

МУЗИКА

ЗВ'ЯЗКИ БРАТНІХ КУЛЬТУР
ЗА ЗАКОНАМИ ТВОРЧОСТІ
СТОРІНКИ ЖИТТЯ МИТЦІВ
ДІАЛОГ З МИНУЛИМ
У СВІТІ МУЗИЧНОЇ ГРИ
ГАСТРОЛІ, КОНКУРСИ

6

1979 Листопад грудень



Дев'ять фестивальних днів

І знову п'ять золотаво-брунатних листків каштана з'явилися на афішах міста: в Київ прийшов Всесоюзний музичний фестиваль «Золота осінь». Додамо, — лисенківська золота осінь, бо цього разу саме полтавська земля, така щедра на таланти, приймала гостей: у селі Гриньки, де народився Микола Віталійович Лисенко, основоположник української класичної музики, прозвучали перші мелодії осіннього свята. Прикметно, що такі фестивалі, ось уже втретє, присвячуються видатним діячам нашої вітчизняної культури. Так, перший —

1973 року — започатковано в Кам'янці на Черкащині, де творили О. С. Пушкін та П. І. Чайковський. «Золота осінь-78» проходила в Качанівці Чернігівської області, де жив і працював М. І. Глінка і де бували Т. Г. Шевченко, М. В. Гоголь, Марко Вовчок, С. С. Гулак-Артемівський.

Крім лисенківської музики, у програмі широко представлена також творчість російських класиків, чий передові погляди мали значний вплив на зростання таланту українського композитора, на формування його ідейно-художнього світогляду, — М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського, О. Бородіна, Ц. Кюї, з якими дружив наш славетний земляк. Звичайно, на концертах звучала музика учнів і послідовників Лисенка — К. Стеценка, М. Леонтовича, С. Людкевича, М. Вериківського.

Фестиваль «Золота осінь» — це і творче змагання. Нагадаємо, що минулого року відбувся республіканський конкурс камерних музичних ансамблів України. Він активізував діяльність цих колективів, сприяв популяризації класичної і сучасної камерної музики. Нині змагалися співаки-вокалісти і вокальні ансамблі камерного та народного плану (голова журі — народний артист УРСР, композитор В. Кирейко). Ось імена переможців: звання лауреатів і дипломи першого ступеня присуджено солістам обласних філармоній Вірі Андріяненко (Ворошиловград), Вікторіві Субачову (Чернігів), заслуженій артистці УРСР Ніні Козловій (Крим); дипломи

Одеський народний хор.



другого ступеня — Таїсії Малишевій (Харків), Олені Цапко (Житомир), Вікторіві Ткаченку (Ворошиловград); дипломи третього ступеня — Ларисі Даренській (Львів) і Володимирові Самарцеву (Ворошиловград) та артистці Ровенського обласного українського музично-драматичного театру імені М. Островського Лідії Кондрашевській. Відзначено і кращих концертмейстерів: М. Чорнорудського (Житомир) та Т. Кощесву (Львів).

Серед вокальних ансамблів звання лауреатів і диплом третього ступеня (першого і другого не присуджували) здобули тріо у складі Марії Зубанич, Мар'яна Шуевича і Лідії Кондрашевської та тріо бандуристок зі Львова (Романа Василевич, Надія Волосатова-Хомта і Марія Пересторонна-Серняк).

Дев'ять фестивальних днів — це зустрічі з колективами і виконавцями, вже відомими, і тими, кого довелося почути вперше. Як і в попередні роки, Київ гостинно надав учасникам фестивалю свої найкращі зали: Палацу культури «Україна», консерваторії, республіканських будинків художника та архітектора, Трапезної палати Києво-Печерського заповідника, Андріївської церкви. Любителі хорового співу зустрілися з Академічним російським хором під керівництвом народного артиста СРСР О. Свешникова. Інтерпретація вітчизняної класики цим колективом завжди викликає інтерес у слухачів, і тому можна тільки погодитися з народним артистом УРСР М. Кречком, який так оцінив його виступ: «Глибоке знання російських народнопісенних традицій, дбайливе ставлення до фольклору при обробці, величезна любов і повне довіря до людського голосу, виртуозне володіння хоровою фактурою — такі основні риси мистецького почерку О. Свешникова». Знайомий киянам і Омський російський народний хор (керівник — народний артист Російської Федерації Г. Пантюхов). У концертах хорової музики взяли участь також відомі українські колективи — хор імені Г. Верьовки (керівник — народний артист УРСР А. Авдієвський) та Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок» (керівник — народний артист УРСР І. Сльота).

Камерні сторінки свята — це передусім дебют ансамблю старовинної музи-

ки «Хортус Музікус» Естонської філармонії, артисти якого відродили танцювальні мелодії XVI століття. Глядачі також зустрілися з українськими виконавцями — ансамблем старовинної музики Київської філармонії (керівник — заслужений артист УРСР О. Кудряшов), квінтетом імені Лисенка та Київським камерним хором (керівник — заслужений діяч мистецтв УРСР В. Іконник).

Уперше у фестивалі взяв участь Ленінградський новий балет (художній керівник — Б. Ейфман), у програмі якого одноактні балети «Тільки любов» Р. Шедрина, «Під покриттям ночі» Б. Бартока, «Жар-птиця» І. Стравинського, «Вічний рух» А. Хачатуряна, рок-балети «Перервана пісня», «Бумеранг».

Численних слухачів привабили виступи народної артистки СРСР М. Бішу. У своєму інтерв'ю співачка зазначила, що в Києві їй особливо приємно виступати: зворушує та атмосфера доброзичливості і уваги, яку вона відчуває в концертному залі.

За традицією, фестиваль завершився заключним концертом, у якому взяли участь гості свята, українські колективи та відомі виконавці.

На концерті були присутні член Політбюро ЦК Компартії України, перший секретар Київського міського комітету партії О. П. Ботвин, кандидат у члени Політбюро, секретар ЦК Компартії України О. С. Капто, заступник Голови Президії Верховної Ради УРСР В. С. Шевченко, заступник Голови Ради Міністрів УРСР М. А. Орлик, міністр культури УРСР С. Д. Безклубенко, перший секретар ЦК ЛКСМУ А. І. Корнієнко.

О. МЕЛЬНИК

Державний академічний російський хор СРСР.
Ансамбль пісні і танцю «Льонок».





Свято в Азербайджані

Десять днів на гостинній землі Азербайджану лунали мелодії Радянської України. Вулиці, проспекти, площі сонячного Баку та інших міст прикрасили мальовничі панно, транспаранти, плакати на честь братерської дружби азербайджанського й українського народів. У найкращих концертних залах столиці, в цехах заводів і фабрик, в інститутах, у колгоспних палацах культури відбулися численні зустрічі з гурдами, виступи провідних майстрів українського мистецтва.

Урочистим відкриттям і великим святковим концертом у найбільшому і найкрасивішому Паладі імені В. І. Леніна розпочалися Дні літератури і мистецтва Української РСР в Азербайджані. Сердечно вітали присутні делегацію України, очолювану кандидатом у члени Політбюро, секретарем ЦК Компартії України О. С. Капто. У театралізованому концерті взяли участь кращі професіональні та самодіяльні колективи, прославлені артисти й творча молодь. «Такого сузір'я видатних талантів, відомих імен у нас в гостях ще ніколи не було,— відзначив народний артист СРСР М. Магомаєв.— Бакинці гідно оцінили високий рівень музичної й виконавської культури посланців братнього українського народу».

Після концерту присутні на ньому кандидат у члени Політбюро ЦК КІРС, перший секретар ЦК Компартії Азербайджану Г. А. Алієв, кандидат у члени Політбюро ЦК КІРС, перший заступник Голови Президії Верховної Ради СРСР В. В. Кузнецов, члени Бюро ЦК Компартії Азербайджану зустрілися з його учасниками. «Ми з почуттям величезної радості, глибокого задоволення,— сказав товариш Г. А. Алієв,— поздоровляємо всіх вас з блискучим початком Днів літератури і мистецтва України в Азербайджані. Те, що ви назвали сьогодні глядачам в Паладі іме-

ні В. І. Леніна,— а концерт ваш транслювався по республіканському телебаченню, і, отже, до нього прилучилися мільйони телеглядачів республіки,— чудово, прекрасно! Важко знайти слова, щоб висловити ту насолоду, яку ви принесли нам. Ви гідно представили високе мистецтво України, український народ. Нас зачарували голоси співаків, віртуозна майстерність танцівників, артистів хорів і симфонічного оркестру. Ми зустрілися з прекрасними ансамблями і танцювальними колективами, які, зберігаючи багатющі народні традиції, на їх основі створили доведене до граничної досконалості сучасне мистецтво».

У Баку відкрилися виставки образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва України, фотовиставка «Радянська Україна», виставка книжок видавництва (були представлені і кращі видання «Музичної України»), а також пройшов фестиваль українських кінофільмів. Учасники свята дружби, розпочавши свій творчий звіт у столиці Азербайджану, здійснили триденну подорож по тридцяти чотирьох містах і районах братньої республіки. Вони побували в Ленкорані, на цитрусових і чайних плантаціях Астарійського району, в Кіровабаді на килимно-суконному комбінаті та фарфоровому заводі, в Нахічеванській АРСР на будівництві високогірного Арпачайського водосховища та у колгоспі імені 50-річчя СРСР Ільчовського району, в Нагорно-Карабахській автономній області, у містах Шекі, Закатали та інших. Відбулося понад двісті творчих зустрічей, концертів, урочистих вечорів. Велике місце в програмах виступів наших митців посіли твори українських композиторів, а також азербайджанська музика, що стало виявом глибокої поваги і щирих почуттів до братнього народу.

З тонким відчуттям національного колориту квітет «Явір» виконав пісню А. Зейнали «Олькям», Український народний хор ім. Г. Верьовки — народну пісню «Самур», капела «Думка» — «Гара гезляр». Солостка Ворошиловградської філармонії народна артистка УРСР Д. Якубович, вихованка Бакинської консерваторії, з емоційним піднесенням проспівала азербайджанською мовою пісню С. Рустамова «Севірем-Сені».

Капела «Думка» познайомила слухачів з новими піснями «Київ і Баку — друзі й брати» М. Кречка, «Мій брат — Азербайджан» І. Шамо. Гаряче приймали слухачі заключного концерту відому «Пісню про рушник», яку задушевно виконав народний артист СРСР Р. Бейбутов, акомпанували автор — П. Майборода та Азербайджанський симфонічний оркестр ім. У. Гаджибекова (диригент — народний артист СРСР Ніязі).

Симфонічний оркестр УРСР, український хор ім. Г. Верьовки, капела «Думка», ансамбль танцю ім. П. Вірського, Волинський народний хор, вокально-інструментальні ансамблі «Кобза», «Світязь», «Червана рута», «Кримські зорі» виступили з сольними концертами в кращих залах Баку.

МУЗИКА

6(204) ● ЛИСТОПАД—ГРУДЕНЬ ● 1979
ОРГАН МІНІСТЕРСТВА КУЛЬТУРИ УРСР,
СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ТА МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

Рік заснування 1923

© Видавництво «Музична Україна»

Великий інтерес музичної громадськості міста викликали концерти Державного заслуженого академічного симфонічного оркестру УРСР, які відбулися у старовинному залі Азербайджанської державної філармонії ім. М. Магомаєва. Колектив, керований головним диригентом Ф. Глущенком, познайомив бакинців з творами українських митців, продемонструвавши високу виконавську майстерність. В розгорнутій рецензії композитор, заслужений діяч мистецтв Азербайджанської РСР, професор Е. Назірова, даючи дуже високу оцінку програми оркестру, підкреслювала, що «Ф. Глущенко, безумовно, музикант відмінної школи, великої культури і ерудиції. Все у виконаних під його керівництвом творах — чи то увертюра до опери М. Лисенка «Тарас Бульба», чи «Гуцульська рапсодія» Г. Майбороди, чи Фортепіанний концерт М. Скорика (соліст М. Сук), чи Рапсодія для скрипки з оркестром В. Кирейка (соліст О. Которович), — відзначається скрупульозною обробкою деталей. І водночас — перед нами натхненний, темпераментний артист, який проникливо й емоційно розкриває художні образи композиторських творів».

Справжньою подією в музичному житті столиці братнього Азербайджану став великий концерт заслуженої академічної капели УРСР «Думка», керованої М. Кречком, разом з симфонічним оркестром УРСР. Одухотвореність, поетичність виконання, гранична досконалість вокальної та ансамблевої техніки вражали вимогливих слухачів. З великим піднесенням прозвучали «З ім'ям Леніна» А. Філіпенка, «Революція іде»

К. Данькевича, українські народні пісні «Рече та стогне Дніпр широкий» та «Заповіт» на слова Т. Г. Шевченка, «Верховино, світку ти наш». Особливо висока майстерність капели і оркестру розкрилася у натхненному виконанні ораторії «Заклинання вогню» І. Карабця на слова Б. Олійника.

Високим громадянським пафосом, утвердженням дружби і братерства радянських народів була пройнята програма концерту народної артистки УРСР С. Ротару, яка з величезним успіхом виступила у супроводі популярного ансамблю «Червона рута» (художній керівник А. Євдокименко) в Палаці імені В. І. Леніна.

На концертах капели «Думка» і С. Ротару були присутні кандидат у члени Політбюро ЦК КПРС, перший секретар ЦК Компартії Азербайджану Г. А. Алієв та члени Бюро ЦК Компартії Азербайджану, які дали дуже високу оцінку виступам українських митців.

У різноманітних концертних програмах, показаних на підприємствах, в колгоспах, радгоспах, учбових закладах та військових частинах, взяли участь такі майстри, як народні артисти СРСР Д. Петриненко, Н. Суржина, Д. Гнатюк, М. Кондратюк, А. Мокренко, А. Солов'яненко та інші відомі вокалісти і молоті співаки.

Серед творчих заходів Днів літератури і мистецтва УРСР в Азербайджані була і дружня зустріч композиторів двох братніх республік. Вона розпочалася покладенням квітів до пам'ятників класикам азербайджанської музики Узеїру Гаджибекову та Мусліму Магомаєву. До Будинку композиторів при-

йшли члени делегації СКУ Георгій та Платон Майбороди, В. Кирейко, Т. Маюкова-Сидоренко, М. Скорик, В. Губаренко, І. Карабизь. Перший секретар правління Спілки композиторів Азербайджану Р. Гаджієв розповів про успіхи своїх колег, про їх творчі плани. В концерті прозвучали твори українських авторів у виконанні азербайджанських музикантів. Сонату для віолончелі й фортепіано А. Штогаренка зіграли Е. Іскандеров (віолончель) та Р. Касимов (ф-но), «Блюз» та «Бурлеску» М. Скорика виконав студент Бакинської консерваторії Т. Шамсієв. У запису прозвучали частина з Третьої симфонії Г. Майбороди та фрагменти з опери В. Губаренка «Ніжність».

На пам'ять про цю творчу зустріч Р. Гаджієв подарував гостям азербайджанській народній інструмент кеманчу, а Г. Майборода від своїх колег вручив друзям скульптурний портрет М. В. Лисенка. Українські композитори мали можливість познайомитися з новими творами азербайджанської музики, зокрема, були присутні на виставі балету відомого композитора Ф. Амірова «Тисяча і одна ніч» в Бакинському театрі опери та балету ім. М. Ф. Ахундова.

У великому заключному концерті дружби взяли участь майстри мистецтв обох республік. Перед початком до присутніх у залі Палацу імені В. І. Леніна звернувся міністр культури Азербайджанської РСР З. Н. Багіров. «Ми щасливі, — сказав він, — що українські друзі — учасники свята братерства — поділили в ці дні радість азербайджанського народу, який рапортує партії про виконання своїх підвизнених зобов'язань. Дні української літератури і мистецтва стали подією великого суспільно-політичного значення в переддень 60-річчя Азербайджанської РСР, Компартії Азербайджану, духовно збагатили нас. Їх святкова і хвилююча, насичена духом інтернаціоналізму та братерської єдності атмосфера надовго залишиться в пам'яті трудящих нашої республіки».

З словом-відповіддю виступив міністр культури УРСР С. Д. Безклубенко: «Дні літератури і мистецтва України в Азербайджані добре послужили справі дальшого зближення і взаємозбагачення культур наших народів, зміцненню їх дружби і братерства. Поглиблення творчих зв'язків стало величним часом, наочною потребою, постійно діючим фактором духовного життя розвинутого соціалістичного суспільства. Зустрічі з трудівниками Азербайджану вилилися в яскраву демонстрацію єднання радянських народів, торжества ленінської національної політики КПРС».

На честь учасників Днів літератури і мистецтва Української РСР ЦК Компартії Азербайджану і уряд республіки влаштували великий прийом.

Свято непорушної дружби української й азербайджанської культур вписало ще одну яскраву сторінку в славний літопис братерства всіх радянських народів.

Баку—Київ

Т. ШВАЧКО



Учасники Днів на Ново-Бакинському нафтопереробному заводі імені Володимира Ілліча.

Співає Софія Ротару.

„Жовтнева“ симфонія Г. Ляшенка

Трибуна
музикознавця

Прагнення осмислити події історії з позицій сучасності стало життєдайною традицією вітчизняного музичного мистецтва. Високий громадянський пафос, вміння мислити діалектично, майстерне володіння новітніми прийомами композиційної техніки, постійне відчуття пульсу сьогодення — неодмінна умова для успішного вирішення теми. Один із шляхів її втілення пов'язаний з «документальністю» — тобто широким використанням мелодій та інтонацій революційних пісень, маршових ритмів тощо. Інший аспект становить лірико-філософське узагальнення подій в їх художньому відображенні, що і притаманне Другій («Жовтневій») симфонії Г. Ляшенка.

В основі задуму твору — нерозривна єдність громадського і особистого. Тому зображення руху історії повднується з ліричним його осмисленням. Різні етапи цього процесу відображені у п'яти частинах симфонії. Її конструкція приваблює внутрішньою організованістю, пропорційністю в композиванні музичної думки. Особливості тематичного матеріалу визначають відповідний шлях його розгортання, а поліфонічне мислення композитора відкидає чіткий поділ цього матеріалу на дві категорії — тематизм і розвиток. Це зумовлює велику змстову насиченість кожного відтинку музичної тканини, кожної лінії голосоведення.

Джерелом головної теми першої частини (похмура мелодія, пісенна за будовою) є мерехтливий звук «мі» — тремоло скрипок у високому регістрі. Її лінія поступово розширюється в діапазоні і завмирає на нестійкому звуці — четвертому підвищеному ступені. Індивідуалізоване звучання значною мірою зумовлює тритонову інтонацію (лідійська кварта), з якої виникають нові теми. Провідний образ поданий в процесі розвитку, що не припиняється протягом усієї частини.

Побічна партія, в традиційному розумінні, тут відсутня, оскільки в ній немає чіткої, структурно оформленої мелодії. Натомість відбувається інтенсивний поліфонічний розвиток тритонової лейтінтонації. Засурдинене звучання труб надає цьому тематичному утворенню характеру поклику, що долинає здалеку. Він підхоплюється різними голосами, «розбігається» короткими ланцюгами канонічних імітацій. Та цей процес припиняється раптово появою барабанного дробу, а пунктирний ритм у партіях низьких струнних та фортепіано створює настрій сторожкого очікування. Таким є раптове вторгнення розробки, у якій подальший розвиток початкового образу відбувається трьома стадіями, по лінії динамічного наростання.

В першому розділі розробки з'являється нова, з активним ритмічним малюнком, енергійна тема, інтонаційно споріднена з побічною партією. В ній панує тритонову лейтінтонація. В кульмінації цього розділу поліфонічні лінії голосів, вибудувавшись у чітку вертикаль, проголошують головну тему, що звучить як могутній хорал. Далі з'являється схвильовано-піднесена тема у валторни (в ній угадується головна в ритмічному зменшенні), а за нею — сумна, тиха мелодія (гобой), яка виростає з лейтінтонації зменшеної квати і є трансформацією побічної партії.

Подальше розгортання звукового полотна являє собою тривале наростання кульмінації на основі модифікації головної теми, що знову звучить в ритмічному зменшенні, «розсіпається» в пасажах піснадцятих і об'єднує всі голоси у могутньому остинатному унісоні. В момент найвищого напруження з величезною експресією звучить побічна тема, в ритмічному збільшенні.

Настає тиша, барабаний дріб «сповіщає» про початок третього розділу розробки. Музика тут скорботна за настроєм і ґрунтується на модифікації головної теми. В процесі розвитку вона мужніє, і в момент найвищого напруження, як і в попередньому розділі, з'являється побічна партія. Поступове *diminuendo* приводить до «післямови» — останнього розділу першої частини симфонії, який поєднує функції репризи і коди.

Музика тут просвітленим ліризмом різко контрастує з усіма попередніми тематичними утвореннями. Однак тритонову лейтінтонацію надає образіві «підсумовуючого» харак-

теру. Закінчення частини тривожним *pianissimo* підкреслює незавершеність дії в цілому.

Принцип мелодичного простотання (термін В. Протопопова), застосований у першій частині симфонії, наявний також і в другій. Вона починається покликом труби (в його основі — та ж тритонову лейтінтонація), що нагадує звучання карпатських трембіт. З нього народжується перша мелодія, яка виконує функції рефрену в рондоподібній формі частини.

Тема першого епізоду заснована на народнопісенних інтонаціях, а другий, — центральний за значенням і масштабами, — має ознаки пісенності і танцювальності (тут також наявна тритонову лейтінтонація). В наступному рефрені з'являються ознаки головної партії першої частини (у партіях труб і тромбонів), що зумовлює напружене розгортання музичної думки. В кульмінаційний момент з надзвичайною експресією проходять теми рефрену і першого епізоду в поліфонічному поєднанні. Завершують другу частину спокійні поклики труби.

В третій частині — скерцо — провідним є образ народного гуляння, що ґрунтується на музичному матеріалі з балету І. Стравинського «Петрушка». Це — єдина в циклі частина, де жанровість домінує над суб'єктивно-психологічними моментами і визначає характер музичного розвитку. Далі з'являється народно-танцювальна мелодія, в якій знову чується інтонація збільшеної лідійської квати, що межує з чистою квартою. Тема ця покладена в основу другого музичного образу скерцо. У чергуванні і взаємодоповненні вони утворюють рондоподібну форму з різними варіаційністю. Закінчується скерцо раптовим *pianissimo*, і без перерви починається четверта частина — нетрадиційна в сонатно-симфонічному циклі.

Вона мініатюрна за масштабом і, хоча й повністю заснована на матеріалі головної теми першої частини, має особливі драматургічні функції: підкреслити значення цього образу і переключити музичну дію в психологічний план. Цим посилюється конфліктне начало, яке повертає думку до минулого. Головна тема з першої частини звучить виключно на фоні лейтінтонації збільшеної квати. В результаті розвитку з'являється новий мелодичний елемент, заснований на секундових ходах, котрий передвіщає основну тему фіналу.

Її стрімке розгортання ґрунтується на оспівуванні секундової інтонації, яка в поєднанні з активною ритмікою уособлює наступальний характер музичного розвитку. Індивідуалізація відсутня, образ міститься в самому типі руху, що нагадує токатний. Форма фіналу рондоподібна. Народний колорит першого епізоду зумовлений і ладовими особливостями мелодії, схожої до награвання сопілки, і флейтовим тембром. Другий — ліричний — втілює глибоко особисті почуття. Його мелодія споріднена з інтонаціями плачів, що надає всьому епізоду характеру реквієму. Та новий вихор руху затушовує скорботні настрої і утверджує оптимістичну ідею. Таким є, в загальних рисах, образний зміст фіналу.

Розкриття задуму композитора відбувається поступово — від втілення образів мороку до утвердження дійового, оптимістичного начала. Внутрішня органічність цієї концепції набула адекватного вираження в логічності структури і тематичній єдності циклу.

Нині для радянської симфонічної музики в цілому характерне активне переосмислення структурного стереотипу сонатно-симфонічного циклу і, відповідно, традицій гомофонно-гармонічного письма. Все помітніший вплив поліфонії, особливо у творах, де порушуються глибокі філософські проблеми. І це закономірно, бо симфонічний метод уможлиблює показ динаміки процесів, їх конфліктності, а поліфонічний тип мислення «згладжує» контрасти і утверджує єдність. Його сполучення з тематизмом, який має національні ознаки, дає плідні результати, що й засвідчує Друга симфонія Г. Ляшенка — цікавий твір в сучасній українській музиці.

М. СУТОРИХІНА

Ритміка

Д. Шостаковича

Увага дослідників творчості Д. Шостаковича в першу чергу була спрямована на найбільш «революційні», відносно традиційних, сторони його стилю. Ритміці ж тривалий час приділялася порівняно менша увага. Однак в працях Л. Мазеля та В. Холопової доведено, що композитор створив власний оригінальний ритмічний стиль, якому притаманний ряд специфічних закономірностей. Їх глибоке осмислення можливе лише на основі широкого, багатопланового вивчення усієї сукупності відповідних явищ у музиці видатного митця. Ми ж подаємо один з можливих аспектів дослідження. Це актуальне для музично-творчої практики ХХ сторіччя питання про роль ритмічного фактора в організації крупної інструментальної форми. В умовах значного оновлення музичної мови і породженої цим різноманітності способів ритмічної організації форми згадана проблема стала нині одною з найважливіших.

Запропонований нами аспект аналізу передбачає ширше розуміння ритму, аніж звичаєне. Він розглядається не лише як співвідношення музичних тривалостей, а і як визначник функціональних зв'язків всіх складових елементів музичної мови (ритм структурних членувань, кульмінацій і т. п.). Ритм, взятий у такому ракурсі, є своєрідним «режисером» всього формотворчого процесу. Регулюючи динаміку його розгортання, ритм може виступати як активний або пасивний.

Активність і пасивність — дві діалектично пов'язані сторони формотворчої дії ритму. Пасивний спрямований на досягнення цілісності, композиційної стрункости, гармонійності форми і впливає передусім на членування, урівноваження матеріалу. Активний же навпаки — створює наскрізну дію, насичує форму процесуальністю. Його характеризують ритмо-формули, спрямовані від слабкої до сильної долі, порушення сталості метра, відхилення від масштабної рівноваги структури тощо. Активний ритм характеризує тенденції до безперервності висловлення, до руйнування однаманітності в будь-якій сфері музичної виразності.

З проблемою, що розглядається, тісно пов'язані ті принципові зміни, які відбулися в музичному ритмі протягом ХХ століття. Суть їх полягає насамперед у ліквідації панування ритмічної регулярності й утвердженні нових форм активного ритму. В європейській музичній системі XVIII—XIX століть, в основі якої лежала регулярна ритміка, її активність передусім зумовлювалася порушенням принципу регулярності як в малих, так і в крупних масштабах форми. Саме відхилення від рівноваги спричиняли конфліктність, напруженість, динаміку в розгортанні музичної думки.

На початок ХХ століття нерегулярна ритміка¹ настільки розвинулася, що стала провідним принципом. Це призвело до заміни відносного часу абсолютним, який обчислюється не умовною міркою, а ступенем зміни «звукової матерії», абсолютною тривалістю тої чи іншої музичної фрази. Це спричинило модифікацію форм вияву активності. Так, нерегулярність була активним началом в умовах регулярності; коли ж перша розвинулася настільки, що стала загальною основою формотворення, функцію активності взяла на себе регулярність. Сутність же загального принципу активності не змінилася і полягає у порушенні норми.

Зміни в «ритмічній мові» музики ХХ століття мають закономірну, об'єктивно-історичну обумовленість. Адже епохи грандіозних суспільних зрушень, які приносять нові «ритми життя», завжди впливали на ритміку у мистецтві. ХХ століття принесло особливо різку зміну. Визначальним їх моментом є рух: долання величезних відстаней, досягнення небувалих швидкостей, винайдення нових засобів пересування і т. п. В музичному формотворенні зростання ролі руху відбулося на посиленні тенденції до безперервності розгортання. Рух як постійне якісне оновлення досяг в сучасній музиці досі небачених меж.

Ця тенденція, пов'язана з посиленням ролі активного ритму, поряд з позитивними містить і негативні моменти. Так, гіпертрофія ритмічної активності неминує зумовлює дроблення структури, оскільки в таких умовах дія пасивного

ритму, спрямована на організацію стрункої, урівноваженої форми, послаблюється. Ось чому проблема ритму як драматургічного фактора є нині надзвичайно гострою, особливо в галузі симфонії.

Своєрідне трактування ритму знаходимо в симфоніях Д. Шостаковича. Насамперед звертає на себе увагу відмова композитора від підпорядкованості культові ритму, вміння знайти «золоту середину». Це дозволяє йому, не абсолютуючи ритм, максимально використати його динамічні можливості для створення цілісної і цілеспрямованої симфонічної дії. Майстерне володіння ритмом як важливим драматургічним засобом — ось що особливо вирізняє Д. Шостаковича, автора масштабних симфонічних творів.

Показова у цьому плані яскраво виражена поларизація регулярності і нерегулярності. Зумовлена вона превалюванням у музиці Д. Шостаковича нерегулярної ритміки з обмеженою роллю акцентів («часовиміральною», за термінологією В. Холопової)². За таких умов у масштабах крупної форми особливо гостро відчувається необхідність ритмічної активізації розгортання музики; досягається ж вона на протилежній основі — на яскраво вираженій акцентності й регулярності³.

