

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 4 (16)

№1.
А П Р Е Л Ъ

1927 г.



К 60-ти летию Московской Государственной Консерватории.

К. Игумнов.
Ректор МГК

60-ти летний юбилей МГК по праву может быть признан праздником русской музыкальной культуры. Последняя своим развитием почти исключительно обязана Московской Консерватории и ее старшей сестре—Консерватории Ленинградской.

Если вспомнить положение музыкального дела в России в середине 19-го века и сравнить его с тем, что мы видим сейчас, то утверждение это не покажется преувеличением. В самом деле, тогда сколько-нибудь заметной музыкальной жизни не было, музыка была достоянием немногих знатоков-любителей, являясь исключительно частным делом. Тогдашние императорские театры, которым принадлежала концертная монополия, ничего не предпринимали для насаждения серьезной музыкальной культуры. При отсутствии музыкально-образовательных заведений негде было формироваться нужным кадрам исполнителей, почему и возникала необходимость в заполнении оркестров иностранцами. Правящие круги, за редкими исключениями, относились к музыке с убийственным равнодушием, полным непониманием, и история сохранила нам ряд анекдотических фактов, характеризующих последнее.

Вместе с падением крепостного права, когда в русскую жизнь влилась струя свежего воздуха и стала формироваться новая общественность, создались условия сравнительно благоприятные для возникновения музыкальной жизни. Именно в этот момент талантливым и энергичным братьям Рубинштейн удалось учредить Русское Музыкальное Общество и открыть при нем две консерватории—в Ленинграде и Москве. Плодом работы этих консерваторий и является поднятие музыкальной культуры до того уровня, на котором она стоит сейчас. Именно они создали воз-

возможность развития музыкальной жизни и общественности, подготовили необходимый для этого контингент работников музыкального искусства всех специальностей; только благодаря их деятельности приближается, столь настойчиво желаемое современностью, осуществление идеи проникновения музыкального искусства в широкие народные массы. Музыкальная новь поднята Московской и Ленинградской консерваториями, и этого забывать нельзя.

Путь, пройденный за эти 60 лет Московской Консерваторией, очень многообразен. Формы жизни радикально изменились, изменилась и Консерватория, которая теперь, конечно, совсем не то, чем была при основании. Из небольшого учебного заведения патриархального склада, замкнутого в себе и не стремящегося свои достижения выносить за пределы своего здания, Консерватория превратилась в трех-факультетный современный ВУЗ с производственным уклоном, стремящийся вести методическую и научно-художественную исследовательскую работу, ставящий своей целью связь с жизнью, делящийся своими достижениями с широкими кругами населения и мало-по-малу расширяющий работу студенчества в рабочих клубах, имеющий производственный коллектив студентов-композиторов, опытно-показательную школу и т. д.

Изменился и состав студенчества. После Октябрьской Революции приток новых элементов из пролетарского класса внес совершенно иное направление в консерваторскую жизнь и поставил перед ней иные задачи. В Консерваторию хлынула волна студенчества, настойчиво стремящегося к усвоению музыкальной культуры для дальнейшего продвижения ее в широкие народные массы. Явилась настоятельная необходимость приобщить вновь пришедших через усвоение былых достижений к этой культуре, но в новом плане, имея в виду новые задачи и в то же время не снижая того художественного уровня, которого достигла Консерватория. Через прошлое к будущему—иного пути разрешения этой задачи нет. Вот почему иногда раздающиеся по адресу Консерватории упреки в отсталости и архаизме глубоко несправедливы. После революции Консерватория открыла свои двери для новых течений музыкального творчества и науки, но это вовсе не значит, что ради интересных исканий она вправе жертвовать тем, что оправдано временем. Нельзя же забывать, что состав концертной аудитории в СССР пополняется все новыми элементами, остававшимися еще до последнего времени совершенно чуждыми культурной музыкальной жизни. Имея это в виду Консерватория должна, выражаясь образно, готовить не только гидов¹⁾ по текущим периодическим выставкам, но еще и руководителей для ознакомления с музейными сокровищами прошлого великого искусства, способных вскрывать их ценность для современности. От этой задачи Консерватория не вправе отказаться и она ее по мере сил выполняет, отнюдь не отвертываясь от современности и не замыкаясь в рамки незыблемых традиций.

