу культури річковиків, «Танець з шаблями» колективу «Юнга» клубу моряків.

Конкурси, як правило, розкривають нові імена, нові індивідуальності. Є такі і в Херсоні. Це насамперед балетмейстер Ірина Васюкевич. Працює вона з дітьми давно, а останні кілька років очолює піонерський ансамбль пісні і танцю «Іскорка» Палацу культури кораблебудівників. Педагог з творчою фантазією, вона всі свої постановки 1979 року присвятила вихованню у школярів любові до Батьківщини, до рідного міста. Про це красномовно свідчать композиції «Хай завжди буде сонце», «Наша шкільна країна», «Будемо корабелами», «Пам'ятай правила руху», «Буратіно». Хоровою групою ансамблю керує випускник Київського інституту культури В. Прокопенко. Дитячий ансамбль «Веселі чобітки» міського Палацу піонерів (керівник Л. Сидошенко) показав три танці: «Батьківщина моя», «Херсонський святковий гопак» та «Арлекінада». У перших двох номерах добре використано яскраві костюми і світло, вдалий музичний супровід.

У дитячих колективах Херсона працюють прекрасні педагоги І. Глазуріна, І. Соколова, А. Добринська, В. Орлова, Л. Жиляєва, Л. Кремнєва, Л. Дудник. Їхні вихованці — гідне поповнення колективів, які створені при культосвітніх закладах міста.

Під час проведення конкурсу виявились і недоліки. Оформлення сцени, костюми, музичний супровід часто були не на належному рівні, бо нерідко керівники змушені проводити заняття без музикантів. Це знижує художній рівень і ефективність роботи. Трапляються прорахунки і в постановників. Так, чомусь у програмах ансамблів дедалі більше місце посідають хореографічні ілюстрації до сучасних естрадних пісень. В той же час недостатньо розробляється місцевий фольклор, тема праці, а сюжетні танці не завжди мають добре опрацьований сюжет.

Хореографічне мистецтво є одним із засобів виховання глядачів, формування у них естетичного ідеалу. Тож балетмейстерам треба підвищувати культуру постановок, яка досягається послідовним вивченням основ і прийомів танцювального мистецтва. Філігранне опрацювання деталей надає рухові танцюриста, малюнку танцю ясної і виразної форми, сповнює смисловим значенням.

Конкурс значно пожвавив роботу самодіяльних ансамблів. Дуже важливо, щоб місцеві заклади культури піклувалися про всі колективи і особливо про ті, котрі потребують допомоги.

В. ПАСЮТИНСЬКА

Чайковський в Києві

З історії музичної культури

Петро Ілліч Чайковський близький і дорогий українському народові як геніальний композитор, великий художник, що відчув і передав у своїх творах красу та поезію України, її природи, людей, чудових народних пісень.

У П. І. Чайковського були міцні зв'язки з Україною: в селі Кам'янка Київської губернії (тепер Черкащина) мешкала його сестра Олександра Іллівна з сім'єю; в селі Гранкіне (Полтавська область) часто проводив літо брат композитора Модест Ілліч; у селі Низи (Сумщина) жив друг Петра Ілліча М. Д. Кондратьєв; у Браїлові (Вінницька область) був маєток Н. Ф. фон Мекк. У всіх цих місцях композитор часто гостював, особливо подовгу — в Кам'янці, у сестри. В Києві, Одесі, Харкові він диригував на концертах власними творами, був присутній на виставах своїх опер.

Петро Ілліч дуже любив Київ. У багатьох його листах бачимо захоплюючі відгуки про місто. Приїжджаючи сюди, він гуляв по парках, а коли дозволяв час — обов'язково оглядав Софіївський собор і Києво-Печерську лавру.