Характерно, що в сфері регулярності у Д. Шостаковича діє гостроритмізований тематизм. В ранніх його творах особливо виділяється у цьому плані Четверта симфонія. Вона є справжньою енциклопедією ритмодинамічних формул, вживаних композитором. Епізоди, засновані на принципі ритмічної регулярності, характеризуються, як правило, гострим імпульсивним ритмом і виконують функцію стимулятора як музичного розвитку, так і слухачького сприйняття⁴.

Розкриваючи обраний нами аспект теми, не можна не торкнутися і питання про ритмостановлення симфонічного тематизму. Тут яскраво виявляється історична спадкоємність, що іде до Д. Шостаковича від Л. Бетховена та П. Чайковського. Суть її — у володінні ритмом як засобом охоплення логікою єдиного розвитку величезного звукопростору, і в масштабі всього художнього полотна, і на окремих його ділянках. В останньому випадку особливо велику роль відіграє ритм як засіб могутнього нагнітання, розгорнутого поступального руху. Д. Шостакович виявляє виключне вміння протягом тривалого часу напружувати енергію і поступово збільшувати напруження до кульмінації. Застосовані при цьому конкретні прийоми досить-таки різноманітні (прискорення ритмічного пульсу, прогресуюче ритмічне стиснення теми, остинатність і т. ін.). Результатом, як правило, є розгортання нестійких ділянок всередині форми, розширення розділів, що втілюють неухильний, постійно наростаючий рух.

Розростання масштабів типове і для тих розділів форми, які мають немовби внутрішню образну спрямованість: втілюють «авторське слово», сам процес народження думки. Ритм у цьому випадку зумовлює моменти статички, гальмування основної лінії розвитку.

Внаслідок використання цих засобів «ритм» музичної форми ґрунтується на контрастах великих пластів. Специфіку драматургічного розвитку визначає чергування статичних і динамічних ділянок. Згадані контрасти не мають абсолютного характеру. Вони виникають у межах єдиної конструктивно-художньої системи і поєднані логікою цілісного розвитку. Принцип зовнішнього контрасту підпорядкований яскраво вираженій процесуальності змісту і форми, що набула у симфоніях Д. Шостаковича основоположного значення. Невпинний рух уперед, неодмінне якісне оновлення — це мета, якій підпорядковане ритмостановлення. Тенденція до активного наскрізного розгортання переважає у композитора в найкрупніших масштабах форми. Саме глибинна логіка розвитку в кращих його творах викликає аналогії з творчістю визначних «драматургів форми» — Л. Бетховена та П. Чайковського.

Особливо виразною є спадкоємність щодо пізнього симфонізму П. Чайковського. Так, Д. Шостакович, як і П. Чайковський, знаходить для кожної симфонії індивідуальний ритмічний принцип, котрий визначає образно-тематичний розвиток усього циклу. Початок його творів (іноді це одна лаконічна тема) містить комплекс основних ритмо-інтонаційних тез, які у взаємодії (як правило, конфліктній) пронизують усю форму. Часто в експозиції головної партії подано свого роду схему ідейно-образного становлення усього твору. Покажемо тут і наскрізне ритмо-інтонаційне «проростання», коли тема подана не в «закінченому вигляді», а у становленні.

Увага Д. Шостаковича до ритму як елемента активного формотворення відчувається у всьому: в масштабах гран-

діозних симфонічних полотен, в організації окремих побудов і навіть у найдрібніших структурних «клітинках» його творів. Саме сконцентрованим виявом «будівничої» функції ритму, активного її дію на всіх рівнях багато в чому визначаються драматургічна логіка і органічність становлення крупних симфонічних форм Д. Шостаковича. Правомірним є висновок, що його ритміка, яка в цілому перебуває на перехресті найприкметніших тенденцій у музичному ритмі ХХ століття, одночасно є подальшим розвитком, в нових історичних умовах, традицій майстрів-симфоністів минулого. Отже, глибоке й усебічне дослідження ритмічних явищ у музиці Д. Шостаковича відкриває чимало нового на шляху пізнання творчого стилю видатного радянського композитора.

Г. ІВАНЧЕНКО

ПРИМІТКИ:

¹ Проблема нерегулярної ритміки в музиці ХХ ст. вперше почала досліджуватися В. Холоповою.

² Аналогічні особливості ритміки Д. Шостаковича розглядаються також, у зв'язку з поліфонічними факторами формоутворення, в книзі В. Залерацького «Поліфонія в інструментальних произведениях Д. Шостаковича», М., 1969.

³ Згадана особливість певною мірою відображає протиставлення, що складає основу ідейно-творчої концепції симфонізму Д. Шостаковича: механічна регулярність як втілення агресивного, злісного начала і вільне, не скуте строгими метричними рамками інтонаційно-ритмічне розгортання як втілення гуманістичних образів, насичених глибокими, піднесеними думками.

⁴ Сфера лірики не є винятком: виключна зібраність ліричних тем Д. Шостаковича часто досягається накладанням на мелодію активних формул аккомпанементу.

Возз'єднанню присвячений

Серед творів, присвячених возз'єднанню України з Росією, привертає увагу поліфонічний цикл «Прелюдія і Фуга» В. Борисова на українську та російську народні теми. Створений 25 років тому на честь 300-річчя визначної події, він і сьогодні приваблює слухачів та виконавців художньою правдивістю, вишуканістю виразових засобів, поліфонічною майстерністю. Першим інтерпретатором був відомий український композитор і піаніст М. Сільванський (Київ); цикл прозвучав у Москві, Києві, Харкові в редакції та виконанні лауреата республіканського конкурсу Г. Гельфгата. І сьогодні «Прелюдію і Фугу» В. Борисова можна почути у радіопередачах, фортепіанних класах музичних учбових закладів. Вперше цикл надрукований видавництвом «Мистецтво» (1954); вдрує він випущений видавництвом «Музична Україна» у збірнику «Поліфонічні п'єси українських композиторів» під редакцією Г. Гельфгата.

Вітчизняні композитори здавна широко застосовували поліфонічні прийоми при обробці фольклорного матеріалу. Але як тема для фуги народні пісні добиралися досить рідко. Своєрідність же поліфонічного циклу В. Борисова полягає саме в тому, що в основі його лежать дві народні пісні — українська «Вчора була суботонька» (Українські народні пісні. Книга I, К., «Мистецтво», 1954) та російська «У ворот, ворот батюшкиных» (Русские песни. Под редакцией Аз. Иванова. Выпуск I., М., 1953).

Прелюдія являє собою двоголосся протяжного, елегійного характеру. Теми, не «скуті» кадансами, розгортаються спокійно, неквапливо. Вони споріднені не тільки характером, а й інтонаційним змістом, як це властиве голосам у народній пісні, обидві обарвлені українським національним колоритом. Мелодія верхнього голосу Прелюдії є дзеркальним відбиттям майбутнього протискладання до першої теми Фуги. Нижній голос — це заспів пісні «Вчора була суботонька», викладений тут також у протиглежному русі. Обидва вони рівноправні, інтонаційно споріднені і взаємно доповнюються.

Поступово двоголосся обрамлюється різними тематично змістовими підголосками, музична тканина ущільнюється, драматизується. Після величезного динамічного нагнітання характер викладу стає спокійнішим: «гнівні» фрази переходять у промовистий речитатив. І знову музична думка набуває славної. Та мелодії в обох голосах звучать тепер

повнокровніше, в реєстрово розширеному просторі. Поступово теми Прелюдії «тануть» і неначе замирають вдалині.

Автор використав у циклі форму двотемної фуги з роздільними експозиціями. Перша експозиція — на темі «Вчора була суботонька», яка має характер глибоких роздумів. Протискладання до неї засноване на українській колядці «Щедрик». Для першої експозиції найхарактернішим є прийом стретного канонічного проведення теми. За двоголосного іде триголосна стретта, що набуває вигляду безконечного канону з ламаною лінією вступу голосів. Інтенсивний поліфонічний розвиток спрямований до могутньої кульмінації — октавного проведення теми в мажорі, у низькому реєстрі, з акордовим протискладанням. Такий її виклад, фактура епізоду в цілому надають музиці активного характеру. Інша група стретних проведенень передусе інтермедії, яка готує появу російської мелодії.

Друга тема Фуги, на відміну від першої, має більш світле обарвлення і експонується у вищому реєстрі. Протискладання тут лаконічне, ритмічно активне, з гострою інтервалікою (стрибки на нони, сексти, септими). У розв'язковій більшє елементів моторності. В кульмінаційному розділі другої експозиції тема набуває широкого розмаху, динамічне нагнітання проходить двома насиченими тематичними лініями, в акордовому і октавному викладах.

Енергійний розвиток, який дещо стримується домінантовим органом пунктом, впливається у третій розділ Фуги, де на вершині кульмінаційної хвилі дві головні пісенні теми контрапунктично поєднуються: в низьких басових голосах проводиться українська, а у високому реєстрі — російська пісня.

Могутній характер звучання обох тем утверджується повторним їх проведенням у вертикальній перестановці, де вони змінюють свій характер і набувають світлого, святкового звучання.

Як і перед другою експозицією Фуги, композитор ще раз застосовує домінантовий органний пункт, що динамізує перехід до величній Коди. Вона побудована на поспівці з пісні «Вчора була суботонька», що звучить як урочистий, прославний гімн. За характером і масштабністю викладу музичного матеріалу Фінал асоціюється з останнім проведенням теми «Богатирських воріт» («Картинки з виставки» М. Мусоргського).

Структура Фуги має ряд відступів від традиційних форм. Передусім це стосується експозиції російської теми, де новий (третій) голос починається не темою, а протискладанням. Крім того, у Фузі, особливо у другій частині, часто відбувається багаторазове проведення обох тем у одному й тому ж голосі, що також не властиве академічним нормам.

Велику роль у розвитку тематичного матеріалу Фуги відіграють інтермедії, котрі умовно можна поділити на дві групи — короткі (зв'язки) і більш тривалі за звучанням, які виконують самостійнішу функцію (в них відбувається розвиток тематичного матеріалу). Широко застосовує композитор різноманітні подвоєння, як строги, так і вільні. Найчастіше це неповні каданси, особливо в інтермедіях.

Окрім секвенцій, імітацій, безконечних канонів, у Фузі великого значення набувають найрізноманітніші вертикальні перестановки, прийоми гармонічного викладу теми і різноманітна поліфонія. Так, вона використана у першій кульмінації Фуги, де поєднуються дві теми — українська та російська. Усі прийоми поліфонічного письма спрямовані на образну трансформацію музичного матеріалу. Наприклад, проведення у зворотному русі першої теми Фуги і її протискладання на початку Прелюдії суттєво змінюють музичний образ. Подібно до цього змінюється і характер російської теми, яка подається у протирусі (тут музика набуває енергійного, вольового характеру).

У музичній літературі є чимало чудових зразків поліфонічного розвитку, де узагальнений художній образ твориться контрапунктичним поєднанням контрастних тем. Але, як правило, теми ці авторські. У творі ж В. Борисова вони взяті із скарбниці російської та української народної музики. Всі прийоми поліфонічного розвитку в циклі підпорядковані основному художньому завданню — оспівати возз'єднання України з Росією. Творчо перемоисливши народно-пісенні зразки, композитор створив глибоко змістовний твір епічного звучання. Ідейна значущість, поліфонічна майстерність, віртуозне використання прийомів піаністичної техніки — такими є художні достоїнства «Прелюдії і Фуги» як концертної фортепіанної п'єси.

Харків

П. КАЛАШНИК

«КОЖНИЙ ПРОЖИТИЙ РІК З МИНУЛИХ ТРЬОХ ДЕСЯТИРІЧ ПОРУЧ З ВАШОЮ РЕСПУБЛІКОЮ БУЛИ РАДЯНСЬКИЙ СОЮЗ ТА ІНШІ КРАЇНИ ВЕЛИКОЇ СОЦІАЛІСТИЧНОЇ СПІВДРУЖНОСТІ. МИ ЙШЛИ ВПЕРЕД РАЗОМ, ЧЕРПАЮЧИ ВІРУ І МУЖНІСТЬ У ВЗАЄМНІЙ ПІДТРИМЦІ, У БРАТЕРСЬКІЙ СОЛІДАРНОСТІ»,— ГОВОРИВ Л. І. БРЕЖНЄВ НА УРОЧИСТОМУ ЗАСІДАННІ, ПРИСВЯЧЕНОМУ 30-РІЧЧЮ УТВОРЕННЯ НДР. ВЕЛИКЕ СВЯТО НІМЕЦЬКОЇ ДЕМОКРАТИЧНОЇ РЕСПУБЛІКИ ВІДЗНАЧЕНО В АТМОСФЕРІ СПРАВЖНЬОГО ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМУ.

ТРИДЦЯТЬ РОКІВ ІСНУВАННЯ НДР—ЦЕ ТРИДЦЯТЬ РОКІВ ПОСТІЙНО МІЦНІЮЧОЇ ДРУЖБИ МІЖ НАШИМИ ПАРТІЯМИ І НАРОДАМИ. У ЦЬОМУ БАГАТОГРАННОМУ ПРОЦЕСІ, ЯКИЙ ОХОПЛЮЄ ВСІ СФЕРИ СУСПІЛЬНОГО ЖИТТЯ, БЕРУТЬ УЧАСТЬ МІЛЬЙОНИ ЛЮДЕЙ ОБОХ ДЕРЖАВ, ЦІЛІ ОБЛАСТІ, ОКРУГИ, МІСТА, ГРОМАДСЬКІ ОРГАНІЗАЦІЇ І ТРУДОВІ КОЛЕКТИВИ. ТРАДИЦІЙНИМИ СТАЛИ, ЗОКРЕМА, ДНІ МІСТ-ПОБРАТИМІВ.

ТІСНІ ТВОРЧІ КОНТАКТИ ПІДТРИМУЮТЬ МІЖ СОБОЮ 63 ВУЗИ, 15 ТЕАТРІВ, 18 МУЗЕЇВ, ПОНАД 50 КЛУБІВ ТА БУДИНКІВ КУЛЬТУРИ. ЩЕ 1968 РОКУ РОЗРОБЛЕНО ТИПОВИЙ ПРОЕКТ ДОГОВОРУ ПРО БЕЗПОСЕРЕДНЄ СПІВРОБІТНИЦТВО. ТАК, З КОЛЕКТИВОМ ТЕАТРУ ОПЕРИ І БАЛЕТУ ЛЕЙПЦІГА ВСТАНОВИЛИ МІЦНІ ЗВ'ЯЗКИ ІХНІ КИЇВСЬКІ КОЛЕГИ. РЕЗУЛЬТАТОМ ЦІЄЇ СПІВДРУЖНОСТІ СТАЛА ПОСТАНОВКА ОПЕРИ «ОРФЕЙ І ЕВРІДІКА» Х.-В. ГЛЮКА, ЗДІЙСНЕНА ЗА УЧАСТЮ МИТЦІВ З ЛЕЙПЦІГА—РЕЖИСЕРА УВЕ ВАНДА І ХУДОЖНИКА ГЮНТЕРА КАЙЗЕРА.

ЖОВТНЕВИЙ ПАЛАЦ КУЛЬТУРИ І ЛЕЙПЦІГСЬКИЙ АНСАМБЛЬ ІМЕНІ НІМЕЦЬКО-РАДЯНСЬКОЇ ДРУЖБИ ТАКОЖ ВПИСАЛИ ЦІКАВІ СТОРІНКИ В ЛІТОПИС ДРУЖБИ ДВОХ БРАТНІХ НАРОДІВ. КИЇВСЬКИЙ ХОРЕОГРАФ ЗАСЛУЖЕНИЙ ПРАЦІВНИК КУЛЬТУРИ УРСР Є. ЗАЙЦЕВ ДОПОМАГАВ АМАТОРАМ НДР У СТВОРЕННІ ЮВІЛЕЙНОЇ ПРОГРАМИ. КЕРІВНИК НІМЕЦЬКОГО АНСАМБЛЮ ХОРСТ ПІРК ПРАЦЮЄ НАД «МУЗИЧНИМ ПОРТРЕТОМ» МІСТА-ПОБРАТИМА, І КИЇВСЬКІ КОМПОЗИТОРИ НАДІСЛАЛИ ЙОМУ СВОЇ ТВОРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНІ МАТЕРІАЛИ.

ГОРИЗОНТИ СПІВРОБІТНИЦТВА В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ ПОСТІЙНО РОЗШИРЮЮТЬСЯ.

Дні Лейпціга

Понад двадцять років тому поріднилися ці два міста—Київ і Лейпціг. І щоразу Дні кожного з них стають спільним святом. Тиждень на берегах Дніпра звучали німецька мова, музика... Українська столиця пиро вітала своїх друзів з НДР. Для участі в урочистостях прибула делегація Лейпцігського окружного комітету СЄПН на чолі з секретарем окружному Дітмаром Келлером. Сердечно зустріли кияни і майстрів мистецтв, художні колективи з Лейпціга.

Посланці братньої країни поклали квіти до пам'ятника В. І. Леніну, монумента на честь Великої Жовтневої революції. Вінок ліг також на могилу Невідомого солдата в Парку Вічної слави. Гості вшанували хвилиною мовчання пам'ять про радянських воїнів, які загинули в боях за свободу і незалеж-

ність своєї Батьківщини, за визволення людства від фашизму.

Відкриттю Днів був присвячений урочистий концерт у Жовтневому палаці культури, в якому взяли участь молодіжний самодіяльний духовий оркестр, а також солісти хору та оркестр Лейпцігського радіо.

— Нинішній приїзд,— розповів його головний диригент Хорст Нейманн,— друга зустріч з київським слухачем. Ми підготували кілька програм, до яких увійшли твори класиків і сучасних композиторів. Так, першу складають уривки з ораторії «Спасибі Радянській Армії» Е.-Г. Майєра, Концерт для фортепіано з оркестром В. Моцарта, хор і арія Ганса Сакса з опери «Нюрнберзькі майстерзінгери» Р. Вагнера, Кантата для солістів, хору і оркестру «Перша Вальпурієва ніч» Ф. Мендельсона-Бар-

тольдї, цикл пісень Г. Малера. Друга програма «Святкова серенада»—це короткі симфонічні твори: Концерт для віолончелі з оркестром Й. Гайдна, п'єси В. Моцарта, Ф. Мендельсона, Л. Бетховена.

Третя програма присвячена опереті: сюди увійшли музика Й. Штрауса, К. Мілльокера, Ф. Зуппе, Ж. Оффенбаха, сучасного композитора з НДР Г. Начинські.

Перед киянами виступали лауреати Міжнародного конкурсу імені Й.-С. Баха, солістка Лейпцігського оркестру «Гевандхауз» Регіна Вернер, викладачі Вищої школи музики імені Ф. Мендельсона Хальді Ріс і Герхард Ербер, солісти музичних колективів Лейпціга Еккарт Вагнер, Готхард Штір, Герман-Христіан Польстер, Вольфганг Вебер.

Крім концертів, кияни відвідали художні виставки, а також переглянули фільми кіностудії «Дефа». Свято дружби прийшло і на вулицю Лейпцігську: тут зібралися тисячі мешканців Печерського району, щоб вітати учасників Днів. Господарі і гості посадили дерева дружби.

Цікавими були зустрічі в трудових і студентських колективах, творчих спілках. Гості побували в Інституті надтвердих матеріалів АН УРСР, на заводі реле і автоматики імені 50-річчя СРСР та Виставці досягнень народного господарства УРСР, в Державному університеті імені Т. Г. Шевченка.

Урочисте закриття Днів відбулося в Палаці культури «Україна». Виступаючи перед присутніми, секретар Київського міськкому Компартії України Т. В. Главак і керівник лейпцігської делегації Д. Келлер підкреслили, що Дні Лейпціга в Києві стали продовженням урочистостей з нагоди 30-ї річниці утворення НДР.

Співає хор Лейпцігського радіо.
Піаніст Герхард Ербер.



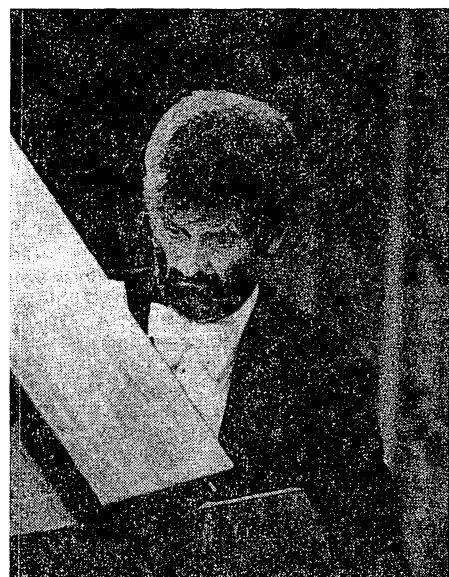


Чотири різні фотографії... Кожна з них — момент зустрічі з німецькими друзями, які прибули до нас на святкування 30-річчя НДР і Днів Лейпцига у Києві.
Грає симфонічний оркестр Лейпцигського радіо під керівництвом Хорста Неймана.

На сцені — молодіжний самодіяльний духовий оркестр під керівництвом Дітмара Торка.

Під час зустрічі в Спідці композитори УРСР: композитори К. Дітріх, Ф. Гайслер, А. Філіпенко, музикознавець М. Гайслер.

Грає берлінський клавесиніст Йорг Беккер.



У жовтні в Малому залі Київської державної консерваторії імені П. Чайковського відбувся не зовсім звичайний концерт, програму якого склали фортепіанні твори сучасних композиторів України та НДР. Він став яскравим виявом тісного співробітництва між колективами Лейпцигської вищої музичної школи імені Ф. Мендельсона-Бартольді та Київської консерваторії, а також двох видавництв — «Брайткопф унд Хертель» (Лейпциг) і «Музична Україна» (Київ). Нещодавно завершено роботу над спільним виданням — «Києво-Лейпцигським фортепіанним зошитом», підготовленим на честь 30-річчя утворення Німецької Демократичної Республіки. Збірку складено із спеціально написаних творів, автори яких — відомі німецькі та українські композитори молодшого і середнього покоління, що працюють у Лейпцигу та Києві.

Концерт символізував дружбу двох народів, став вагомим внеском у зміцнення культурних зв'язків між містами-побратимами. Студенти і викладачі київського та лейпцигського вузів озвучили «Києво-Лейпцигський фортепіанний зошит». Твори німецьких митців виконали викладачі Лейпцигської вищої музичної школи Людмила Лисенко-Булле та асистент цієї школи Вольфрам Меркель. П'єси київських авторів інтерпретували студенти Тетяна Омельченко, Га-

лина Мансарлійська та асистент Маркіян Попіль.

Твори, включені до збірки, відображають дві характерні тенденції сучасної музики. Майже усім п'єсам німецьких авторів притаманні активно-дійова образність, часте звернення до енергійного, іноді механічного руху. Такими є «Чотири п'єси» Райнхардта Пфундта, насичені поліфонічними прийомами, яскраво колористична «Соната» Юргена Кіса, відверто експресивні «Чотири враження за Барлахом» Гюнтера Нойберга, «Фортепіанний цикл № 1» Карла Оттамара Трайбмана (за характером образів нагадує ранні фортепіанні твори С. Прокоф'єва та П. Хіндемита), оригінальна «Фуга з в'єтнамським ритмом» Петера Хермана, веселий, задержуватий «Етюд» Карла-Хайнца Піка. Дещо відрізняються від цих творів мініатюрні «Чотири тихі п'єси» Зігфріда Тіле споглядально-спокійного характеру та сповнені мінливих настроїв «Три п'єси» Фрідріха Шенкера.

Друга тенденція розвитку у сучасній музиці пов'язана з національним фольклором, його розробкою новітніми виразовими засобами (із залученням складних метро-ритмів, політональних та поліритмічних комплексів, алеаторичних прийомів тощо). Це виявилось у творах Ярослава Верещагіна («Musica rustica») і Олега Ківи («Танець» з «Українського

триптиха»), в яких своєрідно переосмислені характерні прийоми народного інструментального музикування. У «Фантазії» Геннадія Саська поєднані дві контрастні теми: архаїчна, що походить від стародавніх слов'янських розспівів, та драматизована, пов'язана з рапсодійністю українських дум.

В концерті прозвучали музичні фрески «Тазмиці степових курганів» Олександра Костіна, в яких сучасний і величезний барвистий звукопис розкриває певну програмність, сповнена імпресіоністичної мінливості «Прелюдія» з другого зошита «Образів» Михайла Степаненка; позначені тонким ліризмом дві п'єси з циклу «24 прелюдії для фортепіано» Івана Карабиця.

Видання «Києво-Лейпцигського фортепіанного зошита» та репрезентація всіх творів, що вийшли до нього, піаністами міст-побратимів, — вагомий крок у налагодженні тісного співробітництва видавництв «Музична Україна» та «Брайткопф унд Хертель», Київської консерваторії і Лейпцигської вищої музичної школи, Київського відділення Спідки композиторів УРСР і Лейпцигського окружного відділення Спідки композиторів та музикознавців НДР. І треба сподіватися, що такі культурні заходи стануть традиційними.

С. ФІЛЬШТЕЙН

Діалог з минулим

Певно, в жодній сфері сучасного художнього життя прилучення до мистецтва минулих епох не виступає так повно і перекожливо, як у музиці. Вияви цього багатоманітні — як у творчості (що позначилося, зокрема, в явищах, які дістали визначення «полістилістики», «синтезу стилів», у напрямку неокласицизму тощо), так і в концертній практиці. Власне, у виконавстві можна говорити про докорінне зрушення щодо зацікавлення старовинною музикою. Сам ракурс виконавства, концертування особливо важливий, тому що твори, написані століття тому, входять у життя широких мас, стають доступними кожному слухачеві. В цьому виявилась важлива властивість музики — її здатність до швидкого поширення та глибокого проникнення в побут. Міра «вживлення» настільки значна, що породжує вже вторинні проблеми: адекватності відтворення, відродження специфіки виконавства, інструментальних тощо. Дедалі більше вокальних та інструментальних ансамблів, які спеціалізуються на виконанні музики минулого, вона входить до програм хорових капел, видається великими тиражами, записується на платівки, стає сферою творчості, якій присвячуються фестивалі та конкурси. Досить згадати практику таких фестивалів у Польській Народній Республіці. В 1966 р. був започаткований найвідоміший з них — «Старовинна музика Східної Європи». Кожен три роки в м. Бидгощ збираються колективи з багатьох країн світу, музикуючи в прекрасному залі Поморської філармонії. Від Радянського Союзу виступали хорн під керівництвом таких видатних диригентів, як О. Юрлов, О. Свешніков, В. Соколов, В. Мінін та інші. Унікальність цього фестивалю — в його постійній темі, в поєднанні концертної частини з науковою роботою, підсумки якої публікуються в спеціальному збірнику. Тепер можна вже з повним правом говорити про велике значення того впливу, який мали розвідки науковців — учасників сесій для дальшого вивчення старовинної музики, насамперед слов'янських народів. Успіх зустрічей у Бидгощі стимулював виникнення в ПНР ще кількох подібних фестивалів — у Старому Сончі, Ловичу, Кракові.

Важливою для вивчення проблематики старовинної музики східно- та південнослов'янських народів виявилася конференція в Софії 1971 року. На концертах, які відбулися в столиці Болгарії, виконувалося чимало творів із музичної спадщини Росії та України, знайдених та відновлених радянськими музикознавцями.

Те, що мистецтво іншої доби стає частиною «музичного універсуму» сучасної людини, — явище, яке заслуговує на пильну увагу не тільки музикознавців, а й естетиків та соціологів.

Можна сказати, що загальною тенденцією в напрямку інтересів є проникнення у глибоку давнину, що помітне у зверненні не тільки до композиторської творчості, а й до фольклору, в якому (поряд з вивченням сучасних процесів) піднімаються все більш архаїчні пласти. Наш сучасник відчуває себе спадкоємцем всього, створеного людиною протягом тисячоліть. Його цікавить життя предків, яке можна пізнати шляхом вивчення мистецтва, він шукає його спорідненості з високими ідеалами нової доби.

Чому виникає потреба в «спілкуванні» з культурою минулого? Чого шукає в ній наш сучасник? Якою є динаміка змін інтересів? Що дає це спілкування? Ось коло питань, які неминуче постають при розгляді цього явища.

Порушені питання можуть бути конкретизовані через звернення до музики України та Росії XVII ст. та визначення її місця в культурі останньої чверті XX ст. Тривалий час музичне мистецтво Давньої Русі і близьких до неї епох залишалося «білою плямою» на карті культури нашої Батьківщини. Тому все більшого значення набуває підняття за останнє десятиріччя великого шару музики XVII—XVIII століть, — вивчення невідомих творів, масштабів розповсюдження і побутування провідних жанрів того часу — канта і партесного концерту, виявлення імен забутих митців. Особливу увагу привертає постать Миколи Дилецького. Видатний культурний діяч, просвітителю за своїми прагненнями, Дилецький досі був відомий, насамперед, як теоретик, педагог, творець праці з теорії музики та композиції, що на той час не мала

соби рівних у Європі. Відновлення його творчості довело, що вже в 70-і—80-і роки XVII ст. у вітчизняній музиці було досягнуто високого рівня синтезу загальноєвропейської композиторської майстерності та національних традицій. Твори автора «Музикальної граматики», зокрема таке видатне явище, як «Канон на великдень», знайдений у Києві, захоплюють слухача цілісністю та гармонічністю світосприйняття, прийнятого життєствердним пафосом, приваблюють красою соковитого звучання, вмилем володінням просторовими ефектами. Багаті виражальні можливості нового стилю підпорядковуються змістовим завданням. В той же час ми з радістю впізнаємо тут фольклорні першоджерела, які й досі є активними в народнописенній творчості. Живе звучання «Канона» у виконанні Київського камерного хору (керівник В. Іконник), у запису на платівці Московського камерного хору під керівництвом В. Н. Мініна, краще за всі теоретичні докази переконують слухачів у його яскравій світській спрямованості; тут втілені не лише почуття тріумфуючої радості, а й певне героїчне піднесення, що відображає нове світовідчуття в мистецтві України після воз'єднання з Росією.