Сложная современная жизнь предъявляет большие требования Консерватории, ей предстоит разрешить весьма трудные вопросы, как, например, увязать производственность с академической жизнью и, конечно, невозможно утверждать, что она уже вышла из периода исканий. Правда, по сравнению с недавним прошлым многое выяснилось, намечаются пути к проведению в жизнь того, что требует современность, но работы впереди много, а для успешности ее необходимо широкое общественное сочувствие.

Хочется надеяться, что в наступающем седьмом десятке жизни Консерватории, это сочувствие будет все более и более крепнуть в связи с проникновением в массы убеждения в целесообразности существования консерваторий и в ценности той громадной культурной работы, какую они уже сделали и рамки которой они неуклонно расширяют.

¹⁾ Гид—проводник.

Четыре года общественной жизни Московской Государственной Консерватории.

В. Виноградов
студент М. Г. К.

Долгий и сложный путь прошла Консерватория прежде чем достигла того уровня, на котором она стоит сейчас. От классов в комнатах квартиры Н. Г. Рубинштейна до громаднейшего здания на улице Герцена; от 14 предметов всего учебного плана тогдашней Консерватории до 100 дисциплин современной МГК; от 26 преподавателей до 144 человек педагогического персонала; от 116 учен. до 900 человек студентов; от учебного заведения, выпускающего музыкантов-индивидуалистов салонного типа, до Вуза, ставящего своей целью дать на Советский культурный фронт музыканта-общественника с полным профессиональным образованием; от бесформенной организации студенческой массы, организации, шедшей главным образом по линии обслуживания экономических нужд своих членов, до многогранных партийных и профессиональных организаций. Таковы вехи развития Консерватории за 60 лет.

Конечно, основное преобразование всех вузов, а нашего особенно, явилось результатом Октября 17 года и главным образом последних 4-х лет, когда в МГК зародилась партийная организация. На сколько Консерватория свято охраняла традиции своих устоев можно видеть из того факта, что учебный план и устав Консерватории, введенные в действие в 1879—80 годах, просуществовали с весьма незначительными изменениями вплоть до Октября 17 года. Даже 1905 год не мог всколыхнуть Московскую Консерваторию. В то время как Петербургская Консерватория бурлила революционной жизнью, Московская, —руководимая директором Сафоновым, оставалась безучастной к тому, что делалось за ее стенами. И хотя Сафонов ушел в „отставку“, но „сафоновщина“ долго еще держалась в Консерватории. Бережно охранялась Консерватория от всяких порывов революционной мысли. Русская музыкальная газета времен 1905 года много сделала для того, чтобы не пропустить в Консерваторию веяний извне: „Консерватория не арена для политической борьбы: она только высшая музыкальная школа и этой роли с нее вполне достаточно“; „Учащиеся не могут быть своими судьями и не могут подчинить своему произволу элементы учебной жизни“, — вот идеи, которые проводились этой газетой. Повторяю, в общественной жизни Московской Консерватории до Октября 17 года и даже до 22 года царствовал полный застой.

Потому-то так запоздало пробуждение новой общественной жизни в МГК, проявившееся только на 5-м году революции, когда в стенах этой идеологически замкнутой цитадели сорганизовалась горстка коммунистов.

„Избрать Бюро из 3-х человек... Необходимо организовать вокруг себя беспартийное студенчество из командированных профессиональными организациями... Разбить существующую организованность буржуазного студенчества... Считать, что вновь организующаяся подготовительная школа должна быть Рабфаком“. Так постановили 8 коммунистов и 5 комсомольцев 23 сентября 1923 года на своем первом организационном собрании. Эта дата и это постановление положили начало летоисчисления общественной жизни Консерватории. Какие же основные достижения в МГК можно отметить за эти четыре года?