Кияни добре знали Чайковського і любили його музику. Вони навіть хотіли залучити його до участі в музичному житті міста. Так, у 1880 р. Петро Ілліч одержав від Київського відділення Російського Музичного товариства запрошення на посаду директора музичного училища. Саме на сцені Київського оперного театру (в присутності композитора) відбулася прем'єра «Опричника» і «Пікової дами». «Опричник» — перша з опер Чайковського, поставлена у провінції. Прем'єра її в Петербурзі відбулася у квітні 1874 р., влітку того ж року — в Одесі, а 9 грудня — у Києві.

Київський оперний театр з моменту створення (1867 р.) пропагував найкращі зразки російської опери. За кілька перших років тут з величезним успіхом були поставлені твори Верстовського, Глінки, Даргомижського, Сєрова. «Опричника» Чайковського (антреприза Й. Сєтова) кияни почули у виконанні талановитих співаків Д. Орлова, О. Пускової, К. Массіні, Ф. Стравинського. Диригував оперою І. Альтані. Спектакль пройшов блискуче, композитору влаштували овації, піднесли лавровий вінок. Чайковський був задоволений постановкою «Опричника» у Києві і вважав, що вистава зроблена тут не гірше, ніж у Петербурзі, називав виконання прекрасним.

Тоді композитор провів у Києві лише кілька днів, послухав у театрі також «Гальку» Монюшка і «Трубадура» Верді. Повернувшись до Москви, написав велику статтю про Київську оперу у газету «Русские ведомости».

Минуло 16 років, і Чайковський знову у Києві — на прем'єрі «Пікової дами» (19 грудня 1890 р.). поставленої при антрепризі І. П. Прянишникова — відомого оперного співака, режисера і педагога, який у Києві організував уперше в Росії Оперне товариство (1889 р.). Чайковський давно знав Прянишникова, пам'ятав як співака (першого виконавця партії Ліонеля в опері «Орлеанська діва», а також Мазепи і Онєгіна на петербурзькій сцені), підтримував його спроби замінити приватну антрепризу Товариством.

Підготовка до прем'єри «Пікової дами» у Києві йшла паралельно з роботою над оперою в Петербурзі. (там прем'єра відбулася на 12 днів раніше, 7 грудня 1890 р.). Одразу ж після петербурзької вистави Чайковський виїхав до Києва і взяв участь у репетиціях.

Виставою диригував Й. Прибік; Германа співав М. Медведєв (перший виконавець партії Ленського в консерваторській виставі в Москві у 1879 р.), Єлецького — І. Тартаков, Лізу — Мацулевич. Після прем'єри у листі до В. П. Погожева (керуючого петербурзькими театрами) Чайковський детально проаналізував постановку. Не порівнюючи її з спектаклем на столичній сцені, композитор дав високу оцінку київській виставі. «Оркестр,— писав Чайковський,— скромний і за складом, і за рівнем виконавців, все ж добре упорався із складною партитурою опери: капельмейстер Прибік... досвідчений і дуже старанний...» Хор театру зміцнили, запросивши відому в Києві капелу Калішевського. «Голоси хлопчиків,— зазначає композитор,— досягають такої краси звука, про яку я ніколи і мріяти не міг». Чайковський оцінює майстерність кожного артиста. В його пам'яті ще збереглися враження від блискучого виконання опери в Петербурзі (адже там співали Микола та Медея Фігнери, М. Славіна, І. Мельников, Л. Яковлев, диригував Е. Направник). І все ж він вважає, що «Медведєв (Герман), крім Фігнера і ще, можливо, тифліського Кошиця, єдиний тенор в Росії, якому партія Германа під силу». Добрі слова знаходить Чайковський і для інших виконавців.

Успіх опери в Києві був величезний. «За палкістю прийому,— читаємо в іншому листі композитора,— смішно навіть порівнювати Київ з Петербургом. Це було щось неймовірне».

Позитивно оцінила нову оперу і київська критика. Рецензенти називають виставу визначною подією в житті міста, а «Пікову даму» вважають чудовим досягненням майстра.

Важливо, що в Києві твір **зрозуміли,** чого не можна сказати про Петербург. Більшість столичних критиків поставилася до нової опери негативно. Її називали найслабшою в доробку Чайковського, писали, що «навряд чи можна віщувати цьому творові сталий успіх у майбутньому» (газ. «Петербургский листок»).