Відкриття музичної творчості другої половини XVII ст. змусило науковців переглянути критерії історичних оцінок. Як глибокий внутрішній творчий процес постала взаємодія російської та української музичних культур. Таким чином, уявлення про даву епоху, яке складається у кожної освіченої людини на підставі знайомства з архітектурними пам'ятками, живописом, літературою, збагатилося музичними враженнями, набуло більш цілісного характеру.

Залучення мистецтва минулого до сфери активного художнього життя — лише один (сказати б «часовий») із аспектів сучасної культури в її прагненні до розширення меж міжкультурних спілкувань. Іншим є «просторовий» — завоювання нових ареалів і дедалі ширше засвоєння досягнень духовної діяльності неєвропейських народів. Ця спрямованість «вглибину» та «вширину» доводить наявність величезних гуманістичних потенцій, прихованих у сучасному мистецтві, які протистоять його дегуманізації. Адже йдеться про взаємодію рівноправних культур, віддалених у часі або ж просторово. Залежність між гуманізмом та міжкультурними контактами не є простим зіставленням цих двох явищ, а розкриває причинний зв'язок між ними.

Історія і сучасність дають чимало доказів закономірності зв'язку між гуманістичними тенденціями і визнанням оригінальності, самостійності та самоцінності інших культур. Ця ж залежність виявляється і в історичному ракурсі — те, що традиції звернення до мистецьких надбань попередніх етапів сягають доби Проторенесансу і Гуманізму, не є випадковим. Саме європейські гуманісти вперше обгрунтували індивідуальну та соціальну значущість культури як певної цілісності, відчули динаміку історичного процесу в його незворотності, а звідси — поставили питання про можливість «діалогу» з культурними надбаннями минулого. Таким чином, діалогічність стала характерною рисою самого типу ренесансної культури (див. Баткин Л. М. Диалогичность итальянского Возрождения. — В кн.: Советское искусствоведение. 1976, вып. 2, М.). В ній діалог виявився одним із шляхів утвердження ідеалу в його єдності істини, добра і краси.

Погляд з перспективи століть дозволяє побачити місце сучасного етапу в багатовіковому процесі засвоєння художньої спадщини, відчути його динаміку та деякі закономірності. До них можна було б віднести все більш значне прискорення та поширення масштабів процесу, а також вибірковість, яка характеризує кожен з етапів звернення у діалозі переважно до тієї чи іншої епохи, можливо — і превалювання «просторового» (синхронічного) або ж «часового» (діахронічного) аспектів.

На музиці перехідного періоду мистецтва Нового часу перетнулися обидва напрямки діалогу культур. У синхронічному — музика Росії та України виступила у взаємодії з європейськими національними музичними школами середини XVII ст. В аспекті взаємозв'язків культур інакше розмістились акценти стосовно мистецтва Заходу і Сходу, новітності виявила єдність загальноєвропейських процесів у розглянутий період. У діахронічному аспекті для вітчизняної музики особливо рельєфні безперервність традицій, їх глибоке історичне коріння, єдність шляхів розвитку мистецтва України і Росії. Пізнання культури народу дає сучасному слухачеві відчуття причетності до вічно живого процесу її розвитку, розширює стильовий кругозір, сприяє естетичному і етичному вихованню людини кінця XX століття.

Н. ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА

Гастролі киргизького театру



Музичний театр

Киргизький орден Леніна академічний театр опери та балету ім. Абдила Маддибаєва вперше приїхав до столиці Радянської України. Велика і цікава гастрольна програма виразно репрезентувала творче обличчя колективу, який здобув добру славу напрочуд активного, що поєднує сміливі дерзання з високою виконавською культурою. Прагнення йти дорогою відкриттів визначило звернення і до нових творів, і до незаслужено забутих.

Кияни вперше познайомилися з оперою «Мефістофель» А. Бойто, написаною за мотивами «Фауста» Й. Гете. Музика приваблює мелодійністю, чудовими ансамблями і особливо — розгорненою, драматично виразною партією Мефістофеля. Це, зокрема, мало вирішального значення для театру, в трупі якого виступає відомий співак Б. Минжилкієв. У спектаклі яскраво розкрилася його вокальна і акторська майстерність. Партію Фауста успішно виконав Т. Сейталієв, Маргарити — К. Сарбаєва.

Київські шанувальники оперного мистецтва послухали шедеври Дж. Верді — опери «Ріголетто» і «Дон Карлос». В обох спектаклях митці порадували високою постановочною і виконавською культурою. В «Ріголетто» варто відзначити вокально-сценічну інтерпретацію головної партії досвідченим майстром А. Мірзабаєвим. Не менш переконливо, хоча в іншій, більш емоціонально відкритій манері, виконує цю роль Е. Касимов. Прекрасне враження залишають солісти: Т. Сейталієв та Я. Шовковий (Герцог), Х. Мухтаров (Монтероне).

«Ріголетто» вже понад двадцять років у репертуарі театру, а «Дон Карлос» належить до найновіших постановок (1979 р.). У цьому спектаклі великий і заслужений успіх випав на долю Б. Минжилкієва в ролі іспанського короля Філіппа II. Особливо хвилює психологічно напружений монолог у третій дії, де співак напрочуд виразно розкриває страждання свого героя, передаючи його почуття самотності, гіркоту відчуження.

Те, що театр постійно цікавиться сучасним репертуаром, підтверджує поява на його сцені опери «Петро Перший» А. Петрова. Близький виступ у заголовній партії Б. Минжилкієва сприяв успіхові цієї постановки. Співак створив привабливий образ розумного державного діяча і, водночас, молодого, запальної людини. Інші партії виконують А. Мірзабаєв (Лефорт), Я. Шовковий (Меншиков), В. Портнова (Катерина), О. Мартиросова (Софія), Л. Циндрик (Анастасія).

Варто окремо сказати про чітку дикцію киргизьких співаків (на жаль, не завжди це притаманне оперним артистам). Високу виконавську культуру продемонстрував також оркестр під керівництвом А. Джумахматова та К. Молдобасанова. У звучанні хору хотілося б більшої виразності і компактності.

Сценічне вирішення спектаклів («Петро Перший», «Мефістофель», «Дон Карлос») режисером М. Ахунбаєвим випливає з розуміння опери насамперед як твору музичного. Відзначимо і роботу художників М. Новиковського («Дон Карлос»), І. Сумбаташвілі («Петро Перший»), А. Ареф'єва («Ріголетто»).

На жаль, гості не познайомилися з національними операми «Айчурек» («Місячна красуня») та «Манас», які багато років йдуть на сцені театру. Однак вони дали можливість зустрітися з киргизькими балетами. Комедійна вистава «Куйручук» («Веселий пустун») К. Молдобасанова та Г. Окуєва (лібретто балетмейстера Н. Тугелова) був показаний у Києві в новій музично-хореографічній редакції (1977 р.), здійсненій композитором К. Молдобасановим та балетмейстером У. Сарбагішевим. Сюжет і образні характеристики, взяті з народної творчості, позначені яскравим національним колоритом. У центрі динамічної хореографічної дії — постать Куйручука, життєлюбця і сміливця, який виступає проти соціальної несправедливості і релігійного мракобісся. Герой має багато спільного з персонажами фольклору інших народів світу (Тіль Уленшпінгел, Насреддін).

Танець А. Ірсалієва (Куйручук) вражає молодечим завзяттям, іскрометним темпераментом виконавця. М'яким ліризмом, кантиленною пластикою приваблює О. Орузбаєва (Зейнеп). Гостро комедійні образи створили Б. Куттубаєв (Сарибай) та М. Асилбашев (Мулла).

Балет-ораторія «Материнське поле» К. Молдобасанова за однойменною повістю Ч. Айтматова, присвячений подвигу радянського народу в боротьбі з фашизмом, репрезентує інший жанровий тип хореографії. Спектакль вражає масштабністю задуму, героїчним піднесенням. Особливістю драматургії «Материнського поля» є синтез жанрових ознак балету і ораторії (хорові прологи), що органічно впливає із змісту та стильових особливостей літературного першоджерела. Композитор врахував специфіку балетного жанру і створив колоритну танцювальну музику. Хореографічне рішення (балетмейстер У. Сарбагішев) приваблює емоційною наснагою, драматичною виразністю. У центрі твору — величний образ киргизької жінки-матері Толгонай. Його втілення дало можливість якнайповніше розкритися щедруму таланту А. Токомбаєвої.

У гастрольному репертуарі були балети, які йдуть на сценах багатьох театрів країни. У постановці «Спартак» А. Хачатуряна використано редакцію, здійснену Ю. Григоровичем. Відкриттям для киян стали виконавці партії Спартак — А. Ірсалієв та Ч. Базарбаєв. Вони володіють відточеною танцювальною технікою, акторською майстерністю.

Киргизький колектив з повагою ставиться до класичної спадщини, яку він активно пропагує. Стилеві романтичного мистецтва відповідає постановка «Жі-

зелі» А. Адана (хореографія Ж. Кораллі, Ж. Перро і М. Петіна відтворена балетмейстерами К. Тер-Степановою та К. Мадемиловою). Хочеться відзначити глибокий ліризм у партії Жізелі солістки Р. Чокової. Приваблює своєю поетичністю, завершеністю рухів і поз Ч. Базарбаєв (Альберт).

Балетмейстер К. Тер-Степанова і художниця С. Дмитрієва точні у збереженні танцювальної лексики, пантоміми, сценічних аксесуарів і іншого шедевра класичної хореографії — «Баядерки» Л. Мінкуса — М. Петіна. Головну партію (Нікії) виконує А. Токомбаєва — артистка широкого творчого діапазону, однаково переконлива і у творах сучасних («Материнське поле»), і в класичних партіях. Відмінна школа і музикальність сприяли успіхові А. Токомбаєвої та Ч. Базарбаєва як головних виконавців у «Лебединому озері» П. Чайковського.

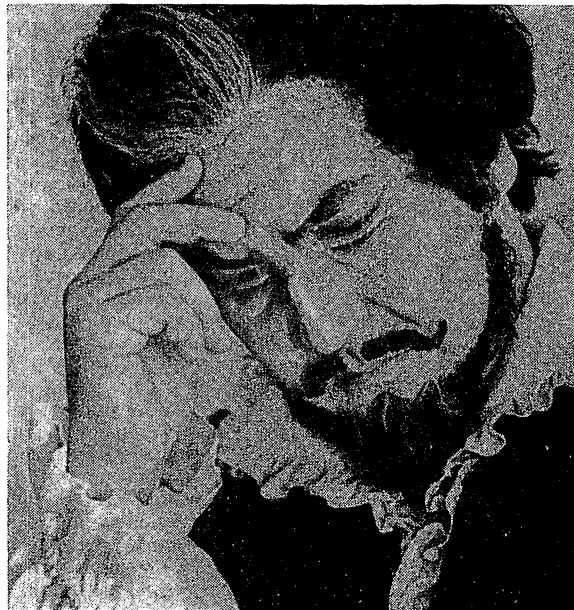
Балет «Марна пересторога» в хореографічній редакції О. Виноградова вишов веселим, барвистим. Із запальним темпераментом танцюють в ньому О. Орузбаєва (Ліза) та А. Ірсалієв (Колен). Справжній комедійний талант виявили М. Асилбашев (Марцеліна) та Р. Ірсалієв (Ален).

Дещо нерівно виступив у спектаклях кордебалет. Однак не можна не відзначити злагоженість, стилістичну точність виконання жіночим складом труп так званих «білих» танців (лебеді в «Лебединому озері», виліси в «Жізелі», «тіні» в «Баядерці»), у чому велика заслуга педагогів-репетиторів.

Гастролі киргизького театру в Києві засвідчили, що це колектив великих творчих можливостей, один з гідних представників соціалістичного мистецтва, яке успішно розвивається в єдиній братній сім'ї народів СРСР.

М. ЗАГАЙКЕВИЧ

Філіпп — Б. Минжилкієв у виставі «Дон Карлос» Дж. Верді.



Сторінки дружби

Творчі зв'язки двох демократичних культур — українського і грузинського народів — багатогранно розкрилися в музично-театральному мистецтві.

Здавна українська народна пісня звучала у виставах пересувних труп, які гастролювали в Грузії, і в музичному побуті Тбілісі (в місті постійно жило багато українців). Українська пісенність, зокрема, мала величезний вплив на формування інтонаційного ладу міського фольклору, який був одним із джерел професійної грузинської музики.

Тісно пов'язана з українською культурою і творчість багатьох композиторів Грузії. Автор комічної опери «Кето і Коте» В. Долідзе вчився в Київському комерційному інституті і одночасно — у міському музичному училищі по класу скрипки у професора М. Ерденка. І в Тбілісі, куди композитор повернувся (1917 р.), він часто чув близькі йому з дитинства українські пісні, інтонації яких використав у своїй яскраво національній опері (за комедією А. Цагарелі «Ханума»). Цей твір йшов на сцені Київського театру оперети.

Вплив українського фольклору відчутний і у фантазії В. Долідзе «Іверія» (за старою назвою Грузії) — одному з перших грузинських симфонічних творів (1925 р.).

В 40-х роках у Києві, Харкові та Дніпропетровську був поставлений балет А. Балачівадзе «Серце гір», який став сучасною класикою. Балетмейстер В. Чабукіані, поєднуючи класичний танець з елементами народного грузинського, створив яскраво національний спектакль. На його рішення спіралася і українські хореографи С. Сергєєв (Київ) та П. Йоркін (Харків). Спектакль виявився етапним у музично-театральному мистецтві не тільки Грузії, а й України.

До 300-річчя воз'єднання України з Росією А. Балачівадзе створив симфонічну баладу «Дніпро». Композитор виступив у ній як майстер музичного пейзажу, органічно ввів у мелодичну тканину українську народну пісню «Гаям зелененьким вода тече». Він не цитував народний матеріал, а зумів розкрити характер пісні, її національний колорит.

У роки Великої Вітчизняної війни на сцені Тбіліського театру опери та балету виступали відомі українські співаки — М. Частій, В. Гужова, М. Гришко, Ю. Кипоренко-Даманський. Їх виконавське мистецтво, темпераментне, емоційне, романтично піднесене, виявилось близьким грузинській публіці. Ті, хто слухав тоді цих майстрів, досі пам'ятають прекрасне виконання дуету Аїди і Радамеса (В. Гужова та Ю. Кипоренко-Даманський), сцени Грязного з «Царевної нареченої» (М. Гришко), пісні Наталки з «Наталки Полтавки» (В. Гужова). З нетерпінням чекали завжди слухачі арію Елізабети в опері М. Галеві «Дочка кардинала», примушуючи Ю. Кипоренка-Даманського повторювати її кілька разів. (І сьогодні вона часто звучить по грузинському радіо в запису цього співака).

Великий внесок у музично-театральне мистецтво Грузії зробив видатний український композитор К. Данькевич. Результатом його творчої співдружності з театром ім. В. Абашидзе стала музична комедія «Золоті ключі» (лібретто Г. Колгунова і Я. Зіскінда в перекладі Г. Нуцубідзе). Цей патріотичний твір розповідав про життя і боротьбу одного з партизанських загонів України під час війни. Постановочна група (режисер Б. Гамрекелі, диригент К. Мачабелі, художник Д. Міріанашвілі) зуміла поєднати у спектаклі громадянський пафос з жанрово-побутовими, комедійними елементами. Сучасна музична комедія не втратила своїх жанрових особливостей, а мелодійна, щира музика К. Данькевича стала близькою грузинським виконавцям: Т. Роде-Чіджавадзе (Наталка), Ш. Осепашвілі (Андрій), М. Інгіло та В. Саларідзе (молоді партизани).

Опера К. Данькевича «Богдан Хмельницький» також була поставлена на сцені Тбіліського театру опери та балету ім. З. Паліашвілі і виявилася етапною в біографії колективу. Всі творчі і технічні працівники на чолі з режисером Д. Смолічем, художником П. Злочевським і диригентом О. Дімітріаді з великим ентузіазмом втілювали цю оперу, яка розповідала про одну з хвилюючих сторінок історії українського народу. Масштабна і складна вистава була підготовлена всього за півтора місяця. В пам'яті глядачів залишилися образи, створені співаками-акторами П. Амїранашві-

лі (Богдан), Д. Мчедлідзе (Кривоніс), Е. Гостеніною (Гелена).

З операми З. Паліашвілі «Даїсі» та «Абесалом і Етері» українські глядачі познайомилися ще в 30-і роки («Даїсі» йшла в Києві, «Абесалом і Етері» — в Харкові). На початку 70-х років у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка перлина грузинської музики «Абесалом і Етері» звучала в прекрасному перекладі Б. Тена. Постановники і виконавці зуміли яскраво розкрити задум автора. Герої давньої грузинської легенди ожили у виконанні Я. Головчука (Абесалом), Г. Циполи (Етері), Д. Гнатока (Мурман), П. Загребельного (Абіо), Н. Місіної (Нателла) і стали близькими сучасному слухачеві. Режисер Д. Смоліч, спираючись на кращі традиції грузинського театру, вніс у свою інтерпретацію оригінальні, самобутні риси. Він побудував виставу за принципом контрастного зіставлення двох перших дій (світло, сонце, радість) і двох останніх (печаль, горе, загублене щастя). Перехід від світла до мороку відбувався в кінці другої дії, і сумна арія Абесалома «Шукаю я щастя» вичувала наступне трагічне розгортання подій.

Музикант з яскравим диригентським почерком, С. Турчак відтворив поліфонічне багатство грузинської музики, зумів якнайкраще передати емоційний зміст опери — монументальної психологічної драми, що переростає в народну трагедію. Тому таке сильне враження справляли хоріві сцени (хормейстер Л. Венедиктов), особливо в третій дії. Хор в опері — не тільки виразник колективних почуттів народу, а й безпосередній учасник трагічних подій, який водночас стверджує радість життя. Творчі вистави були удостоєні Державної премії Грузинської РСР імені З. П. Паліашвілі.

Часто майстри мистецтв України виступають у спектаклях Тбіліського театру опери та балету, а грузинські артисти — на українській сцені. Давня творча дружба єднає Одеський театр музичної комедії з театром ім. В. Абашидзе. Ще в кінці 60-х років режисер М. Оперовський здійснив в Одесі першу постановку нового твору Г. Цабадзе «Мій безумний брат» (за п'єсою Є. Шатуновського), а згодом він же ставить цей спектакль у Грузії. Нещодавно одесити показали глядачам новий мюзикл Г. Цабадзе «Серце моє тут».

Минулого року оперна студія Тбіліської консерваторії звернулася до опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм». Спектакль не тільки мав велике значення для виховання студентів, а й став цікавою музичною подією міста.

Протягом багатьох десятиліть збагачувалися зв'язки грузинської і української музично-театральних культур, і сьогодні вони успішно розвиваються.

Тбілісі

Міра ПІЧХАДЗЕ

О. Такракішвілі вручає Державну премію Груз. РСР імені З. Паліашвілі Д. Гнатоку.



Три тижні в Москві

Виступаючи у вересні цього року в Москві, колектив Донецького академічного театру опери та балету продемонстрував свої творчі досягнення, широкий діапазон художніх пошуків. Не випадково столичні критики підкреслювали сміливість донеччан у добірї репертуару, називали театр «лабораторією радянської опери», відзначали загальну високу вокально-акторську майстерність.

Говорячи про художню індивідуальність донецького колективу, слід насамперед вказати на оригінальність його репертуару. Вистави зацікавили глядачів: театр по праву пишається своїм пріоритетом у постановці маловідомих опер зарубіжних композиторів і нових творів українських радянських авторів. На московських афішах — «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса, «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського, «Крізь полум'я» В. Губаренка, «Дівчина з Заходу» Дж. Пуччіні, «Орфей» Х.-В. Глюка, «Андре Шеньє» У. Джордано, «Муза Поета» В. Доценка і В. Стародубровського, всього 14 назв (10 опер і 4 балети). Постійне поповнення репертуару новими операми — стимул для всіх виконавців, важлива умова активного творчого життя театру. Але, звичайно, мало зацікавити глядачів репертуаром — треба показати високий виконавський рівень.

Гастролі відкрилися оперою «Ярослав Мудрий» Ю. Мейтуса, яка, вже можна сказати, витримала випробування часом, бо не сходить зі сцени кілька років. Успіхові вистави сприяла масштабна постановочна концепція режисера Є. Кушакова, диригента Т. Микитки, художника Б. Купенка, відшліфована майстерність співаків і оркестру.

Українські шанувальники оперного мистецтва добре пам'ятають виконання І. Диковим заголовної партії, яка відзначалася високою вокально-сценічною культурою. Минув час. І приємно, що актор збагатив цей яскравий образ князя-воїна, люблячого батька, далекоглядного політика новими штрихами. Колоритні статі створили П. Ончул (Микита), Є. Щерба (Інгигерда), Р. Колесник (Єлизавета), Н. Цуркан (Анна), В. Міщенко (Милуша) та ін. Спектакль, показаний у Москві, поліпшився порівняно з донецьким варіантом — набув ще більшої масштабності, злагодженості звучання ансамблів та хорових сцен (особливо тріо Микити, Давида і Ратибора, хор-процання народу з Милушею). Незабутнє враження залишає фінальна сцена — гімн Ярославу, Києву, всій Русі.

Опера Ю. Мейтуса виконувалася українською мовою: вона ввела глядача в атмосферу самотньої національної музики і познайомила з драматичною поезією Івана Кочерги. Крім того, приємно було спостерігати, як глядачі схвально сприймали сценографічні образи кожної картини: похмурий пейзаж битви, блакитні простори Дніпра, зелений дуг перед князівським теремом і т. п. Художник використав різнома-

нітні іконописні матеріали, засобами сценографії допоміг виявити музичну драматургію опери.

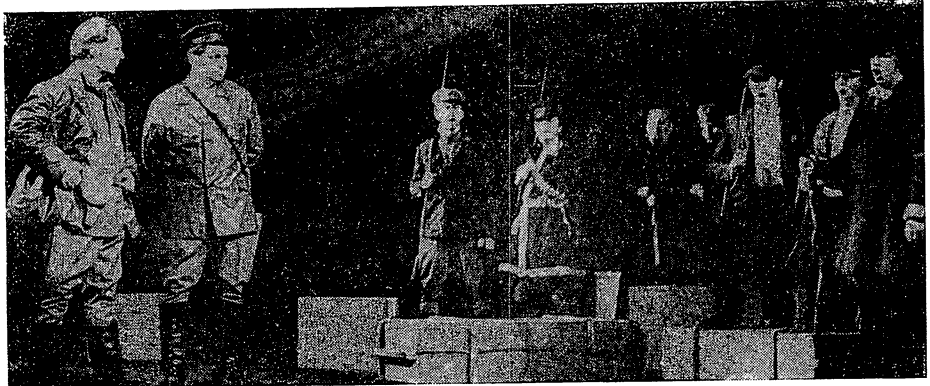
Тепло прийняли москвичі постановку моцартівського «Дон Жуана». Цей спектакль вирішено в єдиному стилістичному ключі. Серед виконавців слід назвати насамперед І. Дикова (Дон Жуан) та Е. Стадниченка (Лепорелло), які створюють гармонійний вокально-акторський ансамбль. Лепорелло Е. Стадниченка, без сумніву, цікаве явище в українській моцартіані. Акторіві притаманна імпровізаційність, прагнення знайти пластичне вираження кожної вокальної фрази. Його герой весь час змінюється — залежно від того, з ким спілкується: він — то щирий слуга свого господаря, то іронічний, гострий на слово представник народу. Запамяталися Т. Лагунова в партії донни Анни, В. Міщенко (Церліна), В. Качалов (Мазетто).

З успіхом пройшла ще одна класична опера — «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті. Диригент В. Куржев особливо увагу приділяє ансамблевим сценам, ефектно підкреслює оркестрові соло; відчувається міцний контакт із співаками. Серед виконавців найкраще враження залишили Р. Колесник (Лючія) та М. Момот (Едгар). З піднесенням прозвучали їх дуєт у першій картині, арія Лючії з солюючою флейтою, завершальна моносцена Едгара. У «Лючії» знову розкрилося вокальне обдаровання П. Ончула (він успішно виступив у партіях Микити в «Ярославі Мудрому» і Шарля Жерара в «Андре Шеньє»), вільне володіння тембральними барвами, що особливо відчутне в арії Енріко. Заслужують на високу оцінку акторські роботи О. Кокі (Норман), Е. Стадниченка (Раймонд), Ю. Косенка (Артур).

Москвичі вперше познайомилися з двома балетними виставами донецького колективу — «Малюк і Карлсон» Ю. Тер-Осіпова та «Муза Поета» В. Доценка і В. Стародубровського. Музика дитячого балету дещо ілюстративна, їй бракує гострої характерності, контрастності, свіжих мелодій.

Сцена з вистави «Ярослав Мудрий».

Сцена з вистави «Крізь полум'я».



В балеті «Муза Поета» постають сторінки життя О. С. Пушкіна, перешлетені з епізодами його творів. Фантазія авторів веде нас у ліцейський парк, у циганський табір, у Михайловське, де розгортається драма Поета і його Музи (алегорія мистецтва і кохання). Тут з'являються образи Земфіри й Алеко, Царя Додона, Шемаханської царниці, а також трагічна постать Пугачова. У виставі цікаво використано інтермедійну завісу: різноманітні проєкції поєднуються з появою персонажів (наприклад, Долі), які контрапунктують основній сюжетній дії. Не у всьому стилістично витриманий, донецький спектакль є своєрідною спробою осмислити поетичну спадщину О. Пушкіна.

Утвердження художньої індивідуальності театрального колективу — складний і тривалий процес. Донецьким митцям допомагає в цьому звернення до творчості сучасних українських композиторів. Так, великий резонанс викликали постановки опери «Крізь полум'я» В. Губаренка, присвяченої революційним подіям на Донбасі, і фресок «Десять днів, що потрясли світ» М. Кармінського за мотивами книги Дж. Ріда. Твір М. Кармінського дає можливість показати, наскільки величним і драматичним був кожний день революції. Режисер Є. Кушаков створює масштабну композицію, яка передає суть напружених подій.

Московські гастролі засвідчили високий рівень режисури, диригентського мистецтва, сценографії. Однак в репертуарі мало творів вітчизняних композиторів-класиків. Тому одне з перших завдань — оволодіння багатствами української і російської оперної та балетної спадщини, поряд з активною співтворчістю з сучасними радянськими композиторами.

I. МАМЧУР

Перший Всесоюзний конкурс на краще виконання пісень країн соціалістичної співдружності народився нинішнього літа в Ялті у рамках фестивалю «Кримські зорі». І це цілком закономірно, бо на святі сучасної радянської пісні завжди поряд з творами композиторів нашої країни звучали мелодії друзів.

Новий конкурс, що проходив з 1 по 8 серпня у залі театру ім. А. П. Чехова і завершився великим концертом на естраді літнього театру, став своєрідною пісенною увертюрою IV Всесоюзного фестивалю «Кримські зорі». Він переконливо показав, що інтерес радянських співаків і насамперед виконавської молоді до музики та пісень братніх країн соціалізму постійно розширюється і поглиблюється.

До журі, яке очолював відомий радянський співак М. К. Кондратюк, входили заступник начальника Головного управління музичних установ Міністерства культури СРСР В. М. Ковальов, композитори М. Г. Фрадкін, О. Г. Флярковський, Г. В. Подельський, Є. Ф. Станкович, А. Е. Есадов, К. О. Мясков, співаки С. М. Ротару, Г. М. Великанова, Б. Закіров, доктор мистецтвознавства Ю. О. Станішевський.

У творчому змаганні взяли участь 28 молодих співаків майже з усіх братніх республік нашої країни та 11 вокально-інструментальних ансамблів. Поряд з відомими і досвідченими виконавцями, солістами оперних театрів, філармоній, концертних організацій, радіо і телебачення, виступили зовсім юні співаки — вчорашні випускники консерваторій, театральних інститутів, музичних училищ і навіть студенти.

Пісенне виконавство нашої республіки представляли солісти Укрконцерту В. Засухін, Л. Гримальська, О. Стещенко, Київського мюзик-холу М. Мозговий, Закарпатської філармонії П. Матій та Т. Анциферова, Одеської — Е. Кустовський, Кримської — Л. Москвітін, Ровенської — Є. Ялімова, Івано-Франківської — Л. Габош, а також вокально-інструментальні ансамблі «Країни» (Полтава), «Бегущая по волнам»

Співак М. Мозговий.



та «Скіфи» (Одеса), «Кримські зорі» (Євпаторія) та «Діалог» (Донецьк). Слід сказати одразу, що переважна більшість учасників і зокрема майже всі представники України продемонстрували хороші вокальні дані, належну професійну підготовку і досить високу виконавську культуру, прагнення знайти власне трактування пісень, включених до програми.