1. Пролетаризация ВУЗ'а. В 1922 году из 1.000 человек студентов 85% составлял элемент явно нам чуждый по своей социальной и идеологической основе — это были выходцы из класса буржуазии.

Рядом принятых мер социальный состав студенчества был значительно изменен. Это изменение представляется в следующих цифрах:

Год	Всего студен.	Рабочих	0/00/0	Крестьян	0/00/0	Труд. инт.	0/00/0	Прочих	0/00/0	Парт.	0/00/0	Комс.	0/00/0
1924	697	107	15,3	35	5	252	36,1	236	33,8	29	4,1	38	5,4
1926	841	105	12,4	67	7,9	506	60,1	50	5,9	47	5,5	66	7,8

В приведенной таблице пролетаризация выразилась главным образом в снижении на 27,9% так называемых „прочих“¹⁾. На 24% увеличилось количество трудовой интеллигенции; увеличение это шло главным образом со стороны членов Профсоюзов,—так: в 24 году имелось учащихся, объединенных студенческой профорганизацией—300 человек, в 26 году—423 человека. Нужно также отметить рост партийного, комсомольского и крестьянского ядра. Правда, пролетаризация МГК идет медленнее, чем в других ВУЗ'ах, но не нужно забывать своеобразие положения нашего ВУЗ'а, которое заключается в том, что для поступления в МГК требуется музыкальная подготовка, а в то же время, сеть низовых музшкол весьма слабо еще охватывает пролетарские массы. Это одна сторона дела. Другая заключается в том, что к сожалению, в нашей советской общественности слово „музыкант“ еще очень часто употребляется как нечто отрицательное, и приходится наблюдать у товарищей по Консерватории, что они как бы стесняются своей профессией и специальностью. Мы наблюдали даже случаи, когда здоровые по своей идеологии товарищи колебались: „не уйти ли из Консерватории?“ и некоторые уходили. Внутри МГК мы боремся с такого рода настроениями, но следовало бы еще организовать пролетарское общественное мнение по этому вопросу, разъясняя роль и место искусства в общественной жизни.

2. Рабфак. Насколько ячейка МГК с первого момента работы была заинтересована делом пролетаризации ВУЗ'а доказывает тот факт, что на первом своем организационном собрании она поставила вопрос о создании рабфака МГК, и в этом направлении работа ячейки дала положительные результаты. Путем ходатайств, хлопот и борьбы удалось в 23—24 году открыть при едином Художественном Рабфаке музыкальное отделение. Рост его таков: в 1923 г.—23 студента, 4 преподавателя по музыке; в 24 г.—34 ст., 8 преп.; в 25 г.—88 ст., 23 преп.; в 26 г.—101 ст., 34 преп. Это МУЗО представляет собою здоровое пролетарское ядро, которое положит фундамент действительной пролетаризации МГК. На МУЗО мы уже имеем: композиторов, дирижеров, теоретиков, педагогов и исполнителей всех специальностей. По отношению к МУЗО ныне стоит задача: пересадить этот цветок, взращенный ячейкой, на родную для него почву, т.е.—надо МУЗО отделить от единого Художественного Рабфака и организовать в самостоятельный рабфак при МГК, а не при Вхутемасе, как сейчас. Так подсказывает логика, и за это говорит жизненная необходимость.

3. Академическая жизнь. Поскольку учебный план Консерватории был приспособлен к потребностям буржуазного об-ва, постольку теперь надо было подвести новый профессионально-производственный базис под учебную жизнь МГК. Началась перестройка. Организуются новые отделы: Хоровой, Инструкторско-Педагогический и в последнее время Муз. Науч.-исследовательский (МУНАИС), как наиболее важные специальности для массового музыкального просвещения и выработки научно-марксистской музыкальной мысли. Сокращаются разбухшие отделы: ф.-п., вокальный, частью оркестровый и устанавливается соответствие количества учащихся по отделам с производственными задачами МГК. Производится типизация. Учебный план МГК делится на первую ступень, техникум и ВУЗ, и наконец отпа-

¹⁾ Под прочими нужно иметь ввиду кустарей, ремесленников и нетрудовой элемент

дают от Консерватории первая ступень и техникум. Раньше Консерватория не имела своего лица: ВУЗ ли это был или нет—неизвестно. Система прохождения учебного плана была предметная, а не курсовая. К настоящему же времени Консерватория является ВУЗ-ом в полном смысле этого слова: с факультетским делением, твердым учебным планом и курсовой системой прохождения этого плана. Вся работа академическая и административно-организационного порядка ведется по календарному плану.