Під час підготовки прем'єри «Пікової дами» Чайковський відвідав Київське музичне училище, де на честь композитора був підготовлений концерт. Дорогому гостю піднесли срібний вінок з дарчим написом. Чайковський був присутній також на вечорі симфонічної музики, в якому звучав його Другий фортепіанний концерт у виконанні місцевого піаніста Листовичного.

У грудні 1891 р. відбулися авторські концерти митця, які пройшли з величезним успіхом. Це був останній приїзд композитора до Києва. Саме в ці дні він зустрівся з Миколою Віталійовичем Лисенком, відвідав його вдома. Цікава розповідь М. Старицького про цю зустріч добре відома. Прослухавши «Тараса Бульбу», Чайковський поздоровив Лисенка з талановитим твором і «запропонував негайно їхати з ним до Петербурга, де він поставить цю оперу неодмінно». Важко сказати, чи зміг би Чайковський добитися постановки, зважаючи на політику царського уряду щодо національних культур, але те, що в Петра Ілліча було гаряче бажання допомогти великому українському композиторові, не може викликати сумнівів.

К. МАЙБУРОВА

ДЛЯ ПОВНОГО ВИДАННЯ

Меморіальний кабінет Л. М. Ревуцького та видавництво «Музична Україна» розпочинають підготовку повного видання творів спадщини видатного композитора, народного артиста СРСР, академіка АН УРСР.

Прохання до осіб, які мають листи від Л. М. Ревуцького, а також спогади про нього, передати їх для збереження в Меморіальний кабінет і часткової публікації в томі спогадів та епістолярної спадщини. Надсилати такі матеріали слід на адресу 252001, **Київ-1, вул. Калініна, 16/16, кв. 25. Меморіальному кабінету Л. М. Ревуцького.**

ОГЛЯД У ДОНЕЦЬКУ

Уперше в Донецькій області був проведений огляд-конкурс методичної роботи викладачів середніх спеціальних учбових закладів мистецтва і культури, музичних і художніх шкіл. Усього в конкурсі взяло участь понад 3 тисячі викладачів. Тільки на третій заключний етап було представлено 202 роботи: це розробки, доповіді, реферати, лекції, сольні концерти, роботи з композиції та аранжировки, а також художня виставка. Огляд сприяв створенню методичних кабінетів на відділах, поширенню і узагальненню передового досвіду провідних викладачів.

Активну участь у проведенні конкурсу взяли учбові заклади Донецька, Макіївки, Жданова, Костянтинівки, Тореза, Слов'янська, Артемівська. Велику роботу по організації перегляду і рецензуванню методичних робіт провели Донецький музично-педагогічний інститут, Артемівське і Донецьке музичні училища.

20 викладачів одержали звання лауреатів огляду-конкурсу, 126 — нагороджені почесними грамотами обласного управління культури.

Донецьк Л. ДЗЮБА

ПРО ВИДАТНОГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА

З ім'ям народної артистки Радянського Союзу балетмейстера Лідії Чернишової пов'язана одна з блискучих сторінок історії радянського балету і, зокрема, сценічної хореографії. Вона була серед основоположників цього жанру, присвятивши йому всю свою творчість. Говорячи сьогодні про тріумфальні виступи Державного ансамблю танцю УРСР ім. П. Вірського, згадуємо, що саме Л. Чернишова була серед тих балетмейстерів, які у тридцяті роки прийняли мистецьку естафету від відомого фольклориста і знавця народної хореографії В. Верховинця, стала одним з перших радянських митців, які глибоко зрозуміли сутність народного танцю і зуміли майстерно перенести його багатства на професіональну сцену. Не просто перенести, а творчо інтерпретувати, надати йому узагальненості, поетичної піднесеності.