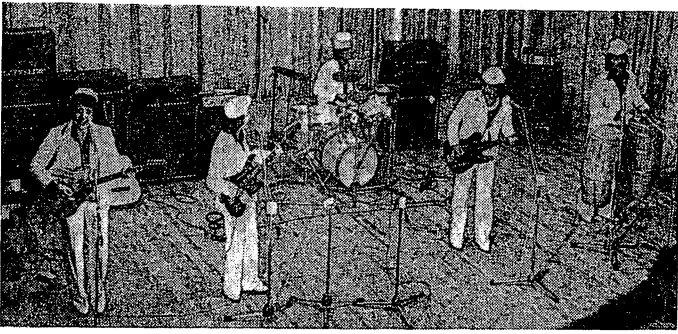
Проте, як наголосив відомий композитор, член журі багатьох подібних конкурсів Марк Фрадкін, при оцінці враховувалися ще й артистизм, невимушеність поведінки на естраді, пластична виразність, уміння дібрати репертуар, глибоко розкрити авторський задум, виявити нові грані вже знайомої пісні, показати себе справді синтетичним артистом.

Ці високі вимоги поєднувалися з дуже складними умовами конкурсу, учасники якого мусили підготувати сім пісень, три з яких — твори композиторів країн соціалістичної співдружності, три — радянських авторів і одна — нова пісня, написана не раніше серпня 1978 року.

Виконавці та їхні концертні організації поставилися до підготовки конкурсних програм з великою відповідальністю, знайшли чимало цікавих творів, пройнятих ідеями соціалістичного гуманізму та інтернаціоналізму, дружби і братерства народів, боротьби за мир.

Під час прослухування журі звертало особливу увагу на ідейно-художній рівень репертуару. Молоді артисти з справжнім натхненням виконували пісні композиторів Польщі, Німецької Демократичної Республіки, Куби, В'єтнаму, Чехословаччини, Болгарії, Угорщини, Югославії. Їхня інтерпретація відзначалася тонким відчуттям ідейно-образного змісту, національного колориту музики братніх народів. Це одразу помітили кореспонденти газет, журналів, радіо і телебачення країн соціалістичної співдружності, які були присутні на всіх концертах-прослухуваннях. Для висвітлення роботи конкурсу до Криму прибули, зокрема, акредитовані в Москві власні кореспонденти Болгарського телеграфного агентства, журналу «Пшиязнь» і Польського агентства «Інтерпрес», журналу «Свет соціалізму» (ЧССР), телебачення НДР. Журналісти соціалістичних країн особливо відзначили високий рівень вокально-сценічного виконання, оригінальність трактування пісень, прагнення співаків знайти маловідомі твори або по-новому інтерпретувати популярні. Іноземні кореспонденти не сподівались, що радянські артисти так добре знають музику і пісні їх народів. «Сюрпризи почалися вже на першому турі, — захоплено говорив Анджей Дзиковський з журналу «Пшиязнь». — Я не повірив сам собі, коли раптом почув мелодію з польського кінофільму 1949 р. З нею виступив Бруно Егле з Риги. А друга його пісня — «Віддав усе, що у мене є» А. Янвельського — з нашого кінофільму 30-х років. Як цей юнак знашов ці твори, де записав музику, як зміг так проникливо, по-сучасному виконати їх? Молодий артист співав польською мовою. І я був глибоко вражений точністю, культурою, переконливістю виконання. Він неначе дав «друге життя» прекрасним пісням, які навіть у нас вже часом забувають. На конкурсі прозвучало також багато нових, популярних сьогодні на польській естраді творів. Артисти співають їх польською мовою і майже до жодного я не маю претензій». Повагу і любов конкурсантів до пісенної культури братніх народів відзначали всі журналісти і під час численних дружніх розмов з членами журі й організаторами конкурсу, і на офіційних зустрічах та двох прес-конференціях, які були проведені напередодні змагання і після заключного концерту.

Всього прозвучало понад 200 пісень, з них майже половина — твори композиторів країн соціалістичної співдружності, різні за жанровим і тематичним спрямуванням. Співаки широко зверталися і до творчості радянських авторів, демонструючи здобутки багатонаціональної пісенної культури. Героїко-патріотична тема посіла в програмах чільне місце. Яскраве враження, зокрема, залишило дещо плакатне, але наснажене високим патріотичним пафосом трактування пісні О. Пахмутової «Гарячий сніг», яку проникливо виконав В. Засухін. З великою душевною теплотою проспівала Є. Ялімова відому «Пісню про Москву» А. Лепіна. Епічно й схвилювано прозвучала у П. Матія «Моя Батьківщина»



Виступ ансамблю «Наво».

О. Долуханяна. Обдарована співачка Л. Гримальська, тематично об'єднавши мелодії різних народів, підготувала героїко-патріотичну вокальну композицію «Батьківщина, свобода, мир, хліб». Цікаві вокальні барви знайшли молоді співачки і для пісень І. Дунавського, М. Фрадкіна, М. Таривердіва, Я. Френкеля, О. Флярковського, Ю. Саульського, О. Фельдмана, О. Зацепіна, Г. Мовсесяна, Д. Тухманова.

Велике місце в конкурсних програмах посили також пісні українських композиторів, зокрема П. Майбороди, І. Шамо, К. Домінчена, І. Карабиця, В. Філіпенка, О. Красотова, В. Ільїна, О. Зуєва. До репертуару кожного співака входила передбачена умовами конкурсу нова сучасна пісня. Та, на превеликий жаль, серед них майже не було яскравих, оригінальних за мелодією, які б могли запам'ятатися слухачам і принести радість зустрічі з художнім відкриттям.

Один з найстаріших радянських композиторів-піснярів М. Фрадкін, оцінюючи програми, цілком справедливо зауважив, що «на конкурсі взагалі вдалих пісень, котрі являють собою справжню мистецьку цінність, було виконано небагато. Особливу стурбованість викликають сьогодні вокально-інструментальні ансамблі. На жаль, вони втрачають часто своє творче обличчя...»

Гострі проблеми ВІА дуже виразно виявилися в конкурсних виступах. З одинадцяти колективів найбільш цікавими були ті, які не відривають власні пошуки від національної музично-пісенної основи, створюючи самобутні аранжировки, творчо переосмислюючи традиції виконання народних мелодій і радянської пісенної культури. Саме такими рисами відзначалися виступи ВІА «Яшлик» з Казахстану, «Наво» з Узбекистану, «Країни» з Полтави. Чимало ансамблів акомпанували солістам — учасникам конкурсу, продемонструвавши досить високий професійний рівень. Серед них горьковський колектив «Ехо», одеський «Алые паруса», київська «Кобза». Окремі ансамблі неприємно вразили відсутністю художнього смаку, образно-емоційною обмеженістю аранжувань. Шкода, що навіть високо професійні колективи часом захоплюються форсованим звучанням, як наприклад «75» з Тбілісі, який, єдиний серед вокально-інструментальних ансамблів, здобув звання лауреата і другу премію. (Першу та третю жюри вирішило не присуджувати, і в цьому, певно теж віддзеркалилися гострі проблеми сучасного стану ВІА, певна стандартизація їх виконавської мане-

ри). Дипломами нагороджено ансамблі «Скіфи», «Яшлик», «Наво» та «Кримські зорі». За кращий музичний супровід відзначено «Ехо».

Серед вокалістів звання лауреатів удостоєні солісти філармоній: Горьковської — В. Леонт'єв (перша премія), Кримської — Л. Москвітін та Івано-Франківської — Л. Габош (друга премія), соліст Москонцерту В. Кунченко та артист узбецького ансамблю «Наво» К. Каюмов (третя премія). Дипломантами конкурсу стали солісти Київського мюзикхолу М. Мозговий, Узбекконцерту Д. Мадаліходжаєва, Ленконцерту Л. Толмачова. Почесними грамотами фестивалю нагороджені також учасники третього туру конкурсу Е. Кустовський (Одеса), П. Борисов (Ташкент), С. Неломьяця (Москва), В. Засухін та Л. Гримальська (Київ). Крім цього, учасникам конкурсу були вручені спеціальні призи.

Перший Всесоюзний конкурс у Ялті, який сприятиме розвитку пісенного жанру, пропаганді творчості композиторів та поетів країн соціалістичної співдружності, виявленню нових імен молодих виконавців, став помітною подією в музичному житті країни. Відкрито не лише нові імена співаків, що стали лауреатами та дипломантами, а й нові пісні, серед яких найкращими жюри визнали пройняті оптимізмом, світлим подихом нашого героїчного сьогодення «Всім, всім — доброго ранку» Б. Ривчуна і В. Гіна та «Повернися, Ширін!» Є. Ширяєва і Ш. Рашидова.

Конкурс виявив гострі проблеми та нерозв'язані завдання, які стоять перед композиторами, виконавцями, концертними організаціями. Серед них — більш широка і активніша пропаганда кращих зразків нашої багатонаціональної пісенної культури. На жаль, часто ще звучать твори сірі, одноманітні, епігонські, з давно знайомими інтонаціями.

Тому актуальною є проблема художнього критерію естрадної пісні, який повинен постійно підвищуватися. Серед виконавських завдань особливо важливим є проловження і розвиток кращих традицій видатних радянських естрадних співаків, про які подеколи забувають молоді артисти. Виконавці крім вокально-акторської майстерності повинні мати яскраву індивідуальність. Проте навіть у переможця змагання обдарованого В. Леонт'єва ще немає власного творчого почерку, іноді він досить помітно наслідує манеру іноземних співаків. Не володіє «секретом» імпровізаційної розкутості й артистизмом Л. Москвітін. Досить обмежена, однопланова виконавська палітра характерна і для Л. Габоша. Тому особливо відрадно, що москвич В. Кунченко, узбек К. Каюмов і киянин М. Мозговий успішно продовжують кращі традиції радянського пісенного виконавства, не орієнтуючись на зарубіжних естрадних «зірок».

Конкурс також привернув увагу і до проблеми перекладу текстів, бо їх перекучення призводить до порушення всього образно-емоційного змісту пісень.

Перший Всесоюзний конкурс на краще виконання пісень країн соціалістичної співдружності вписав нову яскраву сторінку в історію непорушної дружби братніх музичних культур.

Т. ОЛЕКСІЄНКО

УЛЬЯНОВСЬКИЙ СИМФОНІЧНИЙ У ЛЬВОВІ

Виступами Ульяновського симфонічного оркестру завершився традиційний фестиваль мистецтв «Львівська золота осінь», присвячений сорокаріччю возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Радянській державі.

Цей колектив створений десять років тому і більшість артистів — молоді. Вже два роки його очолює заслужений діяч мистецтв РРФСР Олександр Алексєєв, який працює тут від часу заснування. Львів'янам оркестр показав дві програми. До них увійшли п'ята симфонія Д. Шостаковича, сюїта І. Стравінського з балету «Жар-птиця», симфонічна поема Р. Штрауса «Дон Жуан» і перша симфонія Я. Сібеліуса, а також Перший фортепіанний концерт С. Прокоф'єва та фортепіанний концерт Р. Шумана (солістка Т. Крюкова), твори Вагнера, Глазунова та Сібеліуса.

Ульяновці продемонстрували високий рівень оркестрової гри, тонке відчуття стилю. Компактно і злагоджено звучать струнні, досить сильна група дерев'яних духових (дещо слабші флейти), інколи бракує інтонаційної чистоти та ансамблевої злагодженості мідній групі. Прекрасно прозвучали сюїта Стравінського і «Дон Жуан» Р. Штрауса під керуванням О. Алексєєва. Менш вдалими виявилися інтерпретація симфо-

ній Сібеліуса і Шостаковича: у першій не виявлена драматургія твору (частково причиною цього прорахунку є сам твор). У симфонії Шостаковича не вдалися крайні частини: форсовані звучання струнних, динамічні невідповідності між групами, помітні ансамблеві вади; у другій частині виконавці не передали гумору, яким насичений кожний такт цієї чудової музики. Зате дуже виразною була лірико-філософська третя частина, що стало одним з найвищих досягнень концерту.

В обох програмах солісткою виступала піаністка Т. Крюкова.

У заключному концерті Ульяновського симфонічного оркестру взяли участь львівські музиканти — диригент народний артист УРСР Микола Колесса та скрипачка лауреат міжнародних конкурсів Лідія Шутко. Того вечора звучала друга симфонія М. Колесси, увертюра до «Оберона» К. Вебера та скрипковий концерт Ф. Мендельсона. Особливо слід відзначити виконання симфонії М. Колесси. Темпераментним і нахненним музикантом показала себе в концерті Мендельсона Л. Шутко.

С. ЦЕРЛЮК-АСКАДСЬКА

„Істинний оперний диригент“

28 вересня 1948 року. Відкриття сезону Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка. Прем'єра «Івана Сусанина» М. Глінки. Чудовий склад виконавців: Г. Шоліна, Е. Томм (на той час — студенти-випускники Київської консерваторії), Ю. Кипоренко-Даманський, М. Роменський. Прекрасне звучання хору і оркестру, відточений ансамбль, високохудожнє декораційне оформлення (О. Хвостов) — все це створює атмосферу святковості, притаманну прем'єрі. Залунав вальс (друга дія опери) — і настав момент, коли театральний спектакль перетворюється на маленьке чудо — чудо гармонійної єдності зримого і слухового.

На сцені — пишні декорації польського замку (виконані в сірих тонах), контури якого наче тануть у перспективі, і на цьому фоні — графічно-витончена, невагома А. Васильєва, кожний жест якої неначе співає. Все це зливається в гармонії з найлегшим, прозорим піаніссімо оркестру, яким диригує Веніамін Савелійович Тольба. Зал затамував подих... Це був рідкісний практичний приклад відомого положення А. М. Пазовського: «Істинний оперний диригент завжди чує все, що бачить, і бачить те, що чує». Цей творчий принцип лежав в основі багаторічної творчої діяльності В. С. Тольби в оперних театрах України. Ще досі пам'ятають завзяту суперечку диригента до освітлювачами на репетиції останньої дії «Тоски», коли Веніамін Савелійович наполягав на ідентичності світлової гами (панорама ранкового Риму) із звучанням оркестру, дзвонів, голосу пастушка.

Все життя В. С. Тольби зв'язане з музикою. Народився він у Харкові в сім'ї музиканта; вчився гри на скрипці. У 1927—1928 рр. в Ленінградському музичному технікумі проходив курс композиції у П. Б. Рязанова, читання партитур у Д. Д. Шостаковича, гармонію вивчав у Х. С. Кущнар'єва. У 1931 р. В. Тольба закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу С. Богатир'єва і з того часу безперервно працював упродовж трьох десятиліть в українських оперних театрах.

Творчі принципи А. М. Пазовського виявилися близькими індивідуальності молодого диригента і багато в чому визначили його подальший творчий шлях. Це й робота над партитурою, і відчуття спектаклю як цілісного музично-сценічного процесу, коли диригент стає «організатором музичної драматургії» (А. Пазовський), і прекрасне знання вокалу, що дозволяло йому домагатися досконалого звучання ансамблів та розгорнутих оперних сцен; нарешті, виконання організаційських функцій диригента, який згуртовує зусилля сотень людей в період випуску вистави.

Працювати над спектаклем Веніамін Савелійович починав задовго до зустрічі з колективом. Уже на першій репетиції оркестр і співаки одержували від диригента вичерпні дані про твір, його авторів, історичну епоху, традиції виконання тощо. Глибокі знання в поєднанні з непохитною волею у досягненні бажаного звучання — ось те, що створювало атмосферу взаємного прагнення до кращого втілення опери, допомагало успішно долати труднощі.

Творчий метод Веніаміна Савелійовича, як правило, був заснований на диктанті, але завжди в поєднанні з ерудицією, ясними вимогами, глибокою повагою до артистів, що сприяло створенню колективу одностороннім. Успіхові сприяв авторитет диригента, а «авторитет, як відомо, йде від сильної особистості» (Ш. Мюнш).

Постійне захоплення викликало інтенсивність роботи Веніаміна Савелійовича, коли готувалися до прем'єри. З дев'ятої до дванадцятої години — коректурні репетиції з оркестром, з дванадцятої до третьої — мізансцени з хором, солістами, мімансом, які він проводив сам, особливо під час «розводки» спектаклю режисером. Увечері, з дев'ятнадцятої до двадцять третьої години, — уроки з солістами, хором, співанки і т. п. І так щодня! Такий режим праці диригента може бути дійовим прикладом для всіх.

«Технологія» випуску спектаклю передбачає досить тривалий період самостійної роботи солістів, хору, оркестру. Перші спільні зустрічі у класі часом перетворюються на справжні концерти високого виконавського рівня. Пам'ятаю напрочуд гарні вечори-співанки спектаклів «Тоска», «Бал-маскарад», «Мілана», «Арсенал», «Приборкання непокір-

ної», «Трубадур», «Чарівна флейта». Провідні солісти театру — Л. Руденко, Є. Чавдар, Л. Лобанова, Е. Томм, Б. Гмиря, М. Гришко, Д. Гнатюк — святково-урочисті й зібрані; нервово збуджені артисти хору. Всі з нетерпінням чекають результату тривалої і складної праці.

Настає час репетиції. В класі — тиша; виходить за пульт В. С. Тольба — і починається таїнство творення. Тут виконавці переконуються, що всі настійні вимоги диригента на попередніх роздільних уроках були обгрунтовані. Величезні зусилля спрямовані на те, щоб співати і грати «трошки краще, ніж можу», не були марні.

Всі відчують, що загальне звучання спектаклю «змодельоване» диригентом ще до початку роботи над виставою і вимоги на всіх наступних репетиціях та спектаклях ті ж самі, що немає дрібниць у мистецтві. Все важливе і необхідне.

Так народжується віра в диригента. Очевидно, в цьому секрет справжнього сценічного «довголіття» спектаклів, створених В. С. Тольбою. Дійсно, всі його постановки і на п'ятдесятій виставі зберігають рівень прем'єри: така ж точність і акуратність виконання, таке ж натхнення, відчуття святковості. Навіть під керівництвом іншого диригента спектакль переконує своєю художньою логікою, стабільністю виконавського рівня.

Природно, що багаторічне спілкування солістів з В. С. Тольбою виробляло у співаків особливе почуття відповідальності, надзвичайну вимогливість до вивчення партій та їх виконання. Всі знали, що будуть допущені до участі у виставі тільки після бездоганної здачі партії в класі. Тут ні для кого не робили винятку. Величезна роль в розучуванні партії солістами належала концертмейстерам театру Л. О. Ржепській та Л. В. Гутковській, з якими Веніамін Савелійович працював особливо часто.

Звичайно, бували прикрі «накладки» і на спектаклях В. С. Тольби, але це траплялося дуже рідко і, як правило, внаслідок сценічних непорозумінь. Якось на виставі «Бал-маскарад» завжди уважний, творчо зібраний співак (виконавець партії слуги Амелії) вийшов на сцену і так захопився створеним атмосферою таємничості, що, маскуючи ліхтар у складках плаща, пропустив момент вступу і промовчав усю свою репліку. Знаючи про нетерпимість диригента до подібних випадків, чекали в антракті «розносу». Та, на подив усіх, цього не сталося. Однак після закінчення спектаклю Веніамін Савелійович у журналі зауважень щодо вистави, посміхаючись, записав проти прізвища цього соліста: «Добре тримає ліхтар».

Основи творчого взаєморозуміння між В. С. Тольбою і артистами закладалися на заняттях у класі. Особливий вплив цього прекрасного майстра відчувався в питанні стилю, виразності і осмисленості виконання, у створенні вокально-сценічних образів. Підтвердженням може бути, наприклад, інтерпретація Д. Гнатюком стилістично полярних партій Миколи («Наталка Полтавка»), Петруччо («Приборкання непокірної»), Папагено («Чарівна флейта»), в кожній з яких співак був гранично виразним.

Діяльність у театрі В. С. Тольба постійно поєднував з виконанням вокалістів у консерваторії (з 1944 р.) — як професор (з 1962 р.) і керівник оперного класу. Створені ним за ці роки в оперній студії вистави («Ноктюрн» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Вінзорські витівниці» О. Нікалаї, «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта» В. Моцарта, «Іоланта» П. Чайковського, «Молода гвардія» Ю. Мейтуса) відзначалися таким же високим рівнем виконання, як і в театрі.

Останнім часом В. С. Тольба приділяє багато уваги інструментуванню та редагуванню партитур (наприклад, Друга симфонія Л. Ревуцького), написання монографічних статей про своїх колег-диригентів А. Пазовського, А. Маргуляна, Є. Светланова, співаків Б. Руденко, Б. Гмирю, І. Паторжинського, М. Роменського та багатьох інших. Ці розповіді зігріті добрим серцем великого майстра, який цінує в людині обдарованість, талановитість, а головне — уміння і бажання працювати так, як це робив він сам протягом всієї своєї яскравої і напруженої творчої діяльності. І зараз, зустрічаючись з Веніаміном Савелійовичем, слухаючи його спогади або поради, побажання, рекомендації щодо сьогоденного репертуару, переконуєшся в тому, що, певно, правий був Ріхард Штраус, коли сказав: «Навіть якщо ви знаєте, що диригувати важко, — наскільки це важко, диригент зрозуміє тільки тоді, коли доживе до 70 років».

Л. ВЕНЕДИКТОВ

ПІСНЯ БРАТЕРСТВА

Слова Д. Павличка Музика В. Кирейка

Не дуже швидко

The musical score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The piano accompaniment is written in G major and 4/4 time. The vocal line is written in a single staff with lyrics in Ukrainian. The score includes dynamic markings such as *f*, *mf*, *rit.*, and *а tempo*. There are also performance instructions like 'Не дуже швидко' (Not too fast) and 'а tempo' (at tempo). The lyrics are: По не-бес-но-му роз-дол-лю до Моск-ви ле-тять до-ро-га; ми з Та-ра-со-во-го бо-лю, ми з Фран-ко-во-го про-ло-га; ми із Ле-нін-сько-ї мрі-ї ви-йшли ра-діс-ні і чис-ті в зо-ло-тім він-

ку пше- ни- ці та в ка- ли- но- вим на- ми- сті. Ми із

ле- нін- сько- ї мрі- ї ви- йшли ра- діс- ні і чис- ті-

в зо- ло- тім він- ку пше- ни- ці та в ка- ли- но- вим на- мис-

-ті.

не!

По небесному роздоллю
 До Москви летить дорога;
 Ми з Тарасового болю.
 Ми з Франкового пролога,
 Ми із Ленінської мрії
 Вийшли радісні і чисті
 В золотім вінку пшениці
 Та в калиновім намисті.

Двічі

Небеса Москви над нами,
 Ніби материнські очі;
 Наливаються піснями
 Наші задуми робочі;
 Папороть од щастя квітне
 На донецькім антрациті,
 Світять сталеварів чола,
 Домен відблисками вміті.

Двічі

Променись вікам на подив,
 Златоцвітна Україно,
 В колі збратаних народів
 Озивайся солов'їно!
 Скарб найкращий — то підмога
 Від народу-побратима,
 Найміцніша сталь на світі —
 Наша дружба незборима!

Двічі

Засівайся, добра земле,
 Від Карпат до Краснодона
 Світлом Ленінської мислі,
 Словом Нового Закону,
 Піднімай зелені вруна,
 Торжества сійливі гони,
 Розгортай, неначе крила,
 Рідне знамено червоне!

Двічі

ЧЕРВОНІЙ СВІТАНОК

Слова Ю. Рибчинського Музика В. Ілїна Переклад О. Петренка

Помірно

Там, за даллю рі-
ки, дескід сонця палає, кінь червоний баский в чистім полі гуляє. Пе-ре-
йду річку вбїд, засїд лаю ко ня, і в сім над-цятій рік хай свій біг по-чи на. Хай ро-днв-ся я че-рез
безліч ліг і зим, ре-во-лю-ці-я, я-твій наймолодший син, і пз-ла в ме-ні твій сві-танок вогневий, я до те-бе мчу-серцем
Ю-ний, мо-ло-дий, я до те-бе мчу-серцем ю-ний, мо-ло-дий. ю-ний, мо-ло-дий.
-дий.

Приспів

mf

f

Там, за даллю ріки,
Де схід сонця палає,
Кінь червоний баский
В чистім полі гуляє.
Перейду річку вброд,
Засідлаю коня,
І в сімнадцятий рік
Хай свій біг почина.

Приспів:
Хай родився я
Через безліч літ і зим,
Революція,
Я — твій наймолодший син.
І пала в мені
Твій світанок вогневий,
Я до тебе мчу —
Серцем юний, молодий,
Я до тебе мчу —
Серцем юний, молодий.

Там, за даллю ріки,
Комісар, мій ровесник:
«Хто ти, хлопче, такий?» —
Запита мене чесно,
Як в атаку ривок,
Покажу, все, що є —
Комсомольський квіток,
Наче серце своє.

Приспів.

КРИШТАЛЕВА ЗИМОНЬКА

Слова Г. Войка Музика М. Завалішиної

Рухливо *mf*

Криштале. ва. зи. монь. ко всріднім ко. жуш. ку! Ти кру. гом на. си. па. ла бі. ло. го сніж.

ку. При. нес. ла ти ра. до. щі на. шій діт. во. рі, — гір. ка по. я. ви. ла. ся

в на. шо. му дво. рі. Кришта. ле. ва зи. монь. ко, ще сніж. ку сип. ни! Сі. ли на сан.

ча. та ми, взу. ли ков. за. ни. Мо. ро. зець по. щі. пу. є, і сні. жок хрус.

...тять... Кришта. ле. ва зи. монь. ка ді. ток ве. се. лить, ді. ток ве. се. лить.

Кришталева зимонько
В срібнім ковшу!
Ти кругом насипала
Білого сніжку.

Принесла ти радощі
Нашій діворі,—
Гірка появилася
В нашому дворі.

Кришталева зимонько,
Ще сніжку сипни!
Сіли на санчата ми,
Взули ковзани.

Морозець пощипує,
І сніжок хрустить...
Кришталева зимонька
Діток веселить! (Двічі)

КУЛЬТУРНІ КОНТАКТИ МІЦНІЮТЬ

«Ми в Радянському Союзі вважаємо важливим,— говорив товариш Л. І. Брежнев, виступаючи в Берліні на Конференції комуністичних і робітничих партій Європи в 1976 році,— щоб наші люди більше знали про минуле і сучасне інших народів, глибше знали їх культуру, змінили поважати історичний досвід і досягнення інших країн. Тому Радянська держава всебічно заохочує культурний обмін — закріплює його міжнародними угодами, рік у рік розширює його обсяг».

Це положення знайшло відображення в 46-й статті нової Конституції СРСР. Там самим уперше в світовій законодавчій практиці в Основному законі держави заохочуються міжнародні контакти.

Із року в рік розширюється географія культурного обміну нашої республіки з зарубіжними країнами. Досить сказати, що на сьогодні наші заклади і установи підтримують зв'язки з п'ятдесятьма країнами світу. Щороку за рубежем буває понад тисячу українських митців.

Так, наприклад, у 1978 і 1979 роках в артистичному обміні взяли участь 32 художніх колективи, серед них 22 музичних, 4 хорових, 6 хореографічних і 187 окремих виконавців. Стали традиційними зустрічі делегацій, художніх професіональних і самодіяльних колективів, фахівців, спільне проведення свят, декад, фестивалів, Днів міст-побратимів, семінарів і конференцій. Усе це створює сприятливі умови для взаємозбагачення національних художніх культур. Наприклад, минулого року хорова капела «Думка» взяла участь у Днях культури СРСР у Народній Республіці Болгарії і одержала високу оцінку громадськості, фахівців та преси. Газета «Работническо дело» писала: «Однією із кульмінаційних точок був концерт Української державної академічної хорової капели «Думка». Любителі музики, присутні на концерті в залі «Болгарія», пережили неповторні хвилини. Особливо запам'яталося виконання урочистої болгарської пісні «Родна песен нас навек свързва» Д. Христова. Концерт «Думки» став святом болгарсько-радянської дружби».

У НДР побував Заслужений Закарпатський народний хор. З мистецтвом закарпатців познайомилися 23 тисячі глядачів, які сприймали кожен номер з великим захопленням. «Дрезденський глядач дуже вимогливий,— писали газети,— але українські митці принесли йому справжню насолоду і радість».

Успішно пройшли виступи Державного заслуженого академічного ансамблю танцю УРСР ім. П. Вірського, Київського державного театру оперети в ЧССР, оркестру народних інструментів Одеської обласної філармонії, Київського театру ляльок в ПНР, Державної заслуженої академічної капели УРСР «Думка» в НРБ.

Важливою подією нинішнього року були Дні культури України в Соціалістичній Республіці Хорватії (СФРЮ), в яких брали участь: ансамбль танцю УРСР ім. П. Вірського, Київський камерний хор, вокально-інструментальний ансамбль «Червона рута» Кримської фі-

лармонії за участю народної артистки УРСР Софії Ротару, вокальне тріо Мареничів Волинської обласної філармонії, а також 17 провідних майстрів оперних театрів Києва, Харкова, Львова, Дніпропетровська, зокрема народні артисти СРСР Є. Мірошниченко, Н. Суржина, А. Солов'яненко, Д. Гнатюк, В. Ковтун та інші.

Важливою формою культурного співробітництва є обмін диригентами, режисерами, балетмейстерами, постановниками. Так, народний артист УРСР Д. Шевцов здійснив постановку оперети Л. Колодуба «Я люблю тебе» в Пряшівському театрі (ЧССР), а народний артист УРСР Є. Кушаков — опери О. Бородіна «Князь Ігор» в Магдебурзькому театрі (НДР).

Установи культури республіки беруть активну участь у підготовці національних кадрів. Нині за рубежом по довготермінових контрактах працюють понад 20 фахівців: це хореографи — народна артистка УРСР А. Васильєва і викладач хореографічного училища Г. Тварковська (в ПНР), викладач Київського державного хореографічного училища І. Якімова (в Іраку), соліст оркестру Київського театру опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка віолончеліст Г. Сотничук (в Еквадорі), старший викладач Київського інституту театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого В. Приймак та доцент Київської консерваторії скрипаль А. Мельников (у Республіці Куба), викладач Київської консерваторії А. Муравський (в МНР) та інші.

Активним пропагандистом радянського мистецтва за кордоном є академічний театр опери та балету УРСР ім. Т. Шевченка, митці якого щороку бувають у 25—30 країнах світу. Його оперна трупа в цьому році гастролювала в Іспанії, де познайомила слухачів з операми «Хованщина» М. Мусоргського, «Пікова дама» П. Чайковського і «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича.

З великим успіхом пройшли виступи Заслуженого академічного Українського народного хору ім. Г. Верьовки в країнах Латинської Америки (Мексика, Коста-Ріца, Бразилія і Колумбія). Концерти відвідали 250 тисяч глядачів.

Попереду — нові зарубіжні маршрути.

І. СУХАНЮК

ПОДОРОЖІ АРТИСТІВ-АМАТОРІВ

Для артистів-аматорів республіки минулий рік був багатий на різноманітні творчі подорожі, концерти. Маршрути самодіяльних митців пролягли в різні кінці Радянського Союзу. Їх щиро приймали в Російській Федерації, Білорусії, Молдавії, республіках Прибалтики. Зокрема у Новгороді цього літа побував народний хор Богородчанського районного Будинку культури Івано-Франківської області, у Краснодарському краї — ансамбль цимбалістів села Глиниця Кічманського району Чернівецької області, у Тамбові — ансамбль танцю «Веселка» Хмельницького міського Будинку культури, в Брянську — ансамбль пісні і танцю «Менщина» Менського РБК Чернігівської області.

Особливо хвилюючими були концерти у Москві. Тут, на Виставці досягнень на-



родного господарства, щороку влаштовуються огляди-конкурси кращих колективів з усіх республік країни. В минулі роки Україну представляли оркестри народних інструментів, ансамблі пісні і танцю, ВІА. Цього літа демонстрували своє мистецтво духові та естрадні оркестри і сімейні ансамблі. Великий успіх випав на долю духових оркестрів Шумського РБК Тернопільської області та Євпаторійського МБК, естрадного оркестру «Азовська чайка» з Бердянська.

Ми часто чуємо про трудові династії. Є й інші династії — мистецькі. В багатьох селах республіки цілі сім'ї захоплюються піснями, музикою, стають учасниками художньої самодіяльності. З глибинних районів — Заставнівського Чернівецької області і Кам'янсько-Бузького Львівської — демонстрували свою майстерність у Москві аматорські родинні ансамблі Вовчуків і Станішевських.

Щедрим був цей рік і на зарубіжні гастролі. У традиційному фольклорному фестивалі у Закопане (ПНР) брав участь ансамбль танцю «Смеречина» з Буковини, в Рудольштаді (НДР) — заслужений ансамбль пісні і танцю УРСР «Лтава» Полтавського МБК.

Концертні групи з Криму і Нової Каховки виїжджали до Франції, ансамбль пісні і танцю «Дельта» з Ізмаїла був у Румунії.

Творча біографія ансамблю пісні і танцю «Чорнобривець» колгоспу імені О. Бузницького Миронівського району Київської області збагатилася ще однією яскравою сторінкою. Колективу випала велика честь демонструвати своє мистецтво на Мальті і в Італії.



«Чорнобривець» серед докерів м. Валетта.

Особливо запам'ятався концерт в одному з доків міста Валетта — столиці Мальти, де самодіяльні артисти виступали під час обідньої перерви просто неба. Докерів, робітників, службовців полонила віртуозність, майстерність танцюристів. Про це свідчили палкі оплески і міцні рукоштовкани, відгуки в пресі.

Де б не виступали радянські митці — скрізь їх супроводжувало щире визнання, прихильність до посланців Країни Рад.

О. РУТКОВСЬКА

АНСАМБЛЬ МЕТАЛУРГІВ

Ансамбль «Весна» Палацу культури імені Карла Маркса Ждановського металургійного заводу імені Ілліча — учасник Днів культури СРСР в Австрії, Фінляндії, Бельгії, в братній Польщі.

«Десять хвилин захоплення», «Натхнення на концерті народної музики», «Вершина досконалості» — такі заголовки газетних статей, що відображають типову емоційну тональність сприйняття мистецтва колективу зарубіжною пресою і глядачами. Характерна, зокрема, рецензія газети «Фолькблат» міста Зальцбурга: «Вечір українського народного мистецтва в залі «Моцартеум» сприяв зміцненню миру на землі, дружби між Австрією і Радянським Союзом. Його цілком можна назвати вершиною виконавської майстерності артистів художньої самодіяльності. Численну публіку полонили народні танці і композиції. У багатьох глядачів блищали сльози хвилювання і захоплення. Важко повірити: учасники танцювального ансамблю «Весна» — робітники металургійного заводу міста Жданова — просто аматори. У всякому разі балет нашого міського театру може повчитися у молодих танцівників точності, віртуозності виконання».

«Весні» — одинадцять років. Керує нею випускник Пермського хореографічного училища В. Мухамеджанов. Учасники ансамблю — робітники, службовці, студенти, більшість з яких працює на базових підприємствах заводу імені Ілліча: Михайло Градинаров — підручний коваль і парторг цеху, Олексій Дашко — міксеровий мартенівського цеху, його брат Віктор — шофер, Люба Назарова — старший продавець ЦУМу, Олена Бабич — студентка металургійного інституту. Для них мистецтво танцю стало невіддільним від життя.

На базі основного складу організовані підготовчі групи, якими керують досвідчені солісти. Тут вчать школярі, студенти. Всього в ансамблі близько 200 чоловік. Разом з «Весною» виступає оркестр (керівник М. Шкарупа), який складається з випускників і викладачів Ждановського музичного училища.

Майстерність «Весни» відзначена званням лауреата Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих, лауреата Третього фестивалю молоді України, грамотами ЦК ВЛКСМ і ЦК ЛКСМУ, почесною грамотою Товариства дружби та культурного зв'язку із зарубіжними країнами.

З репертуаром ансамблю — українськими народними танцями і танцями народів СРСР та зарубіжних країн, хореографічними композиціями — познайомилися трудівники Ставропольського і Краснодарського країв, робітники ударних будов Донбасу, відвідувачі ВДНГ у Києві.

Важливою сторінкою його творчої біографії стала поїздка по промислових центрах Сибіру на честь 325-річчя возз'єднання України з Росією. Однією з найцікавіших була участь у Днях польсько-радянської дружби. Самодіяльних митців тепло приймали в Рибнику Катівського воеводства, на шахті Янковецька, на підприємствах Сератського воеводства. Ансамбль був також почесним учасником фольклорного фестивалю в місті Серадзе.

Зараз «Весна» працює над новими творами, з якими виступить на Другому Всесоюзному фестивалі самодіяльної художньої творчості трудящих.

Л. МІНКІН

Жданов

«ВЕСНЯНКА»

З концертами в Дрездені, Берліні та інших містах НДР успішно виступив фольклорно-етнографічний ансамбль Київського державного університету «Веснянка». Ця поїздка стала своєрідним творчим звітним колективу, якому виповнилося двадцять років.

Нелегким було становлення «Веснянки». Ентузіасти і знавці народного мистецтва В. М. Нероденко (нині доцент геологічного факультету) та В. І. Суржа (заслужений артист республіки) задумали створити перший фольклорно-етнографічний ансамбль на Україні, де б хорова і танцювальна групи доповнювали одна одну. Співаки беруть участь у масових танцювальних номерах, а танцюристи співають. Така єдність допомагає втілити на сцені характерне для українського фольклору синкретичне народне дійство, коли музика і танець, обряд і пісня сприймаються як ціле. Слід сказати, що ідея створення такого колективу викликала сумнів навіть у відомих майстрів сцени.

Проте «Веснянка» була не лише визнана, а й виросла в ансамбль високої виконавської культури, в активного пропагандиста народного мистецтва. Її творчість znana далеко за межами нашої країни. Самодіяльним митцям аплодували в Угорщині, Чехословаччині, Югославії, Італії. А за всім цим — наполеглива праця: учасники щороку витрачають на репетиції майже стільки часу, скільки треба студентові романо-германського факультету для вивчення однієї з іноземних мов.

Нині підготовкою танцювальної групи керує заслужена артистка УРСР, в минулому одна з провідних балерин столичного оперного театру В. М. Ферро. Вона збагатила лексику ансамблю елементами класичної хореографії. Рухи виконавців набули чіткості, професійної вправності. Це дало змогу включити до концертів складні іспанські та польські танці.

Поряд з українськими народними піснями і танцями («Ой ти, легінець», «А іду я, іду», «А чом ти, дівчино», «Гопак», «Гони-вітер» тощо), до репертуару студентського колективу входять твори на сучасну тематику (композиція «Незабут-

Ансамбль «Веснянка» Київського державного університету.



не», пісня-реквієм «Степом-степом» та ін.).

Популярність колективу зростає. Тепер у «Веснянці» беруть участь і студенти різних країн світу, які навчаються в університеті. Це, зокрема, Берій Севідж, Лерій та Патриція Прокопчакі з Канади, Ерхольц Пірйо з Фінляндії. Молодь різних країн вчиться розуміти красу українського мистецтва.

В. ЖУРАВСЬКИЙ

* * *

З великим успіхом пройшли в Болгарії гастролі Державного заслуженого академічного симфонічного оркестру УРСР, який узяв участь у міжнародному фестивалі «Софійські музичні тижні». Київський оркестр складається з блискучих музикантів, — пише газета «Софійські новини». Вони репрезентують цікаву програму. Газета особливо відзначає Першу симфонію Скрябіна, в якій українським музикантам вдалося відтворити всі тонкощі цього чудового твору, філософську глибину і монументалізм, передати його світлий романтизм.

Це перша поїздка до Болгарії українського колективу, який виступив у Софії та Варні.

* * *

Із зарубіжної поїздки повернувся Руськополянський етнографічний самодіяльний народний хор. Він побував у НРБ, де брав участь у Другому міжнародному фестивалі. Золота медаль і диплом лауреата (перше місце) — такий результат виступу колективу. До речі, це вже друга міжнародна нагорода: першою був почесний приз Всепольського молодіжного фольклорного свята у Бидгощському воеводстві (ПНР).

* * *

У Сучавському повіті СРР побували з концертами народний самодіяльний ансамбль танцю Хотинського районного Будинку культури, оркестр народної музики та вокальний ансамбль Кельменецького РБК. Вони відвідали комуну «Якобени», де живуть і працюють учасники ансамблю «Вогненна Бистриця», які приїжджали на Буковину.

* * *

З великим успіхом виступив на фестивалі радянської і російської музики у Франції заслужений колектив республіки кuartет імені Лисенка. Два концерти українських артистів відбулися в залі «Гаво» в Парижі і в музичному центрі імені Моріса Равеля в Ліоні. На них прозвучали Кuartет № 2 П. Чайковського, Кuartет № 6 Д. Шостаковича і Кuartет В. Сільвестрова.

Останнім часом на сторінках преси все частіше можна зустріти висловлювання про єдність навчального процесу в трьох ланках освіти: ДМШ — музучилищі — консерваторії. Особливо актуальною є проблема виховання студентів композиторських відділень. Вже вступні іспити до консерваторії свідчать, що невеликий конкурс (а іноді його відсутність), слабкі знання абітурієнтів — явища досить типові. Отже, формування майбутніх композиторів повинно починатися з ДМШ, яка, на нашу думку, має стати творчою лабораторією для всіх дітей, і особливо — для обдарованих. Цього настійно вимагає «музичний соціум», який оточує нас і який суттєво модифікувався у зв'язку з загальним прогресом радянської культури.

Якою ми бачимо музичну школу, де програмну структуру визначають закони творчості?

Під час навчання діти засвоюють певний музично-інтонаційний фонд. Його накопичення, — переважно неусвідомлене, рідко — свідоме, — відбувається і до вступу в музичну школу. Тому в період навчання головним стає осмислення інтонаційного фонду, якісна його переробка в індивідуальний «словник» учня.

Програми сучасної музичної школи орієнтовані на вивчення кращих звірців світової культури. Слід урахувати, що засвоєний музично-інтонаційний фонд спочатку стає лише загальною, а не спеціальною основою для музичного розвитку учня. На певній стадії його накопичення виробляється вміння слухати, розуміти, знати і пригадувати музику, що доступне всім, у тому числі й не професіоналам. Від спеціаліста вимагається вміння давати точні визначення музичних явищ, а також уміння цікаво інтерпретувати твір.

До часу закінчення школи в учнів повинен бути сформований виконавський фонд знань і навичок, до якого входить сукупність технічних прийомів, інтонаційних елементів творів (разом з їх характеристиками — жанрово-стильовими, артикуляційними, динамічними, агогічними і т. д.), які учень може виконати на інструменті або голосом (якщо це вокальний твір). Найбільшу цінність становить стабільна частина цього фонду, тобто те, що може бути відтворено за першою вимогою, без нот і без тривалої підготовки (оперативна виконавська пам'ять).

Нестабільний виконавський фонд (сукупність творів, які вимагають тривалої підготовки) з часом може набути стабільності. Для цього необхідно на всіх заняттях повторювати вивчені твори, а в класі по спеціальності — систематично повертатись до пройденого матеріалу, ускладнюючи завдання, застосовуючи творчі методи роботи.

Така школа повинна перемістити акцент з теорії музики, музичної літератури і грамоти у напрямку виконавства. Закріплення музично-теоретичних і музично-історичних знань у грі на інструменті (і в співі — там, де це необхідно) виробить у результаті теоретико-виконавський і історико-виконавський фонд знань і навичок учнів. Його значення для музиканта-професіонала дуже велике. Недоліками шкільної освіти в цьому питанні є: майже повна відсутність гри на інструменті на уроках теорії музики і сольфеджіо, вивчення і заучування вокальних народних і професіональних творів без слів і тільки голосом; для запам'ятовування добираються приклади, які не використовуватимуться в майбутньому, а теми творів курсу музлітератури не виконуються в повній фактурі (якщо твір гомофонно-гармонічний) тощо. Внаслідок такого підходу теоретична обізнаність учнів часто поєднується з виконавською невідповідністю і обмеженим історико-виконавським кругозором.

Визначальними в методиці навчання у «школі музичної творчості» є імпровізаційно-творчі види роботи, причому не тільки в курсах музично-теоретичних дисциплін, а й на заняттях зі спеціальності. Тільки комплекс «виконання — імпровізація — композиція» може сприяти формуванню творчих музикантів. Причому не слід розуміти це положення, як вимогу зробити всіх учнів композиторами. Важливо лише знайти єдність і міру співвідношення всіх трьох компонентів. Вузька спеціалізація — привілей консерваторії щодо виконавства, композиції, а також музикознавчих дис-



циплін. Ще Б. Яворський писав про те, що завданням музичної школи є «розширення», а консерваторії — «звуження» діапазону спрямованості музичної освіти.

У процесі навчання школа повинна збагачувати імпровізаційно-творчий фонд знань і навичок учнів. Безперервне його оновлення, поповнення новими ідеями з «інтонаційного словника» і виконавського досвіду музиканта стане базисом його творчого прогресу в будь-якій діяльності. Оволодіння музичною мовою і культурою різних епох — особливо актуальне завдання освіти: це пояснюється тим, що ми вступаємо в період художнього універсалізму, характерною ознакою якого є асиміляція елементів музичної спадщини різних часів. Показовими тенденціями цього є також «розмивання» кордонів виконавства і імпровізації, імпровізації і композиції, взаємопроникнення сфер самодіяльної і професіональної творчості.

Сучасна практика вимагає підготовки музикантів широкого профілю, і це спостерігатимемо ще довгий час, а поки що в деяких жанрах процвітають дилетантизм і «самодіяльний професіоналізм», якщо можна так визначити. Тому не пасивне сприйняття і заучування творів, а активне музикування повинно стати основним у навчальному процесі. Учні повинні вміти музикувати на концертах, у загальноосвітній школі і вдома, брати участь в академічних і самодіяльних колективах. Слід послідовніше включати до шкільних програм і в побут музику реального оточення — популярні дитячі, масові, естрадні пісні, які можуть виконувати діти в самодіяльних ансамблях.

Зауважимо однак, що засвоєння неакадемічних жанрів вимагає відповідних знань, форм музикування і навчання — імпровізації, гри на слух і співу в «напівсамодіяльних» вокально-інструментальних ансамблях, а для цього потрібні спеціально підготовлені викладачі.

Всі форми навчання повинні поєднатися в цілісній системі, основою якої стане слухове, теоретичне і практичне засвоєння музично-інтонаційного фонду, визначальним чинником — творче музикування, а метою — громадська діяльність.

Однак тільки на рівні ДМШ проблему музичної творчості в системі освіти вирішити нелегко. Для прискорення процесу перебудови музичної школи необхідно активізувати підготовку майбутніх педагогів у консерваторіях і музичних училищах, запровадити творчі форми навчання і музикування у вивчення спецдисциплін і предметів музично-теоретичного циклу (сольфеджіо і гармонії — в першу чергу). Інструментальна і вокальна, індивідуальна і ансамблева імпровізація, а також написання завдань з кожного розділу повинні стати основою вивчення цих предметів. Для студентів — композиторів, музикознавців і піаністів — бажано ввести факультативний курс фортепіанної імпровізації в різних стилях — барокко, класицизму, романтизму, джазу, естрадної музики.

Такий курс, обов'язковий для студентів-композиторів, запроваджено в Одеській консерваторії, і вже перший рік занять засвідчив його велику користь і популярність. Згодом студенти, які пройшли курс імпровізації (а він включає елементи композиції), зможуть вести в музичних школах заняття з композиції. На нашу думку, в консерваторії можлива перебудова курсів інструментування (написання завдань для різного складу оркестрів та ансамблів різних стилів), імпровізація найпростіших поліфонічних побудов.

Було б доцільно направляти випускників композиторського відділення в музичні училища і школи як викладачів класу композиції та імпровізації (на факультативних заходах).

Потрібно включати до навчального курсу в консерваторії вивчення «позапрограмних» музичних жанрів і типів музикування. Це, зокрема, організація фольклорних та «неакадемічних» вокально-інструментальних ансамблів, які є в будь-якому немусичному вищому навчальному закладі, але

поки що не мають прав на місце у вузі (такі колективи «професійної самодіяльності» можуть бути створені самими студентами), вивчення жанрових особливостей естрадної музики. Зокрема це дослідження особливо важливе для студентів-композиторів, які зможуть таким чином краще зрозуміти музичні інтереси і потреби різних слухацьких груп населення для впливу на їх формування. «Неакадемічне» музикування, імпровізація і «позапрограмне» написання творів повинні ввійти до концертного життя консерваторії. Потрібне наукове осмислення проблем музичної творчості, розробка методології і методики її викладання.

Видатні досягнення радянської композиторської школи свідчать про високий рівень вітчизняної системи музичної освіти. Дальший прогрес нашого мистецтва залежить від її мобільності, від того, наскільки актуально й оперативно відгукується вона на вимоги й завдання сучасного життя і культури.

Одеса

О. СОКОЛ

У світі гри



Як відомо, опері належить провідна роль у програмі з музики для загальноосвітніх шкіл, розроблений Д. Кабалецьким, яка спрямована на інтелектуальний та емоційний розвиток дитини, пробудження творчої фантазії, активізацію музичного мислення. Наслідуючи і розвиваючи прогресивні традиції музичної педагогіки, композитор Д. Кабалецький обирає оперу як перспективну форму масової музичної роботи в школі. Подорож на «трьох китах» до «Країни Опер» дає можливість вже учням молодших класів відкрити для себе музику П. Чайковського, Ж. Бізе, Д. Гершвіна («Євгеній Онегін», «Кармен», «Поргі та Бесс») і усвідомити, що вони «вивчають життя, що музика — це саме життя».

Учитель музики є тим фахівцем, який повинен підготувати зустріч дитини — слухача і виконавця — з оперою. Це сприятиме розвиткові навичок музично-ігрової діяльності, набутих у дошкільний період, — звичайно, з урахуванням психолого-педагогічних можливостей вікового сприймання і виконання. Ознайомлення з різними формами музично-виховної роботи в школі, зокрема і з постановкою опери, має відбуватися під час навчання. Готуючи студентів до творчої суспільно-корисної діяльності, вуз тим самим сприятиме формуванню організаторських навичок, на чому наголошується у Постанові ЦК КПРС та Ради Міністрів СРСР «Про дальший розвиток вищої школи і підвищення якості підготовки спеціалістів».

Така робота проводиться протягом кількох років на музично-педагогічному факультеті Миколаївського педагогічного інституту. Крім відділень підготовки з фаху, організатор шкільної музичної студії, «лектор-пропагандист» на факультеті громадських професій (ФГП) майбутні спеціалісти набувають початкових режисерських знань та певного досвіду постановки опер для дітей.

На практичних заняттях слухачі готують виставу, приурочену до закінчення навчального року. Так, протягом кількох уроків учням молодших класів 8-ої, 13-ої, 25-ої шкіл Миколаєва було показано уривки з «Кози-Дерези» М. Лисенка, з опер Б. Алексєєнка, В. Шаповаленка, С. Баневича («Марійка-розгубійка», «Королева Зубна Щітка», «Про Толю, Тобол і невивчене дієслово»).

«Духовне життя дитини повноцінне лише тоді, коли вона живе у світі гри, казки, музики, фантазії. Без цього вона — засушена квітка», — писав видатний радянський педагог В. Сухомлинський. Постановка опери, задовольняючи потребу учнів молодшого віку і підлітків у грі, допомагає відтворити і співпережити ситуації, в які потрапляють герої спектаклю, сприяє формуванню музично-естетичного смаку, виробляє критерії громадської поведінки, — отже, збагачує моральний досвід дітей.

Звичайно, керуючись виховними завданнями, вчитель не повинен забувати передусім про величезний емоційний вплив театрального мистецтва, коли перед дітьми твориться «диво народження на сцені хвилюючого життя». Тож для постановки мають бути обрані твори яскравого звучання, чіт-

кої структури, напруженої драматургічної дії.

Майбутні організатори вчаться планувати роботу над спектаклем з урахуванням таких моментів: підготовка учнів (ознайомлення із змістом та звучанням, виявлення головної теми, ідеї), розподіл ролей згідно з об'єктивними даними (вік, зовнішність, діапазон і характер голосу, ставлення до дорученої справи), розуміння музичного, ігрового, хореографічного матеріалу, здійснення режисури, проведення вистави та обговорення наслідків роботи. Оволодіваючи елементами сценічної культури, беручи участь у постановці та виступаючи перед дітьми, студенти переконуються в тому, що опера сприятиме згуртуванню колективу, оскільки її готуватимуть учні різних класів.

На початку цієї роботи виникав сумнів щодо стійкості музичних вражень і слухацьких навичок дітей. Однак четвертокласники вільно називали запропоновані уривки пісенного, танцювального і маршового характеру з опер, прослуханих у першому та другому класах, пам'ятали головні мелодії, могли переказати зміст і навіть пригадали деталі оформлення та поведінку героїв на сцені. Слухачі виставу з неослабною увагою: хоч, можливо, реакція була не такою безпосередньою, зате у висловлюваннях вже помітні роздуми про зміст і музику на основі порівнянь та узагальнень.

Звичайно, підготовка вчителя музики до театральної роботи в школі вимагає вирішення ще багатьох питань: підвищення рівня теоретичних знань, фінансування кваліфікованого режисерського керівництва, організації оркестру чи ансамблю, накопичення відповідного досвіду сценічного оформлення (наприклад, наші постановки проходять переважно в концертному виконанні) тощо. Складним є також вибір опери. Якщо пригадати зміст творів, написаних за останній час композиторами республіки і поставлених на професійній чи самодіяльній сцені («У зеленому садку» А. Філіпенка, «Терем-теремок» І. Польського та І. Драго, «Казка про загублений час» Ю. Рожавської, «Пригоди Чіполліно» Б. Алексєєнка, «Коли друзі є» М. Завалішиної, «Муха-Цокотуха» В. Сирохватова та інші), то побачимо, що переважають опери-казки.

Справді, казка з її впевненістю в неодмінній перемозі добра і справедливості є традиційною у вітчизняному мистецтві і педагогіці. Пригадаймо слова К. Ушинського, який назвав дитячі казки першим блискучим досвідом народної педагогіки. Добре знайомі дітям молодшого шкільного віку казково-епічні сюжети фольклорного чи літературного походження, які є основою класичних та радянських опер, становлять прекрасний матеріал для естетичного розвитку, виховання почуття оптимізму, доброзичливості, людяності. Отже, на рівні першого вікового порогу справи задовільні. Юнь з її зацікавленням громадськими, морально-етичними проблемами повністю може задовольнити свої мистецькі запити «дорослими» операми класичного, а також радянського репертуару. Найменше уваги приділяється підліткам, особливо старшим. На жаль, героїчні сюжети —

рідкість у дитячій опері. (У цьому плані драматичний театр для дітей має більший вибір, бо використовує різноманітний репертуар, спрямований на конкретну адресу).

Тут своє слово повинні сказати композитори. Слід значно розширити тематичні горизонти жанру, відобразити різні сторони життя шкільної аудиторії — жовтенят, піонерів, комсомольської юні, показувати хвилюючу романтику героїчного подвигу або навіть драматичний конфлікт (опера «Сестри» Д. Кабалевського) чи захоплення спортом. Повинна знайти своє продовження важлива для ідейного загартовування молоді інтернаціональна тематика. Слід урізноманітнити, на наш погляд, також жанрову основу сценічних творів для дітей: не лише опера в її звичайному розумінні, а й музично-літературний сценарій чи музично-театральне дійство, в якому візьмуть участь, поряд з виконавцями, також і слухачі. Побіжно зауважимо, що популяризації дитячої опери сприяла б театралізація хорового репертуару, як це робиться в Прибалтіці.

Проблема репертуарного оновлення й збагачення настійно вимагає свого розв'язання.

Вже зараз можна говорити про зростання інтересу до постановок опер у загальноосвітніх та музичних школах, а також позашкільних закладах — клубах, палацах піонерів. Звичайно, цей процес вимагатиме кваліфікованого педагогічного керівництва. Як показують перші результати, вирішувати це питання можливо через факультет громадських професій педінститутів. На нашу думку, час організувати на Україні оперний театр для дітей. Тим більше, що це побажання висловлював голова правління Спілки композиторів УРСР А. Штогаренко ще в 1971 р. на пленумі, присвяченому музично-естетичному вихованню юнацтва. Цей театр міг би, як Дитячий музичний театр у Москві, згуртувати творчі сили республіки і стати своєрідним методичним центром. Сподіваємось, що Спілка композиторів та видавництво «Музична Україна» подбають про створення відповідної нотної літератури. Бажано при друкуванні творів для самодіяльних творчих колективів передбачити методичні і режисерські поради та збільшити тираж у порівнянні з попередніми виданнями, бо придбати клавир дитячої опери навіть у обласному центрі не завжди вдається.

Досвід постановок у школі виявив потребу в педагогічно-вихователі (хтось із слухачів, не зайнятих у виставі). Його завдання — попередньо орієнтувати дитячу аудиторію, виявляти, як діти зрозуміли спектакль, його зміст, чи запам'ятали основний музичний матеріал. Набути в такий спосіб інформація, а також систематичні спостереження за аудиторією в процесі слухання опер враховуються в навчальному процесі.

Практика доводить, що, працюючи над музичним матеріалом, студенти, як правило, не зустрічають труднощів. Вони з'являються в режисерській роботі.

Як свідчать анкети, участь у підготовці вистави дає велике задоволення, оскільки професійно-педагогічні знання, вміння та навички творчо застосовуються у практиці. Майбутні педагоги вважають таку форму навчання цікавою і корисною, хоч і усвідомлюють складність діяльності, яка вимагає спільних зусиль вчителя музики, його колеги — викладачів ритміки і образотворчого мистецтва, підтримки завідувачого з позакласної роботи, а також усього учнівського колективу.

Миколаїв

С. АВРАМЕНКО

„Орлята“

Думка про створення цього ансамблю не була випадковою: педагога Анатолія Зарицького непокоїв той факт, що в шкільних хорах, ансамблях беруть участь переважно дівчатка. А як бути з хлопчиками, які уникають співу? Адже справа не тільки в красі звучання, в особливому тембровому забарвленні таких хорів: головне те, щоб діти не були позбавлені впливу мистецтва.

Першими в ансамбль прийшли гри хлопчики, учні Бнакіївської середньої школи № 15, де тоді працював А. Зарицький. Він їм приносив платівки, водив на концерти, знайомив з історією музичної культури. Захопленість мистецтвом, співом передалася іншим дітям. І от у листопаді

1966 року на концерті вперше виступав вокальний ансамбль хлопчиків «Орлята» Бнакіївського палацу піонерів та школярів.

Діти відвідують тут заняття сім-десять років. Вони приходять в ансамбль з дитсадків, молодших класів загальноосвітніх шкіл. Важливе значення у музичному вихованні має підготовча група. У ній малюки набувають необхідних навичок співу та поведінки на сцені, знайомляться з нотною грамотою, вчать грати на фортепіано.