За своє велике творче життя Лідія Чернишова ставила танці в музичних і драматичних спектаклях, очолювала хореографічні і вокально-хореографічні колективи, зокрема заснувала один з перших у нашій республіці ансамбль пісні і танцю на Донеччині, який у передвоєнні роки демонстрував своє мистецтво в багатьох республіках Радянського Союзу. Великий внесок Лідії Чернишової і у становлення ансамблю пісні і танцю УРСР, реорганізованого згодом у Державний ансамбль танцю УРСР. З ним вона не раз виступала перед воїнами в дні Великої Вітчизняної.

Коли в 1954 році почалося освоєння цілинних земель, Чернишова стала організатором Державного ансамблю пісні і танцю Казахської РСР. Про цей колектив відомий радянський балетмейстер К. Голейзовський згодом сказав: «Мені подобається, що ансамбль Чернишової, незважаючи на свою молодість і тому, здавалося б, недосвідченість, оголосив війну рутині і штампу. Форма тут народжена змістом...».

Важко перелічити постановки Лідії Чернишової. З багатьма театрами, танцювальними і вокально-хореографічними колективами єднала її міцна творча дружба. Незаперечне ж одне: кожна її робота як і вся сподвижницька біографія, заслуговують на пам'ять і глибоке всебічне вивчення. Першою ластівкою стала книжка «Народна артистка СРСР Лідія Чернишова» («Мистецтво», 1978). Цей збірник досліджень і спогадів, упорядкований молодим театрознавцем І. Мамчуром, досить повно висвітлює творчий шлях і діяльність видатного українського балетмейстера.

На широкому фактологічному матеріалі побудував доктор мистецтвознавства Ю. Станішевський свій монографічний розділ «Творчість народної артистки СРСР Лідії Чернишової і розвиток українського радянського мистецтва», яким відкривається книга. Використовуючи архівні першоджерела та власні спостереження, автор робить висновок про органічний взаємозв'язок творчості Лідії Чернишової зі здобутками усього багатонаціонального радянського мистецтва. Детально, сторінка за сторінкою простежує Ю. Станішевський, як формувався і міцнів балетмейстерський талант, викристалізовувався індивідуальний творчий почерк майстра. Велику увагу звертає дослідник і на те, з яким умінням, тактом, знанням справи використовує Чернишова фольклорний матеріал, вважаючи його основою народної сценічної хореографії, не збиваючись на манівці формалістичних пошуків, підміни народних танцювальних рухів всілякими стилізаціями.

Сторінки творчості балетмейстера розкриває також І. Мамчур у статтях «Дорогами війни» та «У братньому Казахстані». В них висвітлені не тільки творчі засади, а й громадянська позиція митця.

Цінним розділом книги стали спогади про Лідію Чернишову людей, яким випало спілкуватися з нею, разом працювати або ж просто бути шанувальниками її мистецтва. Багато нового, мало відомого чи й зовсім незнаного з її творчої біографії подано у вміщених у книзі спогадах поетів М. Рильського і А. Малишка, видатного політичного і державного діяча С. Ковпака, композиторів К. Домінчена, К. Данькевича, І. Шамо та ін.

В. ТУРКЕВИЧ

ХРОНІКА

Два десятиріччя тому співачка Марія Майдачевська приїхала до Ворошиловграда з Болгарії, де раніше жила. Виступала з концертами в палацах культури, клубах області. Потім приїжджала до міста вже солісткою Київської філармонії.

Нещодавно співачка знову побувала у Ворошиловграді. В концертах для педагогів та учнів двох музичних шкіл прозвучали романси і пісні Шуберта, Глінки, Чайковського, Мусоргського, «Гадкий утенок» Прокоф'єва і «П'ять грецьких пісень» Равеля.

Легке ніжне сопрано Майдачевської запам'яталося всім, хто слухав її не лише у відомому репертуарі, а й у рідко виконуваних творах Баха, Генделя, Скарлатті, Перголезі, Бортнянського, Сковороди, Бріттена, Дебюссі...