Основний принцип роботи А. Зарицького — всебічний комплексний розвиток дитини, головна мета — формування гармонійно розвиненої особистості.

Копітка вокально-слухова робота поєднується з естетичним вихованням дітей, підвищенням їх загального культурного рівня. Розвиток співацьких навичок починається з систематичної роботи над диханням, особлива увага приділяється звуковидобуванню, вільній манері співу. Вміле поєднання співу дітей різного віку значно розширило виконавські можливості ансамблю. Крім репетицій А. Зарицький постійно проводить бесіди про мистецтво, народну музику, про кращі вокальні і хорові колективи, організовує культурні походи та прослуховування грампластів з неодмінним їх обговоренням.

У біографії «Орлят» — почесні перемоги на міських, обласних, республіканських конкурсах, оглядах, концерти в Москві, Києві, НДР, численні виступи на заводах, фабриках, у піонерських таборах.

Заняття в ансамблі для деяких вихованців визначили вибір професії. Так, випускник Артемівського музучилища Сергій Шепкін керує самодіяльним художнім колективом, Анатолій Сухогос по закінченні музично-педагогічного факультету Таганрозького педінституту став учителем музики, Олексій Белогорцев — студент вокального відділення Тбіліського музучилища.

Ті, хто зараз відвідує заняття в «Орлятах», висловлюються про свій колектив так: «Не уявляю себе без ансамблю. Хотілося б усе життя бути разом з «Орлятами». «Дуже люблю співати. Ансамбль багато чого мене навчив — дружби, колективізму, любові до Батьківщини». «Ансамбль для мене став усім. Перш ніж зробити якийсь серйозний крок, завжди думаю, як оцінять його в ансамблі». Читаючи висловлювання цих хлопчиків, згадуєш слова Д. Б. Кабалевського: «В атомний вік музична освіта не може бути менш обов'язковою, ніж технічна. І як же ми збудуємо духовний світ наших дітей, коли не можемо або не хочемо цього зрозуміти».

Н. КУЖЕЛЬ

Діти імпровізують

Імпровізація — засіб формування дитячої фантазії у зріле творче мислення. Вона, як відомо, сприяє музичному розвитку юних. Ми, педагоги, не раз замислювалися: а чи доцільно вчити імпровізації та елементарної композиції всіх учнів ДМШ, знаючи, що далеко не кожен стане композитором?

Прагнення створити щось нове, висловити власні почуття у звуках не мине безслідно для дитини: у неї поступово вирівняється творчий підхід не лише до музики, а й взагалі до праці, виробиться активна життєва позиція.

І тут постає питання: чи не занадто ми в музичних школах скеровуємо учня на виконавство, не допускаючи в нього навіть думки про те, що й сам він може висловити свої переживання у власних, хай недосконалих творах?

Спостереження під час занять з імпровізації та елементарної композиції у нашій школі переконують: діти зацікавилися такими уроками, вони охоче відвідують заняття з сольфеджіо. Звичайно, багато часу відвести саме імпровізації, композиції не вдається — лише десять хвилин, але творче начало стало органічним компонентом уроку.

Крім співу імпровізацій на той чи інший текст, це може бути скеровуємо учня на виконавство, не допускаючи в нього навіть думки про те, що й сам він може висловити свої переживання у власних, хай недосконалих творах? Спостереження під час занять з імпровізації та елементарної композиції у нашій школі переконують: діти зацікавилися такими уроками, вони охоче відвідують заняття з сольфеджіо. Звичайно, багато часу відвести саме імпровізації, композиції не вдається — лише десять хвилин, але творче начало стало органічним компонентом уроку. Крім співу імпровізацій на той чи інший текст, це може бути розповідь-пісня про каникули, про цікаву подорож, «рзомова» двох школярів або учня з педагогом чи таким, наприклад, диктант: перше речення грає викладач, учні записують; друге кожний з них придумує сам, потім співає свій записаний ручними знаками варіант. Діти полюбили гру «в пошту»: кожен придумує без програвання та наспівування

коротку мелодію. Потім я програю їх, зібравши аркушки, автори ж повинні впізнати свої твори. Дуже подобається учням слухати власну музику, записану на магнітофон. Кращі твори можуть бути виконані на концертах для батьків та в загальноосвітніх школах.

Пригадую, скільки радості принесла дітям колективна праця над написанням музичної казки «Теремок». Якось на уроці в другому класі я запропонувала гру-імпровазію: проспівати її в ролях. Розподілили «партії», дехто почав імпровізувати вірші, а інші — прозовий текст. На наступному уроці вірші вже придумували всі і просили ще повторити казку. За тиждень окремі учні підібрали акомпанемент до своїх «ролей». Діти запропонували ввести танці, загальний веселий хор, зробити вступ, оптимістичний фінал. Все це ми записали на плівку. Робота тривала близько місяця. Мої вихованці попросили показати казку першому класу підшефної загальноосвітньої школи. Довелося звернутися по допомогу до учнів інших груп — автори повинні були грати акомпанемент.

З великою радістю беруть участь у театралізованих виста-

вах діти з підготовчої групи. У кожного виконавця на грудах — маленьке зображення звірятка, в ролі якого він виступає. Сам теремок у нас «живий» та співучий: кілька пар малюків стають одна за одною, піднявши руки. Хор коментує події.

Після «Теремка» даємо ще великий концерт з дитячих творів: співає хор підготовчої групи (акомпанують і диригують самі учні), виступає ансамбль третього класу, виконавці на різних інструментах.

Набутий досвід переконає, що починати роботу з імпровізації слід якомога раніше, з першого уроку в підготовчій групі. Для дітей будь-яка гра природна і звична, розмовляючи з нею не дивує (складніше працювати з учнями старших класів).

І хай ще не позначені дитячі твори цікавими знахідками, цінність їх у тому, що вони виражають щирі почуття, переживання наших вихованців, яким творчість допоможе краще пізнати, зрозуміти і полюбити прекрасне мистецтво музики.

І. ГАДАЛОВА



ПЕРЛИНИ ГУЦУЛЬСЬКОГО КРАЮ

Гуцульщина з давніх давен славиться талановитими народними умільцями: писанки, вишивки, різьба по дереву, одяг, гуцульські пісні й танці не раз дивували світ.

Дуже багатий край піснями: рекрутськими, історичними, весільними, купальськими, а також веснянками, гаївками, колядками, щедрівками тощо; поширені й похоронні голосиння. Та найбільшого розповсюдження набули дзвінки коломийки.

Якщо колись трембіта своєю тривожною мелодією закликала гуцулів на чолі з Олексою Довбушем до спільної боротьби проти поневолювачів, то в 1939 році вона сповістила про довгождану волю. Віковічна мрія возз'єднатися з Радянською Україною здійснилася! Новими піснями задзвеніла Гуцульщина.

За рішенням уряду, з кращих учасників художньої самодіяльності тоді був організований перший професіональний мистецький колектив на Прикарпатті — Гуцульський ансамбль пісні і танцю. До його програми увійшли найкращі зразки з народної скарбниці — старовинні гуцульські пісні, коломийки, танці, інструментальна музика і популярні твори радянських композиторів. Натхненний спів полинув над просторами України, над Кавказькими горами, над Чорним і Балтійським морями. Його почули золотoverхий Київ і древня Москва.

Вже з перших концертів ансамбль здобув визнання громадськості, пробудив інтерес до гуцульського музично-танцювального мистецтва. І де б не побували артисти, всюди зустрічали їх як дорогих, бажаних гостей.



Якщо в перших програмах ансамблю пісні і танці виконувалися окремо, то згодом колектив значно розширює свою палітру, звертається до вокально-хореографічних сюїт. Вокально-хореографічна картина «Верховино, світку ти наш» розповідала про незабутні дні визволення. Згодом ансамбль підготував сюїти «Будь здорова, Батьківщино!», де славиться дружба народів-братів і «Опришки Олекси Довбуша».

Триває вивчення фольклору, зокрема народних обрядів. На цій основі створено вокально-хореографічні картини «Сучасне гуцульське весілля» та «Щедрий вечір у сучасному гуцульському селі». Колектив наполегливо працює над підвищенням свого художнього рівня, зокрема, відточуючи акапельне виконавство. Йому під силу твори вітчизняної і зарубіжної класики.

Колектив Гуцульського ансамблю пісні і танцю став школою виховання для багатьох митців. Серед них — заслужений працівник культури України, нині директор Івано-Франківської обласної філармонії Павло Барчук, директор ансамблю Михайло Воротняк. Великий внесок у розвиток гуцульського музично-танцювального мистецтва зробили, працюючи з колективом, колишні його керівники заслужені артисти УРСР Михайло Магдій та Володимир Пашечко, хормейстер Богдан Катамай, Мирослав Боднарук, Роман Медвідь, балетмейстер Ярослав Чуперчук, керівники оркестру Дмитро Якуб'як, Мирослав Дашкевич, Ярослав Виницький. Успішно керують сьогодні колективами художньої самодіяльності колишні артисти ансамблю: Василя Чуперчук, Михайло Миронюк, Іван Долинський, Нестор Костецький, Мар'ян Паздрій, Георгій Желізняк та багато інших. Довгі роки працюють в ансамблі його ветерани, справжні ентузіасти, заслужені артисти УРСР Володимир Пірус, Василь Гаврилюк, Михайло Корочук, Василь Мельник, Володимир Турко, Орест Кабин, Ярослав Харитон.

Зараз Гуцульський ансамбль пісні і танцю очолюють здібні музиканти заслужені артисти УРСР Богдан Дерев'яно (художній керівник) та Іван Легкий (хормейстер). З часу заснування тут працює невтомний ентузіаст, відомий знавець гуцульського хореографічного фольклору, що пройшов шлях до обдарованого балетмейстера, заслужений артист України Володимир Петрик.

Я безмежно вдячний долі, що багато років і мені пощастило керувати цим ушлявленим колективом. Саме через сцену, де виступав ансамбль, проляг шлях до утвердження і визнання не одної народної пісні, серед яких були й мої обробки, такі як «Вівці мої, вівці», «Ой зелена полонина», «Ой на горі» та інші.

І сьогодні Гуцульський ансамбль пісні і танцю, якому виповнюється 40 років, продовжує кращі народні традиції карпатського фольклору.

М. ГРИНИШИН,
заслужений діяч мистецтв УРСР,
професор

Перемога соціалістичної революції в нашій країні ознаменувала початок справжньої демократизації музичного мистецтва. Це виявилось, насамперед, у доступності концертів і вистав для трудящих, у бурхливому розвитку масових жанрів — хорового співу та виконавства на російських народних інструментах. Оркестри і ансамблі такого складу створювалися здебільшого в середовищі робітничої і учнівської молоді Харкова, Києва, Одеси, Миколаєва та інших промислових центрів України. Вони були виразниками революційного пафосу народних мас. Значну роль у поширенні цього жанру відіграв перший на Україні професіональний оркестр російських народних інструментів, створений у 1920 р. при Харківському губернському відділі народної освіти за ініціативою видатного музичного діяча В. А. Комаренка (1887—1969). Прямим продовжувачем традицій колективу нині є домрово-балалаечний ансамбль Харківської державної філармонії, очолюваний молодим композитором М. Стецюном.

Незабаром на Україні діяли вже десятки самодіяльних домрово-балалаечних оркестрів та ансамблів. Серед них найбільш відомим став оркестр робітників і службовців Миколаївського суднобудівного заводу під керівництвом Г. Манілова. Сьогодні це заслужений колектив республіки, неодноразовий лауреат всесоюзних і республіканських фестивалів (керівник заслужений артист УРСР В. Підопригора). У Миколаєві тоді також успішно працював при клубі ім. Я. М. Свердлова домрово-балалаечний колектив під назвою «Нарм» — комсомольський ансамбль робітничої молоді, яким керував П. Льюшин. У Довбасі улюбленцем шахтарів був оркестр Брянського вугільного рудника Кадіївки (керівник М. Кузнецов).

У процесі становлення і розвитку народноінструментального мистецтва України 30-х років позитивну роль відіграв створений у Києві ще в 1921 р. професіональний неаполітанський оркестр «МІК» (мандоліни і концертино) ¹. У широких колах слухачів поряд з оркестрами набувають популярності камерно-інструментальні ансамблі. Розвиток культури камерного виконавства допомагав розвінчувати помилкові пролеткультівсько-рапмівські твердження, ніби таке музикування не відповідає колективістському побуту радянських людей.

Найбільш успішно проводив концертну і музично-освітню роботу й сприяв естетичному вихованню трудящих та молоді України харківський професіональний ансамбль імені В. В. Андрєєва, основу якого складав квінтет домр. Творча біографія колективу почалась у березні 1920 р., коли група вихованців оркестру В. Комаренка утворила новий ансамбль. Рішенням Народного комісаріату освіти УРСР йому було присвоєно



Ансамбль перед початком концерту в м. Баку 1925 р. Сидять (зліва направо): І. Заленський, Б. Семенов, В. Цуканов, П. Запорожський; стоять: М. Попченко, М. Руднів, А. Даров, С. Мельтишинов.

найменування «Перший художній камерний ансамбль імені В. В. Андрєєва» ². Колектив поставив перед собою завдання нести трудящим скарби класичної музики, допомогти їм зрозуміти і оцінити багатство пісенно-інструментального фольклору народів СРСР. Ансамбль виконував твори Чайковського, Глінки, Бородіна, Мусоргського, Лядова, Бізе, Дворжака, Гуно, Глієра, Іполітова-Іванова, Прокоф'єва, Паліашвілі, Спендіарова, Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Верховинця, Заремби, Козицького, обробки народних пісень. Таким чином, репертуарна лінія ансамблю цілком відповідала політиці партії і держави в галузі мистецтва, ленінському вченню про культурну спадщину.

Творчий напрям колективу формувался під впливом широко відомого в 20-х—30-х роках квартету домр Московської філармонії, яким керував знавець народних інструментів домрист-віртуоз заслужений артист республіки Г. П. Любимов (1882—1934). Більшість творів до своїх програм Харківський ансамбль добирав за принципом: музика народів СРСР — народам СРСР. Під час гастролей по Україні та братніх республіках музиканти розшукували й записували найкращі зразки фольклору і на їх основі створювали концертні обробки. З діяльності ансамблю імені В. В. Андрєєва пов'язана важлива подія: саме в цьому колективі в 1923 р., вперше на Україні, було застосовано чотириструнний квінтет домри конструкції Г. Любимова. Значення цього факту добре відоме всім народникам.

Активна музично-просвітительська діяльність ансамблю привертала увагу музичної громадськості. Наприклад, у відгуку на виступ у Київському музично-драматичному інституті (1924 р.) йо-

го директор професор К. Михайлов писав: «Ансамбль імені В. Андрєєва являє собою, безумовно, цінну художню одиницю, яка відіграє величезну роль у справі розповсюдження музичних знань в пролетарських масах. Особливо художньо цікавим є виконання ансамблем пісень різних народів СРСР» ³. Харківська газета «Коммунист» від 1 жовтня 1924 р. відзначала, що ансамбль імені В. Андрєєва «чудово виконує складні п'єси класичного репертуару. В репертуарі ансамблю налічується майже 150 п'єс — російських, українських, білоруських, татарських, киргизьких, чуваських, грузинських, чеченських тощо».

Починаючи з 1925 р., ансамбль гастролює по містах багатьох республік, часто виступає в збірних концертах з відомими колективами, наприклад, струнними квартетами ім. Вільйома та ім. Леонтовича, акомпанує Державному українському хору й солістам. У 1927 р. з успіхом пройшли його виступи в Москві — на радіостанції ім. Комінтерну та в Колонному залі Будинку спілок.

Художньому зростанню колективу значною мірою сприяли творчі зв'язки з відомими диригентами М. Мальком, А. Маргуляном, Л. Штейнбергом, виступи з видатними співачками М. Литвиненко-Вольгемут, І. Яузєм та ін. Високу оцінку його творчим досягненням дав німецький композитор Пауль Хіндеміт, який в 1929 р. гастролював у Харкові на чолі струнного квартету Амар-Хіндеміт. Німецькі музиканти з інтересом прослухали програму ансамблю і висловили задоволення його виконавською майстерністю. П. Хіндеміт говорив: «Прекрасне враження склалося у нас від Росії та її народної творчості; зокрема, від високохудожнього

виконання народної музики та пісні Першим художнім камерним ансамблем імені В. Андреева. Висловлюємо йому сердечну вдячність і бажання зустрітися з ним у Берліні».⁴

У 1930 р., перебуваючи в Ленінграді, харківський ансамбль ближче познайомився з музикантами ленінградського домрово-балалаечного оркестру, заснованого самим В. Андреевим. Знаменна зустріч двох андреевських колективів відбулась на концерті харків'ян у залі філармонії. Артист В. М. Цуканов згадує: «Ми добре розуміли, що наш перший виступ у Ленінградській філармонії покладає на нас особливу відповідальність, тим паче, що присутні в залі музиканти оркестру імені В. Андреева до початку концерту кидали іронічні репліки. Ми виступили блискуче і довело, що не марно носимо ім'я В. В. Андреева. Після концерту ленінградські музиканти щиро нас поздоровляли з великим успіхом, і розлучалися ми як друзі».

Ансамбль багато їздив по країні, був частим гостем воїнів-прикордонників. З 1920 по 1934 рр. він дав 3576 концертів. Архівні документи свідчать, що ансамбль, перебуваючи на гастролях, завжди допомагав місцевим партійним та радянським органам у масово-політичній роботі серед трудящих. 1934 року колектив підпорядковано Харківському обласному радіокомітету, і з того часу він бере участь у радіофестивалях, виступає з різноманітними тематичними програмами. На запрошення радіокомітетів Києва, Одеси, Тирасполя не раз виїздив для виступів у їхніх передачах. В 1938 р. колектив знову підпорядковано Харківській філармонії.

З перших днів Великої Вітчизняної війни ансамбль — у розпорядженні військового командування. Щодня виступає в пунктах формування нових підрозділів Червоної Армії та народного ополчення, а незабаром — у частинах, які захищали Сталінград. В одному з відгуків на тогочасні концерти відзначається, що, незважаючи на важкі обставини, андреевці своїми концертами у хвилини перепочинку несли бійцям, командирам і політпрацівникам рідну музику, піднімали настрої і додавали сил у тяжких боях.⁵

У 1943 р. в ансамблі залишилося чотири інструменталисти: В. Цуканов, Б. Семенов, С. Михелевич, І. Лейкум. Всіх їх було відраджено до Іжевська; там, при Удмуртській республіканській філармонії, на базі вже квартету імені В. В. Андреева було сформовано концертну бригаду і передано в розпорядження політичного управління Другого Українського фронту.⁶ Самовіддана праця артистів ансамблю неодноразово відзначалась у наказах воєначальників. У липні 1944 р. літак, в якому летіла концертна бригада, зазнав аварії, і деяких артистів було госпіталізовано.

Після війни традиції цього ансамблю продовжили професійні колективи України. У 50-х роках значну музично-просвітительську роботу провадили домрові секстети філармоній — Кримської (В. Марецький, А. Дутов, В. Кубарев, А. Пожидаєв, П. Булігін, В. Касьянов) та Харківської (В. Михеліс, В. Савіних, Б. Розенцвейг, Є. Бортник, П. Бородай, Є. Лук'янов). Невеликі ансамблі народних інструментів стали діяти в більшості палаців та будинків культу-

ри, вони були незамінними при виїздах агіткультбригад на новобудови та на польові стани колгоспів і радгоспів.

Якщо на рубежі 30-х—40-х років домра побутувала переважно на Лівобережній Україні, а на Правобережжі лише в Київській, Житомирській, Вінницькій, Кіровоградській областях, то, починаючи з 50-х років, вона зазвучала в самодіяльних оркестрах і ансамблях усіх областей. За підсумками Першого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих 157 народноінструментальних колективів України удостоєні звання лауреата, нагороджені дипломами першого та другого ступенів. Сьогодні 66 найкращих з них носять почесне найменування «народний» (у 1974 р. їх було 33).

На фестивалях та оглядах у 70-х роках поряд з визнаними домрово-балалаечними оркестрами виходять переможцями домрові ансамблі Синельниківського районного Будинку культури Дніпропетровської області (керівник І. І. Білий), Лубенського Будинку вчителя Сумської області (керівник В. Г. Слищенко), Будинку культури Харківського канатного заводу (керівник О. Ф. Тихонович) та інші. Звання лауреата VI Всесоюзного конкурсу артистів естради (лютий 1979) удостоєно інструментальний ансамбль «Рідні наспіви» студентів Київської консерваторії (керівник в. о. доцента Ю. Алексик).

Історія нині широко відомих самодіяльних оркестрів народних інструментів починалась саме з невеликих ансамблів, створених музикантами-ентузіастами. Домрові та домрово-балалаечні ансамблі мають свої переваги: дуже мобільні, з широким діапазоном творчих можливостей, вони виїзять до трудових колективів на місця їх роботи, несуть слухачам обробки народних пісень, твори класиків і сучасних авторів, супроводжують солістів, вокальні й танцювальні номери.

Підведемо підсумки. Протягом 20-х—40-х років харківський домровий ансамбль імені В. В. Андреева своєю активною музично-просвітительською діяльністю сприяв естетичному вихованню широких мас, становленню та розвитку на Україні професійного виконавства на російських народних інструментах. Творчий шлях цього самобутнього колективу — шлях сміливих експериментів і цікавих знахідок. І сьогодні у виконанні самодіяльних оркестрів та ансамблів народних інструментів, солістів-домристів можна почути обробки народних пісень з репертуару цього ансамблю (наприклад, російські народні пісні в обробці Г. Михайличенка «Выйду ль я на реченьку», «Камаринская» та інші).

На Україні домра міцно закріпилася в оркестровому, ансамблевому та сольному виконавстві і стала улюбленим інструментом мільйонів слухачів. Становлення і розвиток виконавства на російських народних інструментах у нашій республіці — закономірний процес взаємовпливу елементів національних культур. Як свідки і спадкоємці досягнень в ансамблево-оркестровому та сольному виконавстві на народних інструментах ми з пошаною і вдячністю звертаємось до традицій харківського ансамблю імені В. В. Андреева. Його діяльність була цінним внеском у справу

пропаганди музичного фольклору народів Радянського Союзу, поширення на Україні народних музичних інструментів братнього російського народу.

Єв. БОРТНИК,
заслужений працівник культури УРСР

ПРИМІТКИ:

¹ З 1935 по 1941 рр. він був одним з творчих колективів республіканського радіокомітету. В цей період поступово змінювався його інструментальний склад — замість мандолін вводилися домри. Розформовано оркестр у 1956 р.

² Перший склад ансамблю: В. Семенов — балалайка прима (керівник ансамблю), І. Загорський — балалайка прима-2, Т. Реаніченко — домра прима, В. Цуканов — домра пікколо, А. Зайцев — домра альт, П. Кругляков — домра тенор, Л. Гайдамака — домра контрабас. В наступні роки в ансамблі грали домристи Е. Лук'янов, Г. Михайличенко, С. Мельтишин, І. Залеський, П. Запоровський, М. Почченко, М. Руднев, А. Даров, Л. Єгоров, М. Никифоров, К. Кричин, Д. Григоренко, А. Юдін.

³ Цит. за архіфом з особистого архіву В. Цуканова.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Концертна бригада: квартет у складі В. М. Цуканова, Б. С. Семенова, С. Н. Михелевича, І. І. Лейкума; виконавиці народних пісень З. І. Харитонова, А. В. Вагнер, художнє читання — П. В. Щербакова, оригінальний жанр — В. К. Ніколаєв.

ХРОНІКА

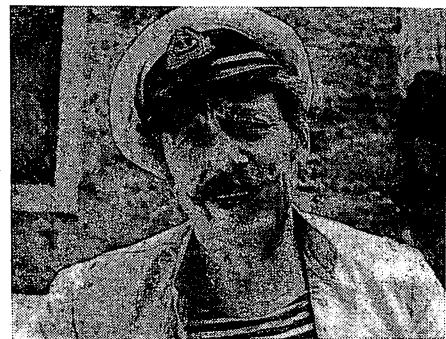
У Києві відбулася нарада під головуванням заступника міністра культури УРСР О. Д. Трибушного — голови республіканської ради по координації культурно-шефської роботи на ударних будовах п'ятирічки. В ній взяли участь відповідальні працівники Укрпрофради, ЦК ЛКСМУ, Укрконцерту, всіх творчих спілок і товариств України, обласних управлінь культури та філармоній, республіканської преси, телебачення і радіо, а також представники Хабаровського краю, Таджикистану і Молдавії. Детально розглянуто питання поліпшення концертного і лекційного обслуговування будівників східної ділянки БАМУ.

При обговоренні перспективного плану на 1980—1982 роки з'ясувалося, що працівники мистецтва і культури України, Молдавії і Таджикистану мають можливість посилати в Ургал втричі більше творчо-пропагандистських груп, професійних та самодіяльних колективів, солістів, ансамблів, аніж тепер. Визнано за необхідне посилити увагу до якості концертних програм. Схвалено досвід Молдавської філармонії, яка за курсом відбирає колективи та солістів для виступів перед учасниками будови.

НАШ КОР.

Одеський театр музичної комедії підготував спектакль «Старі будинки» О. Фельцмана (автори п'єси Г. Голубенко, Л. Суцєнко та В. Хайт; вірші Р. Рождественського). Режисер вистави — Б. Бруштейн, диригент — І. Кільберг, художники — М. Івницький та З. Івницька, балетмейстер — І. Дідурко. На прем'єрі ролі виконували М. Волянй, Л. Сатосова, М. Дьоміна, В. Алоїс, С. Крупник, В. Барда-Скляренко, В. Фролов та інші.

Захар Олександрович — С. Крупник у виставі «Старі будинки» О. Фельцмана.





Невтомний трудівник

(До 80-річчя з дня народження Є. І. Мариківського)

Йшов грізний 1942 рік. Вся територія України окупована ворогом, але як символ невмирущості народу з оперної сцени російського міста Горького полинула мелодійна мова Котлярєвського й чарівна музика Лисенка. Постановкою безсмертної опери «Наталка Полтавка» Горьковський театр опери та балету ім. О. С. Пушкіна відзначив 100-річчя від дня народження класика української музики. В цьому акті був не тільки вияв дружби і солідарності з братнім народом, а й щира віра в нашу перемогу.

Ініціатори постановки — головний диригент О. Єрофєєв та головний хормейстер Є. Мариківський познайомили глядачів і з оперою «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. В планах театру був також «Тарас Бульба» М. Лисенка.

Почалася дружба цих двох митців у 1929 році, коли молодий випускник Київського музично-драматичного інституту Євмен Мариківський прибув до Сумського педінституту як викладач музики та керівник хору. Він організував хорovu капелу «Сурма» (Сумський революційний мистецький ансамбль), з якою вже в 1930 р. почав давати концерти, а в 1931 р. успішно виступив на Першій Всеукраїнській олімпіаді в Харкові. Про рівень капели свідчить її репертуар: «Хустина» Л. Ревуцького, «Дивний флот» та «Нова Атлантида» П. Козницького, твори М. Леонтовича, М. Вериківського, В. Косенка, В. Верховиця, П. Толстякова, пісні народів СРСР. Колектив активно популяризував шедеври Лисенка, Танєєва, Гречанинова, Аренського, Шумана, Мендельсона, Шуберта, Гайдна (частини ораторії «Пори року»), Р. Вагнера (фрагменти з опери «Нюрнберзькі майстерзінгери») та ін. Силами капели було поставлено сцени з опери М. Глінки «Руслан і Людмила». Маючи такий великий репертуар, керівник складав програму на три відділи — з радянської, класичної музики та народних пісень.

1933 року в Сумах гастролювала Донецька опера. Почувши виступ «Сурми», головний диригент театру О. Єрофєєв пропонує її керівникові посаду головного хормейстера. Після двохрічних вагань молодий митець нарешті вирішує зв'язати свою творчу долю з оперою і в 1935 році переїздить до Ворошиловграда, де базувався театр.

...Чи мріяв учитель з села Северинівки на Поділлі Мариківський, відаючи десятирічного сина Євмена (народився 23.9.1899 р.) в Тиврівське духовне училище, що хлопець стане професіональним музикантом, що ре-

волюція відкриє перед ним широку дорогу до творчості на цій ниві? Може, й по-іншому склалася б доля учня, якби в цьому училищі не викладав співи й не керував хором Кирило Стеценко. Навчання в нього, вплив його мистецької індивідуальності мали вирішальне значення для формування творчих інтересів талановитого хлопця.

Згодом, навчаючись в Одеській семінарії (1914—1918), Євмен Мариківський основну увагу приділяв освоенню таємниць хорового співу, заради чого у вільний від занять час ходив на репетиції і концерти славновісного хору під керівництвом професора К. Пігрова. З 1921 р. вже сам почав викладати і керувати хорами — на педкурсах, в агропрофшколі в селі Дмитрашківка, Солоківка, містечках Верхівка, Тульчин. Брав активну участь в організації комбазамів, шкіл лікнепу тощо.

Отримавши за успішну роботу путівку, Є. Мариківський у 1925 р. поступив на хоровий відділ Київського музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка. Його вчителями з фаху були М. Вериківський, Л. Ревуцький, П. Козницький, М. Грінченко (теоретичні предмети). Творча атмосфера у вузі, нові форми навчання й практичної роботи, виникнення «Хорансу» (хору без диригента) — все це породжувало ініціативу, збуджувало фантазію, думку, бажання працювати по-новому.

У Ворошиловграді почалася плідна співпраця Є. Мариківського з диригентом О. Єрофєєвим, яка тривала 10 років і стала вагомим внеском у розвиток оперної культури України та Росії. Почавши з постановки «Бориса Годунова» М. Мусоргського, — етапної в історії Донецької опери, вони познайомили любителів музики в шахтарському краї (а театр гастролював по всіх містах Донбасу) з перлинами оперної класики, а також із першими радянськими операми «Тихий Дон» І. Держинського та «Броненосець «Потьомкін» О. Чішка.

В 1933 р. обох митців запрошено до Горьковського театру опери. Завдяки енергії Є. Мариківського хор було збільшено і створено додатковий чоловічий хор, що давало можливість на належному художньому рівні ставити монументальні твори «Іван Сусанін» М. Глінки, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Садко» М. Римського-Корсакова, «Степан Разін» О. Касьянова, «Тихий Дон» і «Піднята цілина» І. Держинського. Постановником більшість спектаклів був один із найвидатніших нині режисерів Б. О. Покровський (тоді головний режисер Горьковського театру). Багато сил віддавав Є. Мариківський хорові евакуйованого київського заводу та педагогічній роботі в музучилищі.

В 1945 р. Євмена Івановича запрошують на посаду головного хормейстера Київського оперного театру, в 1946 — він переходить до Харківського, де працює до 1953 р. Разом з диригентами В. Пірадовим, П. Славинським, І. Заком бере участь у постановці опер «Мазепа», «Чародійка» і «Орлеанська дівка» П. Чайковського, «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, «Аїда», «Трубадур», «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Севастопольці» М. Коваля, «Сім'я Тараса» Д. Кабалєвського, «В бурю» Т. Хренникова.

Залишивши театр, Є. Мариківський повертається до керування професіональними та самодіяльними хорами: в 1953 р. прийняв художнє керівництво хоровим ансамблем, а згодом — хоровою капелюю обласної філармонії, багато часу віддає викладанню в консерваторії, а згодом — в інституті культури. Активно співробітничав з Будинком народної творчості — проводить семінари керівників самодіяльних хорів, подає творчу допомогу колективам Ізюмського паровозоремонтного заводу, Куп'янського цукрозаводу, Красноградській капелі бандуристів, організував хор у колгоспі «Маяк» Печенізького району.

Двадцять шість років беззмінно керує Є. І. Мариківський хоровою капелюю Харківського інституту інженерів транспорту. За цей час сотні його вихованців пройшли чудову школу. Зараз капела готується до Другого Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості. А колишні її співаки, роз'їхавшись після навчання по всій країні, в листах до інститутського багатотиражки з особливою теплотою згадують репетиції і концертні виступи під керівництвом Євмена Івановича і дякують йому за прищеплення любові до музики.

І. ГАМКАЛО

На фото: Є. І. Мариківський за диригентським пультом.

Слідами наших виступів

На критичну кореспонденцію викладача Г. Ваташук «Цимбалам — єдину систему виробництва і викладання», опубліковану в другому номері нашого журналу за 1979 рік, редакція одержала відповідь за Чернігівської фабрики музичних інструментів ім. П. П. Постишева. Директор цього підприємства М. Дідух повідомляє, що за період від 1953 року фабрика випустила понад три тисячі цимбалів і не мала рекламаций. «Незважаючи на це, — говориться далі в листі, — критичні зауваження автора щодо окремих конструктивних елементів цимбалів ми вивчимо і вживемо заходів для підвищення надійності їх і поліпшення інструмента в цілому. Що ж до створення єдиної системи цимбалів, як пропонує автор, то це питання, на нашу думку, варто розглянути фахівцям фабрики спільно з компетентними організаціями та музичною громадськістю республіки. Якщо буде необхідно, фабрика готова взяти участь в організації виробництва цимбалів, які б задовольняли вимоги учбових закладів і творчих колективів».

Відповідь з республіканського виробничого об'єднання «Укрмузпром» за підписом його начальника Г. Гайового повністю повторює положення, висловлені директором музичної фабрики. Отже, маємо підставу вважати, що «Укрмузпром» сприятиме колективу фабрики у підвищенні якості цимбалів.

В кореспонденції йшлося і про необхідність дати викладачам цього предмета в початковій та середній ланках єдині програми, подбати про нові навчальні посібники та репертуарні збірки. Ненормально, що досі викладачів-цимбалістів ні разу не скликали на семінари. На ці невідкладні питання досі не дав відповіді Науково-методичний кабінет учбових закладів Міністерства культури УРСР.

Згадуючи педагога

Слухачів захоплює мистецтво Івана Семеновича Козловського. Чим пояснити таке творче довголіття талановитого співака? Артист визнає, що він зобов'язаний цим вокальній школі славного звісного педагога Олени Олександрівни Муравйової. Він завжди зворушливо, з теплою говорить про вчительку, до якої прийшов хлопцем з села Мар'янівка на Київщині. Іван Семенович згадує про навчання у О. Муравйової:

«Ось що в мене залишилось у пам'яті, коли я в 1917 році прийшов до неї з листом від знаменитого хормейстера і диригента студентського хору О. Кошиця. Невелика квартира поруч з Покровським монастирем завжди заповнена студентами, артистами, які співали в опері... Чорний рояль завалений нотами, біля нього вже немолода жінка з сивою головою і проникливими сірими очима. Перед її пам'яттю низько схилив голову... То були тяжкі роки розрухи, голоду, холоду, але у Олени Олександрівни ми знаходили тепло і ласку, на її уроках забували все. Вона, як чародій, вела нас у світ прекрасного, давала впевненість і віру в свої сили, а віра — це стимул праці... Її хвилювало, чим жив, цікавився учень, і не тільки приділяла увагу звуковеденню, а вчила сприймати життя у всій його красі, знайомила з надбаннями вокальної культури.

Навчити співати — велике мистецтво, але це ще не все. Перед цією жінкою я у довичному боргу. Вона прищепила мені з юних років любов до пошуку, виховала почуття великої відповідальності художника перед своїм народом».

Олена Олександрівна допомогла юнакові розкрити свій талант, творчу індивідуальність. З її ім'ям зв'язані кращі сторінки історії вокальної педагогіки на Україні. За п'ятдесят років активної творчої діяльності вона виховала сотні учнів, які утверджують славу української радянської музично-театральної культури. У Великому театрі СРСР тринадцять років співали такі ушлюблені майстри, як І. Козловський, Б. Златогорова, О. Бишевська, Б. Бобров, І. Богданов, в Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка — Л. Руденко, З. Гайдай, Н. Захарченко, Б. Полякова, М. Шостак, О. Ульяницька, В. Бабенко, в Одеському — І. Воликівська, в Харківському — Л. Лозинська, М. Будневич та інші. У неї вчилася і відома кіноактриса Міліца Коріус.

Ціла плеяда прекрасних педагогів гідно продовжують славу її вокальної школи. Це викладачі консерваторій Д. Євтушенко, Н. Захарченко, Л. Руденко (Київ), О. Шеффер (Ленінград), М. Людвиг (Мінськ), Н. Нагуліна (Алма-Ата), С. Венедиктова (Дніпропетровське музичне училище) та інші.

Крім вокалістів, у Олени Олександрівни вчилися й відомі драматичні актори І. Мар'яненко, О. Сердюк, Д. Антонович. Вона працювала і з артистами театру М. Садовського, який вперше на

українській сцені поставив опери — «Гальку» Монюшка, «Продану наречену» Сметани, «Сільську честь» Масканьї, «Роксолану» Січинського, «Енеїду» та «Утоплену» Лисенка. Учасниця цих постановок О. Петляш згадувала:

«Все своє життя я зберігаю в серці глибоку вдячність моїй вчительці і другові Олені Олександрівні Муравйовій. Їй я зобов'язана тим, що з драматичної актриси стала оперною співачкою, що протягом 25 років співала в оперному театрі найвідповідальніші партії драматичного сопрано. Почалося з того, що вона опрацювала зі мною всі партії, які я співала в групі М. Садовського — Роксолани, Гальки, Сантуджі, Катерини та інших. Тільки три роки я вчилася у Олени Олександрівни. Три роки наполегливої роботи, і за цей час вона так підготувала мене, що я змогла вступити до Київського оперного театру. І я щаслива, що мені довелося співати в першій виставі Київського державного українського оперного театру (1 жовтня 1826 року) головну партію в «Аїді» разом з видатними оперними співаками О. Мосінім, Д. Захаровою... Метод навчання Олени Олександрівни здавався простим — «розумно» співати, а не механічно виспівувати вокальні фрази. Та це вимагало великої копії праці і над голосовим апаратом, і над підвищенням своєї загальної культури».

Народна артистка СРСР Л. Руденко, одна з улюблених учениць О. Муравйової, розповідала, як хвора, вже в похилому віці Олена Олександрівна поїхала з нею в Москву на Перший Всесоюзний конкурс вокалістів (1939 р.). Там Лариса Архипівна блискуче виступила, стала лауреатом; В. Барсова і А. Нежданова (члени журі) говорили про неї як про майбутню видатну співачку. Після повернення з Москви студентку запросили до Київського театру опери та балету ім. Т. Шевченка.

Кожен з численних учнів О. Муравйової з душевною теплою згадує свого педагога (збірка спогадів готується до видання):

Олена Олександрівна народилася в Москві у 1867 р. В дитинстві вчилася грати на фортепіано та скрипці, пізніше брала приватні уроки співу у О. Олександрової-Кочетової і Е. Павловської. У 1886 р. вона вчиться в Московській консерваторії, а потім працює в оперній трупі А. Церетелі, в російсько-італійській опері І. Труффі, де співає провідні партії ліричного і драматичного сопрано (Наташа в «Русалці», Ярославна в «Князі Ігорі»). Через сімейні обставини вона залишила оперну сцену і почала педагогічну діяльність (1901 р.), спочатку в Катеринославському музичному училищі, а потім у Московській школі Буніної.

1906 року О. Муравйова переїхала до Києва і стала викладачем заснованої М. Лисенком музично-драматичної школи, котра була передовим учбовим закладом. Видатний композитор при-

хильно ставився до енергійного молодого педагога і всіляко підтримував її починання. Олена Олександрівна розширила вокальний відділ, організувала класи ансамблю і оперний.

Майже щомісяця учні школи виконували уривки з опер, і О. Муравйовій доводилось бути диригентом, режисером, художником, костюмером. За її ініціативою поставили опери «Зима і Весна» та «Ноктюрн».

Радісно зустріла О. Муравйова Велику Жовтневу соціалістичну революцію. Активно включилася у виховання нового покоління співаків, які прийшли з села, з фабрик і заводів, а то й прямо з фронтів громадянської війни. Важко було працювати з молоддю, яка не мала ніякої підготовки, та Олена Олександрівна додала труднощі і, не шкодуючи сил, віддавала свої знання, досвід, весь вільний час учням. З 1920 року вона — професор Київської консерваторії.

Студенти виховувалися на творях Л. Бетховена, В. Моцарта, Ф. Шопена, М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, в її класі часто звучала музика Р. Глієра, Д. Шостаковича, С. Василенка, Д. Шапоріна, Л. Ревуцького, В. Косенка, Ю. Мейтуса, Ф. Надененка, російські та українські народні пісні.

Багато уваги приділяла О. Муравйова створенню вокального образу, працювала з студентами над дикцією, мімікою, жестом. Її вихованці відзначалися високою загальною і музичною культурою.

За плідну педагогічну роботу Олена Олександрівна була удостоєна звання заслуженого діяча мистецтв УРСР (1938 р.), нагороджена орденом Трудового Червоного Прапора. Через все життя (померла в Києві у 1939 році) О. Муравйова пронесла любов до мистецтва і до людей, вона назавжди залишиться прикладом самовідданого служіння своєму народові.

Г. ФІЛІПЕНКО

ОРБИТИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Ансамбль пісні і танцю «Шовкова кошиця» Ужгородського університету брав участь у Третньому міжнародному фестивалі студентських фольклорних колективів у Чехословаччині. В його репертуарі — цікава вокально-хореографічна композиція «В щасті, радості живем», пісні і танці народів СРСР, братніх країн соціалістичної співдружності.

Фольклорний ансамбль Новоуспенівського Будинку культури Запорізької області був запрошений у Воронеж для участі в телевізійній передачі «Клуб любителів російської пісні». Разом з українськими аматорами виступав колектив села Губарево Семилуцького району.

Самодіяльні митці зустрілися з музикознавцем П. Мокієнком, який познайомив їх із місцевими особливостями народного співу. Директор Воронежського ОБНТ т. Реліна розповіла про самобутні колективи області. Гості із Запоріжжя взяли участь у святі хорової та інструментальної музики.

Л. СЕМЕНОВА

Співець дружби народів

Композитор Павло Іванович Сениця народився 10 (23) вересня 1879 року на Полтавщині в селі Максимівка (нині село віднесено до Київської області) в бідній селянській родині. Перші його вчителі — О. Григорович та О. Максимович (дочка відомого українського історика й етнографа М. Максимовича). Сумлінні трудівниці на ниві народної освіти прищеплювали своїм вихованцям любов до рідної культури і її найкращих представників. Тому вже з юних літ П. Сениця захоплюється волелюбною поезією Т. Шевченка, яка згодом стала джерелом його творчого натхнення; на поезії Кобзаря написано й перші музичні твори.

Здобувши початкову освіту, майбутній композитор за порадою своїх наставниць став учнем сільськогосподарської школи на Чернігівщині, де поряд із спеціальними викладалися і музичні дисципліни, зокрема теорія музики та сольфеджіо, а також надавалося великого значення хоровавому співу. На цей час юнак захоплюється грою на скрипці, робить перші записи народних пісень, а також власних творів. По закінченні сільськогосподарської школи П. Сениця почав працювати в одному з трудових братств на Чернігівщині, однак скоро «за пристрасть до романтичних малоросійських пісень, незгодних з духом християнського вчення, за ліберальний напрям думок і пропаганду рівності» вправ у немілість до поліції.

Деякий час він працював учителем хороваго співу в Курській та Саратовській губерніях, у селах Скрипичино, Половці, Черкаське. Туди на літній відпочинок часто приїжджали столичні музиканти, які звернули увагу на обдарованого юнака і порадили йому вступити до Московської консерваторії. Уже 1900 року П. Сениця навчався у класі сольного співу професора Мазетті. Але згодом, через матеріальні нестатки, перейшов до класу гри на контрабасі, де не вимагалася плата за навчання.

Перебуваючи в Московській консерваторії, П. Сениця почав серйозно займатися композицією. З творів цього періоду привертає увагу Скерцо для фортепіано (1903 р.), позначене яскравим національним колоритом.

Важливим кроком на шляху до оволодіння професійною майстерністю стала Перша симфонія (Фа мажор). Як згадував сам автор, вона написана під впливом подій революції 1905 року і його особистої участі у страйку студентів консерваторії. Твір, у якому втілена мрія про щасливе майбутнє трудового народу, був виконаний 1907 року в Москві (студентським оркестром).

В період навчання з'являються також «Думка» для віолончелі та фортепіано, Струнний квартет № 1, «Легенда» для скрипки та фортепіано, а для симфонічного оркестру — Увертюра, думка «Татарський полон».

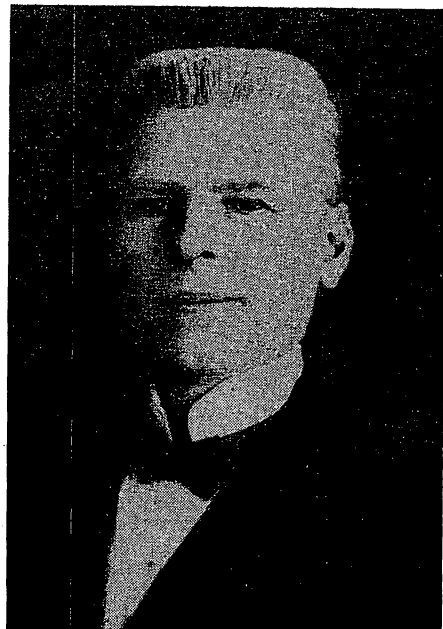
Продовжуючи навчання по класу контрабаса, П. Сениця 1906 року пройшов за конкурсом до класу теорії композиції. Спеціальну теорію музики вивчав під керівництвом О. Ільїнського, а оркестрування — С. Василенка. Велику роль у становленні композитора відіграв товариш по консерваторії, згодом відомий теоретик музики Б. Яворський. Важливим для творчого зростання музиканта було його знайомство з видатним російським композитором С. Танєєвим.

По завершенні навчання П. Сениця протягом 1909—1916 років пише переважно вокальні твори. Вагоме місце серед солоспівів та хорів посідають композиції на слова Т. Шевченка. Серед кращих романсів — «Тече вода в синє море», «Минули літа молодії», «Нашо мені врода», «Чого мені тяжко», «Вітер в гаї нагинає лозу і тополлю» та ін. Трактуючи композиціями лірики Т. Шевченка характеризується стриманістю, компактністю музичного вислову.

Хоровий репертуар на вірші Кобзаря П. Сениця збагатив творами «І небо невміте», «Чигирине, Чигирине», «Чи ми ще зійдемо знову?» (для чоловічого складу), «За сонцем хмаронька пливе», «Гомоніла Україна» (для змішаного складу) та ін. Пошуки П. Сеницею оригінальних виражальних засобів спиралась на творчі здобутки О. Даргомижського та М. Мусоргського, а також на традиції гуртового співу, поширеного на Україні.

У дожовтневій вокальній творчості П. Сениці яскраво виявляється тяжіння до суспільної тематики. Характерний приклад — дует «Пісня сліпих» на слова О. Олеса, де йдеться про переживання знедолених людей. Суворим діатонічним колоритом, перевтіленням мовних інтонацій, використанням особливостей народної поліфонії він співзвучний зразкам викривальної соціальної лірики М. Мусоргського. Як згадував О. Чипко, один з найпопулярніших виконавців романсу, твір цей часто звучав у містах Росії та України.

Композиторська діяльність П. Сениці постійно привертала увагу критиків. З 1908 року в російській та українській пресі регулярно з'являються відгуки на неї, здебільшого з позитивною оцінкою. Так, Б. Підгорецький писав: «Найпродуктивніший з українських композиторів — П. Сениця. На його творчості позначається вплив новітніх течій російської музики. Сениця намагається не йти второваними шляхами, він — ворог шаблону і шукає красу в нових сполученнях звуків, часто створює нові ефекти, при цьому запозичуючи з рідної музики і голоси кобзарських дум, і акомпанемент бандур, ліри, сопілки тощо». Своєю часу М. Грінченко відзначав: «...По характеру і формах його музики ми можемо вважати П. Сеницю найсерйознішим з усіх композиторів після Лисенківського періоду».



У 1912—1914 роках митець створив Другу симфонію Ре мажор (програмна, має підназву «Де-не-де — тополі»). В ній три частини. Перша, ліро-епічна, заснована на інтонаціях українських історичних пісень і почасти дум. Картина ранкової природи, за задумом композитора, повинна асоціюватися із образом народу, який пробуджується від вікового сну. В другій посилюються драматичні настрої. «Рух, смуток, страждання пригноблених, боротьба, ...плач жінок над полеглими в борні» — так пояснював автор її зміст. «Наближення військ революції, що ведуть народні маси, переможна хода революційних військ» — визначення колізій третьої частини. В коді могутньо звучить тема народу.

Симфонія була високо оцінена на першому концерті української симфонічної музики (відбувся 1925 року в Харкові). Цей твір у виконанні симфонічного оркестру під керуванням Л. Штейнберга прозвучав поряд з двома п'єсами М. Лисенка в інструментовці Р. Глієра і «Веснянками» М. Бериківського.

Перемога Великого Жовтня започаткувала новий етап у творчому житті П. Сениці. Він став науковим працівником етнографічної секції Державного інституту музичної науки (ДІМНу), Російської академії художніх наук (РАХНу). У період становлення радянської фольклористики здійснив наукові розвідки («Про записування української народної пісні», «Українські народні пісні, записані у 1914 році М. Некозаченком», «П. Демуцький. Нарис про його життя і творчість», «Сучасна українська музика»), які містять цінні положення, що і в наш час не втратили значення.

Як дослідник, П. Сениця послідовно обстоював думку про органічну спільність українського та російського фольклору. Набуті знання митець використовував у власній творчості. Зокрема фактурні, гармонічні, поліфонічні засоби в обробках «Як посію я овес», «Ой у полі три доріженьки», «Чого явір зелененький» та ін. міцно спираються на особливості народного музичного мислення. Для сучасної фольклористики значний інтерес становлять і записи народних пісень, здійснені митцем на: Переславщині та Чернігівщині. На їх основі виникли багатоголосні хори «Котилася зоря», «Де славний город Лебедин», «Текла річка невеличка», «Да поїхали та рибалоньки» та ін.

Важливу роль в доробку П. Сениці відіграють твори на поезії П. Тичини. Зокрема великої популярності набув один з перших, написаних на слова співця єдиної родини, хор «Живемо комунію». Могутні ритми визволеної праці, радісний настрій комуністів передано вольовими інтонаціями, перекликанням партій, напашуванням голосів, експресивною ритмікою тощо. Своєрідним відображенням дружби обох митців, яка тривала протягом усього життя, є створений ним «музичний портрет» П. Тичини для фортепіано.

Постійно мешкаючи і працюючи у Москві, П. Сениця час від часу приїздив на Україну, щоб ознайомитися з новими досягненнями української радянської культури і прозвітувати про

свою роботу перед громадськістю республіки. Твори його були знані в багатьох містах, зокрема в Харкові, Москві, Ленінграді, а також за кордоном. Великою серією концертів відзначався п'ятидесятирічний ювілей митця. Українська і російська преса одноставно підкреслювала велику роль композитора у розвитку радянської музики.

Серед композицій П. Сениці початку 30-х років слід передусім назвати Другий, Третій і Четвертий струнні квартали. Написав він у цей час і ряд нових пісень, серед яких особливо популярними були «Комсомолец» та «Сміхом і піснями зацвіта» на слова В. Соєри, «Народився в жнива» на текст П. Гологи, а також нові хори на поезії П. Тичини.

Невдовзі після історичної постанови ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» П. Сениця вступив до Спілки радянських композиторів. Незабаром з'являється його «Свято Жовтня» — монументальна картина для хору і симфонічного оркестру, яка є своєрідним відгуком на згадану постанову. Твір, присвячений 15-річчю революції, пройнятий життєствердними, оптимістичними інтонаціями. Закличні звуки трембіти, фанфарні вигуки, інтонації масової радянської пісні — все передає атмосферу всенародного торжества.

Радісна подія в житті П. Сениці сталася 1934 року: на конкурсі, оголошеному Наркомосом Таджикиської РСР, його

му було присуджено другу премію за «Три таджицькі мелодії» для скрипки і фортепіано. У наступні роки митець пише музику до віршів П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана та ін., кілька п'єс для балалайки, скрипки, здійснює обробки українських народних пісень.

В роки Великої Вітчизняної війни посилюється увага композитора до творчості Т. Шевченка. На його слова він створює хори «За байраком байрак», «На вулиці невесело», «Ой умер старий батько». В цей період з'являються також Шостий струнний квартет, пісні «Комсомолец молоденький», «Перше травня» та ін. Указом Президії Верховної Ради СРСР П. Сениця був нагороджений медаллю «За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні». У післявоєнний період він написав вокально-симфонічні поеми «Заповіт» і «Каблучка», «Танець для симфонічного оркестру», хори «Клятва» і «Живи, Україно» на слова М. Бажана.

3-го липня 1960 року П. І. Сениці не стало.

Все своє творче життя митець боровся на утвердження принципів високої ідейності, за зміцнення органічних зв'язків української музики з мистецтвом братнього російського народу. В історію вітчизняної музики він увійшов як натхненний співець дружби народів.

Ровно

Г. КАНЕВСЬКА



Пісенна панорама

Шанувальники пісні вже давно, мабуть, звернули увагу на серію «Вибрані пісні», що виходить у видавництві «Музична Україна». Вона задумана упорядниками як окремі невеличкі збірники з найбільш популярних, перевірених часом творів окремих радянських композиторів.

Перша збірка вийшла у 1975 році, а зараз їх уже надруковано вісімнадцять. В них представлено багато авторів з різних республік — Росії, Білорусії, України, Латвії, Естонії. Це значно збагачує загальну «пісенну панораму», дозволяє поповнити репертуари багатьох хорів, вокально-інструментальних ансамблів та співаків.

Пісні до кожного з видань відібрані за таким принципом, щоб якомога повніше охопити тематику та коло художніх образів, характерних для того чи іншого митця. Вдалі щодо цього збірники І. Дунаєвського та Д. Шостаковича, В. Соловйова-Седого та А. Новикова, О. Пахмутової та І. Лученка, А. Кос-Анатольського та І. Шамо. В них, поряд з відомими багатьом слухачам громадсько-патріотичними творами, показано й ліричні чи жартівливі.

В серії «Вибрані пісні» композиторів

М. Таривердієва, Р. Паулса, А. Бабаджаняна, О. Білаша, Г. Майбороду та Г. Жуковського репрезентовано як художників ліричного напрямку, що тяжіють до зображення душевного стану людини, її мрій та сподівань. Хоча всі названі автори помітно різняться один від одного за принципами художнього відбору та вирішення теми, індивідуальним стилем, особливостями музичної мови — ці збірки об'єднує спільна емоційна тональність.

Особливе почуття викликає видання, яке складають чотири твори Д. Шостаковича — «Пісня миру», «Чує Вітчизна», «Пісня про зустрічний» та «Сум за Батьківщиною». Воно дозволяє ще раз поринути у чарівний світ вокальних наспівів великого майстра, відчутти своєрідність його темброво-хорального барв.

Проглядаючи збірки, переконавшись у високій вимогливості упорядників, які відібрали багато художньо повноцінних творів. Серед них — «Вечір на реїді» та «Підмосковні вечори» В. Соловйова-Седого, «Знаєте, яким він хлопцем був» та «Гарячий сніг» О. Пахмутової, «Миті» та «Маленький принц» М. Таривердієва, «Пам'ять серця» та «Спадщина» І. Лученка, «Жовте листя» та «Слово»

Р. Паулса, «Товариш Пісня» та «Київські мій» І. Шамо, «Два кольори» та «Ясени» О. Білаша, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» А. Кос-Анатольського й ін.

Однак хотілося б побажати у подальшій роботі над серією «Вибрані пісні» більш рівномірного випуску видань. Коли у 1975 та 1977 роках вийшло по дві збірки, у 1979 — три, у 1978 — чотири, то у 1976 році — аж сім. З вісімнадцяти випусків дев'ять висвітлюють творчість російських радянських композиторів, шість — українських і по одному — білоруських, естонських та латвійських.

У «Вибраних піснях» ще не з'явилися імена таких відомих українських авторів, як А. Філіпенко, І. Поклад, В. Ільїн, І. Карабиць, В. Філіпенко, О. Красотов, І. Ковач та ін., творчість яких заслуговує на широку видавничу пропаганду. Можливо, для більш вдалого укладання кожної із збірок варто було б спеціально вивчати відгуки та листи до музичних редакцій телебачення і радіо, щоб чіткіше виявити популярність того чи іншого твору.

В. КУЗИК



„Музичні вечори“

Таку назву має періодичне передплатне видання, призначене переважно для поповнення репертуару художньої самодіяльності. Твори, включені до кожного із щомісячних випусків, що мають свої підназви, добираються за жанрово-тематичним принципом. Це «Патріотичні пісні», «Пісні з кінофільмів», «Грає духовий оркестр», «Співає народний хор», «Комсомольські пісні», «П'єси для оркестру народних інструментів», «Естрадні пісні», «Обробки українських народних пісень», «Вокальні ансамблі» тощо. Репертуар складають вокальні та інструментальні п'єси про Батьківщину, Комуністичну партію, а також сучасні молодіжні естрадні пісні, хори з супроводом і акапельні та ін.

Позитивною рисою збірок є їх відповідність інтересам та запитам аматорів. Так, нині дуже популярні хори з народною манерою співу, кількість яких постійно зростає. Тому все більшою стає потреба у новому, пристосованому до специфіки цих колективів, репертуарі. Певною мірою її задовольняє четвертий випуск «Співає народний хор». Включені до нього «Повертали хлопці з

походу» А. Пашкевича, «Закуй мені, зозуленьку» І. Шамо, обробка А. Авдієвським української народної пісні «Вербовая дощечка» прикрасять репертуар будь-якого самодіяльного колективу.

Цікавою вийшла збірка «Комсомольські пісні» (п'ятий випуск), яку складають твори українських авторів — лауреатів Республіканського комсомольського премії імені Миколи Островського. В ній представлений доробок О. Білаша, І. Шамо, І. Карабиця, Є. Станковича, Л. Дичко, О. Зуєва, В. Тилика, М. Скорика, що відзначається яскравою образністю, публіцистичністю, емоційною наповненістю. Пісні розраховані на виконання солістами та вокальними ансамблями. Безумовно, увага видавництва до пропаганди кращих зразків цього жанру стимулюватиме творчу активність композиторів молодшої генерації.

У збірці «П'єси для оркестру народних інструментів» (шостий випуск) подано відповідно інструментовані твори, серед яких «Думка» С. Прокоф'єва, «Прелюдія» Н. Жиганова та ін. А от щодо видання «Грає духовий оркестр» є таке зауваження: чи потрібно було в

ньому друкувати пісню Є. Птичкіна «Солодка ягода» з кінофільму «Любов земна»? Популярна у вокальному виконанні, вона навряд чи зацікавить широкий загал у такому несподіваному тембровому обарвленні. Очевидно, упорядником слід враховувати жанрові особливості творів, перш ніж їх рекомендувати керівникам духових оркестрів.