З Київським камерним оркестром Марія Майдачевська виконує «Stabat Mater» Перголезі (разом з Л. Остапенко), кантату 202 Баха, Мотет Бортнянського, «Ілюмінації» Бріттена, «Пастелі» Г. Ляшенка... Вона записала на платівки твори італійських майстрів XVI—XVII століть, пісні Сковороди, романси Дебюссі і Форе, Косенка, Лятошинського.

Д. Шостакович, прослухавши запис його Сюїти на вірші О. Блока, в листі тепло дякував співачці за виконання цього твору.

М. Майдачевська вперше познайомила публіку з аріями з опер Моцарта «Король-пастух», Гайдна «La vera constanza», «Блудного сина» Дебюссі, кантатою Генделя «Думки про Філліса». Широко представлена в її репертуарі музика французьких авторів — Гретрі, Кампра, Люллі, Далейрака, Ізуара, Пуленка (Марія Павлівна народилася у Франції, там минула її юність), твори українських, болгарських, німецьких італійських композиторів (мовою оригіналів) та пісні народів світу.

Цікаво інтерпретує вона 7 романсів Бріттена на вірші Мікеланджело, твори Р. Бойко (есенінські романси), Т. Корганова (цикл на слова С. Щипачова), Ш. Чалаєва — гамзатовські цикли «Хмари» і «Пісні Муї».

Нових зустрічей з Майдачевською чекають не лише дорослі: співачка виконує також дитячі пісні Чайковського, Ревуцького, Кабалевського та ін.

Ворошиловград Р. ПОНАРОВСЬКИЙ

□

У цьому колективі — понад 300 дітей. Шістнадцять років тому в Палаці культури профспілок імені Ленради створено хореографічний ансамбль. Його назвали «Ровесники», бо ж вік глядачів і виконавців — однаковий. Один з кращих самодіяльних колективів Ленінграда, він по праву носить звання народного. З його мистецтвом познайомилися юні глядачі міст Російської Федерації, а також НДР.

Ансамбль вперше на Україні. Виступи в Одеській філармонії захопили глядачів. Юні виконавці показали «Полонез» П. Чайковського, «Арагонську хоту» М. Глінки, «Вальс» О. Глазунова, хореографічні сюїти «До свободи» і «З чого починається Батьківщина», танці народів братніх республік.

Одеса І. ІЛЬЧЕНКО

□

«ХАЙ ЗАВЖДИ БУДЕ СОНЦЕ» — під таким девізом пройшло свято дитячої творчості в Одесі. Його організатори — обласний Комітет захисту миру, бюро пропаганди Спілки письменників України, відділ культури міськвиконкому. У великому концерті взяли участь учні чотирнадцяти музичних шкіл та хореографічної. В приміщенні українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції, де він відбувався, експонувалась виставка робіт юних художників.

Перед глядачами виступили Герой Соціалістичної Праці Б. Гаврилкевич, а також ветеран війни, учасник визволення Одеси від фашистських загарбників генерал-лейтенант у відставці П. Чирков, письменники Г. Карєв та І. Гордон.

Відкрив концерт лауреат республіканського огляду дитячої творчості ансамбль «Сто скрипок Одеси» (керівник Б. Гонтар). Успішно виступили також колектив бандуристок 4-ої, 6-ої та 8-ої музичних шкіл (керівник К. Вержановський), хор «Кантилена» школи мистецтв (керівник С. Крижанівський), ансамбль скрипалів музичної школи № 10 (керівник А. Брусков), унісон віолончелістів школи № 2 (керівник Л. Сурнина) та естрадно-духовий оркестр ДМШ № 5 (керівник П. Познанський). Учні хореографічної школи познайомили глядачів з композиціями «Орлята», «Морський танець» та «Елегія».

У фіналі виступив зведений хор.

Збір коштів від концерту передано у Фонд миру.

І. ЗИМКО

□

Камерний оркестр у Львівському музично-педагогічному училищі імені Ф. Колесси існує давно. Його учасники — викладачі і студенти виконали багато творів вітчизняної й зарубіжної класики, сучасного камерного репертуару. Успішно виступаючи на концертних естрадах, по телебаченню і радіо, музиканти здобули прихильність широких кіл слухачів.

Наполеглива, копітка робота керівника оркестру викладача Артура Микитки дає гарні наслідки: щорічні звіти демонструють зростаючу майстерність колективу. Наприкінці квітня оркестр виступив з великою програмою. У першому відділі виконувалися: Канон М. Ділецького, Кончерто гроссо № 4 А. Кореллі, дві арії із «Стабат Матер» Дж. Перголезі та чотири п'єси для оркестру П. Хіндеміта. У другому прозвучали «Колискова» та солоспіви С. Людкевича і сюїта М. Колесси «В горах».

Оркестр постійно залучає до виступів провідних викладачів училища, які поєднують свою педагогічну діяльність з виконавською. Багаторічним партнером камерного є співачка Марія Процев'ят — по-справжньому глибокий музикант. Арії Перголезі у її виконанні запам'яталися пластичним звуковедінням, точним дотриманням стилю. Співачка захопила слухачів пристрасністю переживань, майстерно втілюючи образи солоспівів Людкевича.

Музиканти присвятили свій звітний виступ сорокаріччю возз'єднання українських земель в єдиній Української Радянській державі.

С. ЦЕРЛЮК-АСКАДСЬКА

□

У Ризі відбулася Всесоюзна конференція з питань музично-естетичного виховання, присвячена Міжнародному року дитини. Її учасники вивчали досвід роботи багатьох колективів. Цікавими були зустрічі з хором «Рига» (500 дітей, об'єднані в 4 вікові групи), ансамблем народних інструментів «Кохле», вокальним ансамблем дівчаток «Тоніка» Палацу піонерів (Рига), хоровою студією «Іскра» та іншими.

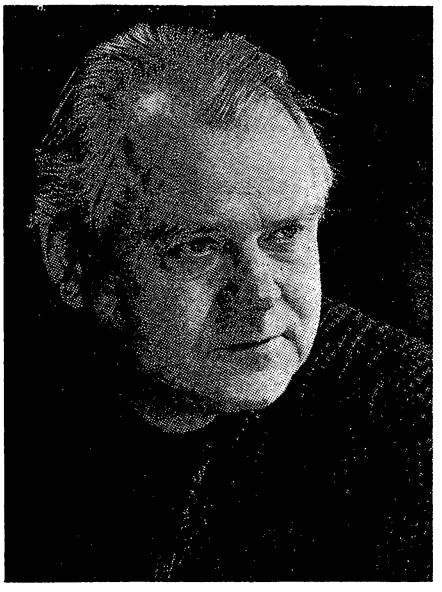
Знайомство з ними засвідчило високу вокальну культуру, оригінальний репертуар любов юних співаків до музики. Додамо, що латвійські композитори — часті гості дітей, пишуть для них твори.

У школах республіки працюють кабінети музики, між якими проходять конкурси на звання кращих. У Ризі створені курси підвищення кваліфікації вчителів музики в загальноосвітніх школах, хори вчителів. 13 шкіл працюють за програмами з поглибленим вивченням музики: дітей вчать грати на якомусь інструменті. Протягом року тривають телеконкурси «Що ти вмієш» для шкільних колективів.

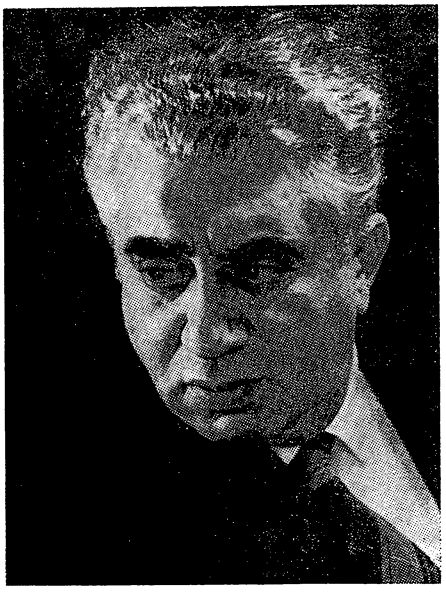
Велику увагу в республіці приділяють профтехучилищам, їхнім хорам, оркестрам, ансамблям. Хормейстери, вчителі музики подають їм методичну допомогу. У кращих таких колективах побували учасники конференції.