Видання «Естрадні пісні», «Пісні з кінофільмів», «Вокальні ансамблі» в основному включають краще з доробку українських митців. Однак слід звертати увагу на професійний рівень не лише музики, а й текстів, особливо ж перекладних. Зокрема, це стосується збірки «Естрадні пісні» (упорядник О. Семенов).

В цілому ж «Музичні вечори» — важливе й потрібне видання. Воно повинне відігравати ще більшу роль в оновленні й розширенні репертуару самодіяльних колективів, у пропаганді кращих творів композиторів нашої республіки.

Г. СТЕПАНЧЕНКО

Оригінальне дослідження

Вивчення процесу композиторської творчості — одна з найактуальніших і найскладніших проблем сучасного радянського музикознавства; їй присвячено спеціальну монографію, яку нещодавно випустило у світ видавництво «Музична Україна». (А. І. Муха. «Процес композиторського творчості» (проблеми и пути исследования). К., 1979). В цілому оригінальне дослідження відомого українського музикознавця і композитора привертає увагу читача насамперед комплексним, діалектичним підходом до проблем і шляхів вивчення творчого процесу з урахуванням і глибоким розкриттям специфіки його відбиття у сфері композиторської практики. Виходячи з актуальних завдань радянського мистецтва й мистецтвознавства на сучасному етапі, А. І. Муха обстоює потребу й можливість створення спеціальної теорії музичної творчості (музично-творчого процесу); прагне хоча б ескізно окреслити місце й статус цієї наукової дисципліни в загальній системі знань, її розробку в порівнянні з іншими галузевими теоріями, насамперед літературознавством.

Оскільки існує широке, якщо не сказати безмежне, коло музикознавчої літератури, що так чи інакше, прямо чи опосередковано стосується дослідження музично творчого процесу, А. І. Муха намагається, з одного боку, якомога ширше врахувати усі можливі аспекти й ракурси, а з іншого — виділити з них найбільш виразні й істотні. При цьому він досить слушно наголосує на ряді вихідних методологічних принципів дослідження творчості, характеризує обсяг і зміст пов'язаних з даним процесом понять, зафіксованих у термінах. Розуміючи його як певну трьохелементну систему (композитор — творчий процес — музичний твір), А. Муха докладно розглядає соціально-виробничий аспект музично-творчого процесу, аналізує співвідношення складових системи

«композитор — виконавець — слухач», висвітлює в окремих главах ідеологічний та педагогічно-виховний аспекти, торкається психологічної і психофізіологічної проблематики творчості тощо. Таке прагнення якнайширше врахувати різноманітні, зовнішні й внутрішні чинники впливу на композиторську особу, отже й на процес і результати її діяльності, намагання узгодити, пов'язати між собою численні часткові поглиблені розробки фахівців різної орієнтації заслуговують всілякого схвалення і підтримки.

У своїх міркуваннях і висновках, нерідко позначених гостротою, свіжістю і сміливістю думки, автор виходить з основоположних засад марксистсько-ленінської естетики, керується актуальними вимогами сучасного музичного життя. Він непримиримий у ставленні до доктрин буржуазного модернізму й авангардизму, гостро критикує догматичний підхід до мистецтва. Пропонує чи численні схеми, аналогії, припущення, автор розуміє, що вони не повні і потребують дальшого уточнення тих чи інших моментів.

Центральне місце в роботі займає теоретичний аналіз поняття композиторська особа в структурному й динамічному планах, в єдності ідеологічного, психологічного, естетичного, технологічного, культурно-динамічного, у взаємозв'язку трьох рівнів — свідомого, підсвідомого і «надсвідомого».

Так само уважно розглядається поняття музичного твору, різноманітність його «способів буття» у переходах від предметно-конкретного тлумачення (твір як реальна вихідна одиниця музичної культури, об'єкт виконавської і слухачької інтерпретації), через абстрактно-теоретичне (твір як можливість, потреба, ціль) і креативне (твір як задум і предмет творення) до нової предметності.

Враховується й структурний аспект

музичного твору як багатоскладової ієрархічної системи, де різними рівнями виступають стиль, жанр, форма і окремі компоненти. Твір трактується і в єдності звукового «матеріалу», способів їх поєднання і способів оцінки.

Найбільш вагомий розділ монографії відведено розглядові структури й динаміки музично-творчого процесу, з'ясуванню його психологічного «механізму». Автор висуває чи уточнює, стосовно до свого предмета, низку відповідних понять, як-от: творча установка, творчі імпульси, зона контролю, репродуктивна зона, поле творчої яви тощо, висвітлює під певним «композиторським» кутом зору поняття пам'яті, емоції, розуму, інтуїції, фантазії. Нарешті А. І. Муха прагне накреслити гіпотетичну схему розгортання музично-творчого акту, звичайно, в його абстрактно-узагальненому вигляді.

У короткій рецензії неможливо висвітлити весь зміст даної монографії, охарактеризувати її положення, досягнення і прорахунки автора. Звичайно, напрям абстрактно-теоретичного дослідження проблеми, обраний і розроблений А. Мухом (тут він певною мірою солідаризується з М. Г. Арановським і О. О. Черновим), не вичерпує щодо цього всіх можливостей музикознавства. Зараз, наприклад, активно розвивається метод вивчення творчого процесу на основі аналізу композиторських рукописів. Але запропонований дослідником підхід до проблеми здається вельми потрібним і плідним, так само, як і виятково складним.

Тому в всі підстави сподівається, що оригінальна за задумом і концепцією, багата і змістовна за матеріалом, спостереженнями, узагальненнями і висновками монографія А. І. Мухи, незважаючи на polemічну загостреність окремих суджень, зацікавить музичну громадськість.

І. ЛЯШЕНКО

Скарбниця знань

Минуло 50 років від дня заснування залу нотних видань Центральної наукової бібліотеки Академії наук УРСР, багаті фонди якого відіграють велику роль у розвитку української радянської культури. Це найбільше (понад 170 тис. одиниць) і найцінніше в республіці зібрання музичної літератури. Зал відкрито 1929 року, але підготовка до створення його розпочалася значно раніше. Вже в 1924 р. бібліотека купувала і збирала ноти, а також книги з питань музичного мистецтва. Першим організатором і завідуючим Музичним відділом (як називався тоді зал нотних видань) був відомий український композитор, педагог і громадський діяч О. Т. Дабавіський (1870—1938). Роки 1929—1932 — період організації та інтенсивного комплектування фондів відділу. Сюди увійшли ноти та книги Всеукраїнського музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича і товариства Пролетмуз, які на той час припинили свою діяльність, а також кілька подарованих бібліотек, власники яких і надалі допомагали відділу в збиранні літератури. Великий внесок у комплектування фондів зробили установи Москви та Ленінграда. Так, музсектор Держвидаву та музторг Московського відділу народної освіти передали зі своїх сховищ понад 2500 одиниць нотних видань. Від Державного книжкового фонду в Пенінграді бібліотека одержала безплатно 6000 одиниць. Унікальне придбання музичного відділу — колекція Розумовських. Вона є одним з джерел вивчення історії світської музики в Росії та на Україні другої половини XVIII — початку XIX століть. У колекції налічується понад 2000 одиниць нот і музичних журналів. Поряд з вітчизняними зразками в ній представлені країни творчі національних культур Італії, Австрії, Німеччини, Англії, Бельгії, Чехії, Польщі які виконувались тоді в Росії та на Україні.

Велике значення для комплектування фондів має обов'язковий український та платний російський примірники, які одержує бібліотека. Завдяки цьому в нас є рідкісні видання творів українських радянських композиторів, у тому числі збірники «Червоної аспів», «Вісім прелюдів і пісень» П. Ковальського, «Сонечко» Л. Ревуцького, «Веснянки» М. Вериківського, а також журнали «Музика», «Музика масам», «Радянська музика» та інші. Зараз тут зібрані нотні видання, що виходили протягом понад двох сторіч. Це величезне духовне багатство народу, джерело цінної інформації з широкого кола питань розвитку вітчизняного та зарубіжного мистецтва.

Аналіз показує, що на різних етапах культурного будівництва країни характер та інтенсивність використання музичної літератури були неоднаковими. У двадцятих і на початку тридцятих років, у період виникнення перших значних реалістичних творів на сучасну тему, підвищений попит був на музичну літературу другої половини XIX — початку XX сторіч. Нині розсунулися межі вивчення класичної спадщини. В концертах часто виконується старовинна музика, організуються конференції та інші заходи, присвячені мистецтву майстрів минулого. Зокрема в 1969 р. у Києві проведено симпозиум з питань розвитку української музичної культури XIV—XVIII століть. Отже нотні фонди залу широко використовуються. Інтерес до цієї літератури виявляють читачі різних категорій: композитори, музикознавці, педагоги, виконавці-професіонали, студентська молодь, працівники телебачення і радіо.

В залі працювали досвідчені спеціалісти: О. Т. Дабавіський, кандидат мистецтвознавства Т. В. Шеффер, К. М. Масленникова — дочка великого українського композитора М. В. Лисенка, Н. Д. Калиновська та інші.

Проблема підвищення художнього рівня творів, пошуки виражальних засобів спонукають композиторів поповнювати свої знання, розширювати естетичний кругозір. Цьому служать високі зразки класики з її гуманізмом та громадянськістю. Послугуються композитори і фондами народної музики. Для них це — джерело натхнення, невичерпна скарбниця художньої правди, найрізноманітніших тем і образів. Чимало зразків народної творчості, що зберігаються в збірниках залу нот, звучать в операх,

балетах, симфонічних творах українських радянських композиторів — Л. М. Ревуцького, Б. М. Лятошинського, А. Я. Штогаренка, Ю. С. Мейтуса, Г. П. Таранова, В. Д. Кирейка, Г. Л. Жуковського, Г. І. Майбороди, А. Д. Філіпенка та багатьох інших.

У переважній більшості наукових праць музикознавців з питань естетики, історії та теорії музики помітні результати використання авторами матеріалів залу нот. Це в першу чергу дослідження І. Липченка «Національні традиції в музиці як історичний процес» та «Музика в системі естетичного виховання», праця О. Костюка «Сприймання музики і художня культура слухача». Звідси ж науковці черпали факти для фундаментальних досліджень, присвячених проблемам розвитку музичних жанрів: М. Гордійчук («Українська радянська симфонічна музика»), Л. Архімович («Шляхи розвитку української радянської опери»), М. Загайкевич («Українська балетна музика»), А. Терещенко («Українські радянські катати і ораторії»), В. Фільц («Український радянський романс»).

Розкриття творчих портретів композиторів республіки присвячені численні монографії, статті, виступи, теле- і радіопередачі, матеріали для яких взято з нотних видань, збіраних у нашому залі за багато років. Зацікавлення музикознавців викликає на даному етапі творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, В. Косенка, А. Штогаренка, М. Вериківського, К. Данькевича, Г. Верьовки, Г. Таранова, Г. Майбороди, А. Філіпенка, О. Савдлера, М. Дремлюги та інших відомих майстрів.

Поряд з вивченням сучасного музичного мистецтва на Україні, провадиться велика і копітка праця по виявленню, збиранню та дослідженню класичної спадщини. У вирішній пієт трудовитокі проблеми великого підмогою для вчених є нотні фонди залу. Серед виданих праць привертають увагу монографії, що відображають життєвий шлях та багатогранну творчу діяльність засновника української класичної музики М. В. Лисенка. Маємо на увазі насамперед такі книги: Л. Архімович, М. Гордійчук, «Микола Віталійович Лисенко»; Т. Булат, «Героїно-патріотична тема в творчості М. В. Лисенка»; З. Василенко, «Фольклористична діяльність М. В. Лисенка»; А. Гозенпуд, «Н. В. Лисенко и русская музыкальная культура»; Г. Курковський, «Микола Віталійович Лисенко — піаніст-виконавець» тощо. Низка досліджень присвячена творчим портретам попередників та сучасників М. Лисенка: Н. Гордійчук, «Николай Леонтович»; Л. Пархоменко, «Кирило Григорович Степенко»; Т. Карішева, «П. П. Сокальський»; Г. Степанченко, «Композитор Яків Степовий» та інші.

Серед праць теоретиків, що збагатили нашу думку про музику, назвемо фундаментальні дослідження Н. Горюхіної «Еволюція сонатної форми», В. Золочевського «Про модуляцію», Ф. Аєрової «Ладова альтерація», І. Котлярського «Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення».

Робота фольклористів у залі нотних видань в останні роки забезпечила підготовку багатотомного видання «Українська народна творчість» та серії «Українська народна пісня у записках письменників». Із запланованих 50 томів першої назви вийшло 35, а другої — 14. Теоретичному дослідженню жанрів, мелодики, ритміки й форми багатого фольклору України, а також музичному інструментарію присвячено книги А. Гуменюка, О. Правдюка, С. Грици, З. Василенко, А. Омельченка.

З середини 50-х років уперше в республіці видаються підручники для студентів консерваторій, інститутів культури, музичних училищ. При написанні їх щедро використовувались нотні фонди залу. Серед цих видань відзначимо в першу чергу «Історію української доживотної музики» (упорядкування і загальна редакція О. Я. Шпрер-Ткаченко), «Нариси з історії української радянської музики» В. Довженка та інші капітальні праці.

У нашому залі зібрано також методичну літературу з питань розвитку піанізму, вокальної техніки, гри на різних інструментах. Численні видання присвячені музичному вихованню дітей шкільного та дошкільного віку.

Таким чином, музикознавці, критики, педагоги України, використовуючи скарби Центральної наукової бібліотеки АН УРСР, розробляють фундаментальні проблеми і питання прикладного характеру, чим сприяють вивченню та пропаганді найпередовішого мистецтва світу — радянського — серед трудящих і підрастаючого покоління.

К. ЧЕРПУХОВА

«СЛАВА ПРАЦІ»

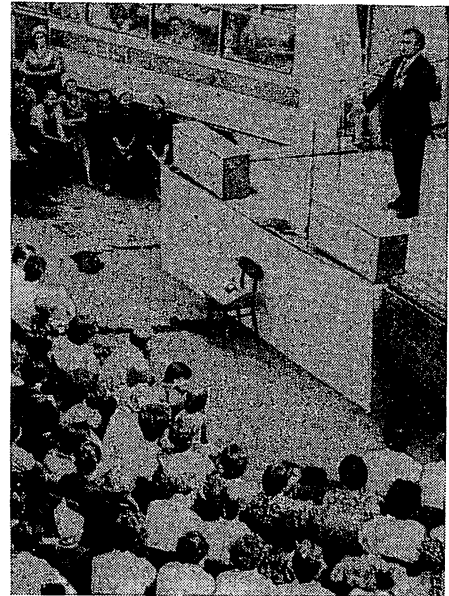
На Ворошиловградщині пройшов Третій республіканський фестиваль радянської пісні «Слава праці», присвячений 325-річчю воз'єднання України з Росією. У ньому взяли участь солісти, а також відомі вокально-інструментальні колективи.

Крім концертів, відбулися творчі зустрічі: у трудящих Ворошиловградського заводу гірничих приладів побували народний артист СРСР М. Кондратюк та артист Укрконцерту Г. Кислюк, на трикожаний фабриці виступив вокально-інструментальний ансамбль «Прометей» (Миколаїв), а перед шахтарями Стахановської шахти імені Ілліча — народна артистка СРСР Д. Петриненко, заслужений артист УРСР Анатолій Бойко, солісти та симфонічний оркестр обласної філармонії (диригент Віктор Костриж). Народна артистка УРСР Г. Мурзай побувала на шахті «Должанська», ансамбль «Кубза» — у робітників радгоспу «Новий Айдар».

У творчих зустрічах брали також участь вокально-хореографічний ансамбль «Веселка» з Полтави, артисти Укрконцерту А. Литвинов, М. Ткаченко, П. Вриль та інші. Завершилося пісенне свято великим концертом на стадіоні «Авангард».

В. ШИСТКО

М. К. Кондратюк виступає перед робітниками у Ворошиловграді.



Під час літніх гастролей, присвячених 325-річчю воз'єднання України з Росією, більшість музичних театрів нашої республіки виступала в містах Російської Федерації: в Москві звітували Київський і Донецький театри опери та балету у Волгограді — Дніпропетровський, у Ростові-на-Дону — Львівський, в Архангельську і Володимирі — Харківський. З мистецтвом української опери познайомилися глядачі Коломиї, Подольська, Липецька, Белгорода (Харківський театр музичної комедії) та Севастополя, де виступав Київський театр оперети.

У свою чергу майстри веселого жанру з Свердловська гастролювали в Дніпропетровську, Ростовський-на-Дону театр музичної комедії — в Донецьку, Ставропольський — у Миколаєві та Одесі, а Краснодарський — у Симферополі. Кияни подивилися вистави Новосибірського театру музичної комедії і Киргизького театру опери та балету. У Ворошиловграді і Кременчузі побував Мінський театр музичної комедії, а в Житомирі — Молдавський театр опери та балету. Музичний театр Північно-Осетинської АРСР з Орджонікідзе гастролював у Кривому Розі.

ПОКАЖЧИК

ОСНОВНИХ МАТЕРІАЛІВ, НАДРУКОВАНИХ У ЖУРНАЛІ В 1979 РОЦІ

АВРАМЕНКО С. У світі гри — 6
 АЕРОВА Ф. Глибше дослідження — 5
 АНДРУХОВ А. Особиста причетність — 1
 АНДРЮЩЕНКО Т., ОЧЕРЕТОВСЬКА Н. Алеаторика і художня цілісність твору — 4
 АНІСТРАТЕНКО Ж. Ідейний гарт студентів — 2
 АРХІМОВИЧ Л. Прем'єра «Шікової дами» — 2
 БАЛОГ К. Танці Закарпаття — 3
 ВАШТАН С. Повернути втрачену славу — 5
 ВІЛАШ О. Могутній засіб ідейного виховання — 1
 ВЕЛЯКОВ В. Нотатки з конкурсу — 1
 БОРОВИК М., КАЛАШНИК П. У камерних жанрах — 4
 БОРТНИК Є. Домра на Україні — 6
 БУЛАТ Т. Станіславу Пилиповичу Людкевичу — 100 років — 1
 ВАТАЩУК Г. Цимбалам — єдину систему виробництва і викладання — 2
 ВЕНЕДИКТОВ Л. «Істинний оперний диригент» (до 70-річчя В. С. Тольби) — 6
 ВОЛИНСЬКИЙ Й. Музична критика і виховання слухача — 2
 ГАМКАЛО І. Нефтомний трудівник (про Є. Маринівського) — 6
 ГЕЛИТОВИЧ К. Львів: музична панорама — 4
 ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА Н. Діалог з минулим — 6
 ГОРДІЙЧУК Я. Утвердження таланту (про Р. Майбороду) — 4
 ГОРЮХІНА Н. Проблеми пісенного жанру — 3
 ГРІНЧЕНКО О. Закріпили успіхи — 5
 ДАВИДОВ М. До спільної скарбниці — 2
 ДАРОВ К. Учніські оркестри — 5
 Дітям — щасливе майбутнє — 3
 ДОЛЯ А. За методикою В. Яворського та В. Асаф'єва — 2
 ЖУЛЬБЕВ А. Ефективність семінарів — 3
 ЗАВАЛЬНЮК А. Традиційні обрядові пісні у побуті сучасного села — 5
 ЗАГАЙКЕВИЧ М. Гастролі киргизського театру — 6
 ЗАЛІНГ Г., НОСИР'ЄВ Є. Культурне співробітництво — 3
 ЗІЛЬБЕРМАН Ю. Оптимізація навчання — 1
 ЗІНЬКЕВИЧ О. З прем'єр минулого сезону — 5
 ІВАНОВ В. Зв'язки Д. Бортнянського з Україною — 5
 ІВАНЧЕНКО Г. Ритміка Д. Шостаковича — 6
 КАЛАШНИК П. Возз'єднанню присвячений — 6
 КАНЕВСЬКА Г. Співець дружби народів (про П. Сеницю) — 6
 КАПЛЮК Є. Київська дитяча філармонія — 3
 КАТАМАЙ В. Вуковинські самоцвіти — 3
 КЛІН В. Ноктюрн і поема: формування і розвиток — 5
 КЛІН В. Фортепіанна музика С. Людкевича — 1
 КУЛИК Р. Світ її пісень (про Н. Андрієвську) — 1
 КОЛОДОЧКА М. За пульсом — випускник училища — 5
 КОНДРАТЮК М., КОВАЧ І., КИРЕЙКО В. Роздуми після конкурсу — 2
 КОСАЧЕВИЧ М. Музика в молодіжних святах та обрядах — 5
 КОСАЧЕВСЬКА Є. У колі російських друзів — 3
 КРАВЧЕНКО Т. Сходінки до майстерності — 4
 ЛАЩЕНКО С. Нові твори В. Бібіка та В. Губаренка — 2
 ЛИТВИНОВА О. Камерно-вокальний цикл як різновид жанру — 5
 ЛІСЕЦЬКИЙ С. Дослідження творчості Людкевича — 2
 ЛЕПША І. Фестиваль «Молоді голоси» — 5
 ЛОВКОВЕНКО К. Музичні зв'язки братніх культур — 2
 ЛЯШЕНКО І. Інтернаціоналізм соціалістичної культури — 1
 ЛЯШЕНКО І. Оригінальне дослідження — 6
 МАЗЕПА Л. На оновленій землі — 4
 МАЙБУРОВА К. Чайковський у Києві — 4
 МАКСИМЧУК Л. Шкільний оркестр — 3
 МАСНИЙ С. Складові успіху — 1
 МЕЛЬНИК О. Дев'ять фестивалейних днів — 6
 МЕЛЬНИК О. Уперше на Україні — 4
 МЕЛЬНИКОВ В. Початок шляху — 1
 МІРОШНИЧЕНКО С. Проблема композиторського професіоналізму — 4

МОКРЕНКО А. Теорія і практика вокального мистецтва — 3
 НЕКРАСОВА Н. Випробування класикою («Борис Годунов» на дні-пропетровській сцені) — 5
 НІКОЛАЄВА Л. Камерно-вокальні твори М. Колесси — 1
 НІРОД Ф. Художник і театр — 3
 ОЛЕКСІЄНКО Т. Новий Всесоюзний — 6
 ОМЕЛЬЧЕНКО А. Покликання (про Ф. Жарка) — 2
 ПАСЮТИНСЬКА В. Змагання ансамблю танцю — 4
 ПЕДАН Ю. «Вокальні паралелі» Дж. Лаурі-Вольфі — 1
 ПІЧХАДЗЕ М. Сторінки дружби — 6
 ПОЛЬСЬКИЙ І. Якщо разом взятись — 5
 ПОСТАВНА А. У творчій співдружності («Орфей і Еврідіка» Х.-В. Глюка на донецькій сцені) — 2
 РУБЕНКО О. Його остання наукова праця (про С. Орфєва) — 2
 РУДНЕВА О. «Триптих» В. Бібіка — 5
 РУТКОВСЬКА О. Дзвенить, молоді голоси! — 4
 Свято братерства — 1
 СОКОЛ О. За законами творчості — 6
 СТАЛІНСЬКА О. З турботою про юних — 3
 СТАНІШЕВСЬКИЙ Ю. Радянська опера — основа репертуару — 5
 СТАНІШЕВСЬКИЙ Ю. Талант і майстерність дослідника (до 60-річчя М. Гордійчука) — 3
 СТЕЛЬМАШЕНКО О. Творчість, співзвучна часові — 5
 СУТОРИХІНА М. «Жовтєва» симфонія Г. Ляшенка — 6
 СУХАНЮК І. Культурні контакти міцніють — 6
 Сьомий з'їзд композиторів України — 3
 ТЕРЕЩЕНКО А. За покликком часу (про С. Людкевича) — 1
 ТОЛЬБА В. Натхненний митець (до 100-річчя А. Маргуляна) — 3
 ТУРЧАК С. Диригент в оперному театрі — 4
 ФЕДОРЯНИЧ Ф. П'ять нових хорів — 5
 ФЕДОРЧУК І. Соціальні мотиви творчості (про С. Людкевича) — 1
 ФІЛІПЕНКО Г. Згадуючи педагога (про О. Муравйову) — 6
 ФІЛЬКЕВИЧ Г. З історії кіномузики на Україні — 1
 ХАЙ М. Кожній школі — оркестр — 5
 ЧЕРНИШ М., ЩОЛОКОВА О. Фахова модель вчителя — 4
 ЧЕРПУХОВА К. Скарбниця знань — 6
 ЦВЕТКОВА Н. Здобутки митців — 5
 ШВАЧКО Т. Свято дружби — 6
 ШВАЧКО Т. Шляхом творчих шукань — 5
 ШЕВЧЕНКО Н. «Етюд-картини» А. Штогаренка — 4
 ШИП С. Про «техніцизм» в авангардистській музиці — 2
 ЮДКІН І. Психологічні передумови виразності ритму — 1
 ЯРЕМЕНКО Ю. Незабутній день (про С. Людкевича) — 1
 ЯРОСЕВИЧ Л. Методика і ефективність — 1

МУЗИЧНІ ТВОРИ

АНДРІЄВСЬКА Н. Трудівницям слава лине — 2
 ВІЛАШ О. Полин-трава — 5
 ГУВАРЕНКО В. Тальяночка — 2
 ДАНЬКЕВИЧ К. Ода Росії — 2
 ЗУЄВ О. Боярка — ВАР — 4
 ЗАВАЛІШИНА М. Кришталева зимонька — 6
 ІВАСЮК В. Кленовий вогонь — 1
 ІЛЬІН В. Червоний світанок — 6
 КАРАБИЦЬ І. Моя земля — моя любов — 5
 КИРЕЙКО В. Пісня братерства — 6
 КОСТІН О. Буде сонячно — 1
 МАЙБОРОДА П. Пісня про рідний завод — 3
 РОЖАВСЬКА Ю. Комсомол, пам'ятай! — 3
 СЕМЕНОВ О. Із російських земель котить хвилі Дніпро — 3
 СТЕПАНЕНКО М. Грай, бандуро, грай! — 4
 ТОКАРЕВ Ю. Люблю життя — 1
 ФІЛІПЕНКО А. Россия, старшая сестра — 3
 ШУТЕНКО К. Піонерська похідна — 4
 ЯВОРИК О. А калина пламеніла — 4

МУЗИКА



В НОМЕРІ:

МЕЛЬНИК О. Дев'ять фестивальних днів . . . 2 стор. обкл.	
ШВАЧКО Т. Свято в Азербайджані	1
СУТОРИХІНА М. «Жовтнева» симфонія Г. Ляшенка . . .	3
ІВАНЧЕНКО Г. Ритміка Д. Шостаковича	4
КАЛАШНИК П. Возз'єднанню присвячений	
Дні Лейпцига	6
ГЕРАСИМОВА-ПЕРСИДСЬКА Н. Діалог з минулим . . .	8
ЗАГАЙКЕВИЧ М. Гастролі киргизького театру	9
ПІЧХАДЗЕ М. Сторінки дружби	10
МАМЧУР І. Три тижні у Москві	11
ОЛЕКСІЄНКО Т. Новий Всесоюзний	12
ЦЕРЛЮК-АСКАДСЬКА С. Ульяновський симфонічний у Львові	13
БЕНЕДИКТОВ Л. «Істинний оперний диригент» . . .	14
Орбіти української музики	19
СОКОЛ О. За законами творчості	21
АВРАМЕНКО С. У світі гри	22
КУЖЕЛЬ Н. «Орлята»	23
ГАДАЛОВА І. Діти імпровізують	
ГРИНИШИН М. Перлини гуцульського краю	24
БОРТНИК Є. Домра на Україні	25
ГАМКАЛО І. Невтомний трудівник	27
Слідами наших виступів	
ФІЛІПЕНКО Г. Згадуючи педагога	28
КАНЕВСЬКА Г. Співець дружби народів	29
КУЗИК В. Пісенна панорама	30
СТЕПАНЧЕНКО Г. «Музичні вечори»	31
ЛЯШЕНКО І. Оригінальне дослідження	
ЧЕРПУХОВА К. Скарбниця знань	32
Хроніка	
Показчик основних матеріалів, надрукованих у журналі в 1979 р.	3 ст. обкл.

МУЗИЧНІ ТВОРИ:

- ПІСНЯ БРАТЕРСТВА. Слова Д. Павличка
Музика В. Кирейка
- ЧЕРВОНИЙ СВІТАНОК. Слова Ю. Рибчинського
Музика В. Ільїна
- КРИШТАЛЕВА ЗИМОНЬКА. Слова Г. Бойка
Музика М. Завалішиної

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-АНАТОЛЬ-
СЬКИЙ, В. І. ЛЕБЕДЄВ, 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, № 6, 1—32. Рік заснування 1923.

Журнал «Музыка» (на українском 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 1.10. 1979 р. БФ 24146. Підписано до друку 27.11. 1979 р. Формат паперу 60×90¹/₈, високий друк. Фіз.-друк. арк. 4. Умовно-друк. арк. 4; Обл.-вид. арк. 6,6. Тираж 17060. Зам. 468. 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. 6,6. Тираж 17060. Зак. 468. Цена 50 коп. Киевская книжная фабрика республиканского производственного объединения «Полиграфкнига» Госкомиздата УССР. Киев, ул. Воровского, 24.