Ж. КОЛОДУБ

◀ *Дмитро Шостакович.*



Тихон Хренников.



Арам Хачатурян.

ЗБЕРЕЖЕНА МИТЬ

Ці портрети відомих майстрів радянської музики — частина великої фотовиставки, відкритої до 325-річчя возз'єднання України з Росією в Москві, у Будинку композиторів СРСР, а потім — у Києві. Всього в експозиції 60 робіт; їх автор — киянин Л. О. Левіт.

Не лише з документальною точністю зафіксувати риси обличчя, а й розкрити внутрішній світ митця, показати яскраву мить злету творчої думки — таке завдання ставить перед собою фотограф. Ще з юності він охоче відвідував симфонічні концерти, збирав музичні записи. І чи передусім не через музику прийшов до розуміння людської душі, що так глибоко розкривається в ній. Не випадково саме портрет композитора — В. Б. Гомоляки — відзначено золотою медаллю на республіканській фотовистаці.

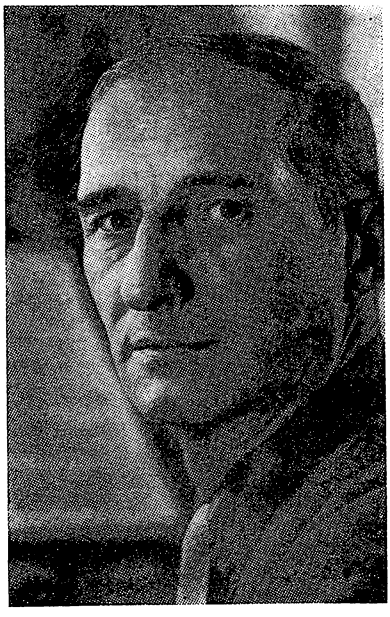
У минулому токар-інструментальник з п'ятнадцятирічним стажем роботи на заводі, Л. О. Левіт захопився фотографуванням і незабаром зрозумів, що в цьому — його справжнє покликання. А любов до музики залишилася «червоною ниточкою», міцно вплетеною у творчість. Особливо багато в його житті зв'язано з ім'ям Д. Д. Шостаковича. Зустріч з ним стала найщасливішою подією, а робота над його портретами — творчою вершиною. Півгодини, подаровані Дмитром Дмитровичем, назавжди вкарбувалися в пам'ять.

Фотографувати довелося в Будинку композиторів у Москві. Освітлення, фон — найпростіші. Та й фотокамера, звісно, не з тих, що в ательє. І все ж із величезної кількості портретів для ювілейної поштової марки на честь композитора відібрано саме ці.

З надзвичайною делікатністю і скромністю тримався Шостакович, слухняно змінював позу. Дуже хотілося попросити його зняти окуляри, але відомо, що він ніколи не погоджувався фотографуватися без них, виправдовуючись, що «це було б не так, як у житті». Працюючи з фотоапаратом, Леонід Олександрович розповідав композиторові про своє розуміння його Десятої симфонії. І зовсім несподівано вигукнув: «Будь ласка, зніміть окуляри!..» Тепер ця мить збережена назавжди. Ми бачимо погляд великого музиканта, не відгороджені товстими скельцями очі,— вони допомагають поновому збагнути титанічну силу його музики, відчути пульс його думки.

Це фото, що публікується вперше, разом з кількома іншими портретами з виставки, вміщуємо у журналі.

В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО



Вадим Гомоляка.

Аркадій Філіпенко.

Мирослав Скорик.

Юдіф Рожавська.

Ціна 50 коп.

Індекс 74310

МУЗИКА

В НОМЕРІ:

ІВАНЕНКО О. «Київська весна-79» . . . *2 стор. обклад.*
Дні Кракова *2*
МАЗЕПА Л. На оновленій землі *3*
ГЕЛИТОВИЧ К. Львів: музична панорама *4*
ШПІРНИЙ Т. Актуальні завдання *6*
БОРОВИК М., КАЛАШНИК П. У камерних жанрах . *8*
АНДРЮЩЕНКО Т., ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Алеаторика і художня цілісність твору *9*
МІРОШНИЧЕНКО С. Проблема композиторського професіоналізму *11*
ШЕВЧЕНКО Н. «Етюди-картини» А. Штогаренка . . *12*
ТУРЧАК С. Диригент в оперному театрі *13*
ОЛЕКСІЄНКО Т. Гості з Пряшева *14*
ЄРМАКОВ Є. Белградська опера в Одесі *19*
Хроніка . . . . . .
ЧЕРВОВ В. Після конкурсу *20*
КРАВЧЕНКО Т. Сходинки до майстерності . . . .
ГОРДІЙЧУК Я. Утвердження таланту *21*
РУТКОВСЬКА О. Дзвеніть, молоді голоси! *22*
Орбіти української музики *25*
МЕЛЬНИК О. Вперше на Україні *26*
ЧЕРНИШ М., ЩОКОЛОВА О. Фахова модель вчителя *28*
БОЧАРНИКОВА Е. Свято юності *29*
ПАСЮТИНСЬКА В. Змагання ансамблів танцю . . . *30*
МАЙБУРОВА К. Чайковський у Києві *31*
ДЗЮБА Л. Огляд у Донецьку . . . . . .
ТУРКЕВИЧ В. Про видатного балетмейстера *32*
Хроніка . . . . . .
ЧЕРЕДНИЧЕНКО В. Збережена мить . . . *3 стор. обкл.*

МУЗИЧНІ ТВОРИ:

БОЯРКА — БАМ. Слова Л. Татаренка. Музика О. Зуєва.

А КАЛИНА ПЛОМЕНІЛА... Слова В. Кудрявцева. Музика О. Яворика.

ГРАЙ, БАНДУРО, ГРАЙ! Слова П. Воронька. Музика М. Степаненка.

ПІОНЕРСЬКА ПОХІДНА. Слова О. Смаржевського. Музика К. Шутенка.

Головний редактор Е. Н. ЯВОРСЬКИЙ.

Редакційна колегія:

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

Художній редактор Є. І. МУШТЕНКО

«Музика», 1979, № 4, 1—32. Рік заснування 1923.

Журнал «Музыка» (на украинском языке).
Орган Министерства культуры УССР, Союза композиторов Украины и Музыкального общества УССР.
Журнал основан в 1923 году. Издательство «Музична Україна», Киев-4, Пушкинская, 32. Выходит раз в два месяца.
Адрес редакции: 252601 Киев-601 ГСП. Январского восстания, 21, корпус 20.
Телефоны: главный редактор — 97-43-01, отделы — 97-64-59.
Адреса редакції: 252601 Київ-601 МСП. Січневого повстання, 21, корпус 20.
Телефони: головний редактор — 97-43-01, відділи — 97-64-59.
Рукописи не повертаються.
Здано до набору 1.6. 1979 р. БФ 23327. Підписано до друку 26.7. 1979 р. Формат паперу 60×90¹/₈, високий друк. Фіз.-друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4. Обл.-вид. арк. 6,4. Тираж 17060. Зам. 274. Ціна 50 коп.
Київська книжкова фабрика республіканського виробничого об'єднання «Поліграфкнига» Держкомвидаву УРСР. Київ, вул. Воровського, 24.

Физ.-печ. лист. 4. Услов.-печ. лист. 4. Уч.-изд. л. 6,4. Тираж 17060. Зак. 274. Цена 50 коп. Киевская книжная фабрика республиканского производственного объединения «Полиграфкнига» Госкомиздата УССР. Киев, ул. Воровского, 24.