Из достижений в области академической особо надо отметить производственную практику студенчества. Эта практика начала вводиться по инициативе студорганizations с 24—25 уч. года и в большей своей части производилась в рабочих клубах: организация концертов, руководство муз. кружками и педагогическая работа. К настоящему времени имеем следующее положение с производственной практикой: а) заключено соглашение с КО МГСПС на 26—27 год о проведении ряда концертов в рабочих клубах, для чего организованы из студенчества 9 концертных групп, могущих в любое время обслужить аудиторию; б) заключается договор с Тимирязевской Академией на организацию ряда концертов; в) ведутся аналогичные переговоры с Комакадемией; г) ведутся переговоры с Обл. ЦК Рабиса (Ростов на Дону) о летней практике студенчества на курортах юга; д) и ряд других выступлений и работ мелкого характера.

Не все на этом пути идет так гладко, встречаются и не малые препятствия. Например, следует отметить нежелание Гос. Акад. Больш. Театра (ГАБТ) принять студентов (12 чел.) на производственную практику с ссылкой на то, что работа студентов „принизит“ академические качества ГАБТ-а“. Вопрос этот находится сейчас в стадии разбирательства.

Следует здесь же остановить внимание на организации и работе производственного композиторского коллектива, который организовался в 25-м году и насчитывал 8 человек, а в 26-м году имеет уже 20 с лишним человек. Он ставит своей задачей создание массовой революционно-художественной литературы, и уже сейчас Музсектором Госиздата издано около 20 вещей, которые рекомендуются по профлинии к исполнению в раб. клубах; главным образом это—вокальная литература. За короткое время своей работы коллектив провел 4 массовых вечера: 1) был устроен конкурс на лучшее произведение, посвященное памяти Ленина; 2) организован общественный суд над произведениями членов коллектива; 3) предпринята поездка в Ленинградскую Консерваторию для демонстрации своих произведений и 4) состоялся концерт-показ в Малом Зале МГК, устроенный совместно с Росфилом. Коллектив стоит на здоровом верном пути, и потому работа его безусловно будет расширяться и углубляться.

Наконец, последним существенным достижением на академическом фронте нужно отметить создание института аспирантов и студентов выдвиженцев. Четыре года общественной жизни в МГК не остались бесследными также и для профессуры. Вся перестройка учебного плана проходила при ее ближайшем участии. Профессора и преподаватели теперь работают в месткоме и его комиссиях, охотно соглашались принимать участие в выступлениях, приуроченных к тому или иному пролетарскому празднику и, самое главное,—чувствуется искреннее желание с их стороны идти навстречу всем начинаниям общественных студенческих организаций.

4. Общественные студенческие организации. Конечно указанные выше достижения могли появиться только в результате овладения „командными высотами“ и руководства их работой со стороны партийных организаций Консерватории. К настоящему времени вся общественная и академическая жизнь МГК обеспечена партийно-советским руководством. Партийная и комсомольская ячейки, представлявшие в 22 г. 13 и 7 человек, в 26 г. имеют 47 и 66 человек. Ведется регулярная работа по политвоспитанию в кружках текущей политики и академическим порядком.

Теперь мы имеем солидную постановку преподавания всех общественно-научных дисциплин, необходимых для выработки марксистского мировоззрения у музыканта-общественника. Наше непосредственное влияние обеспечено и в Правлении МГК, где мы имеем 2-х коммунистов, один из них студент МГК.

Нагрузка партийцев и комсомольцев в МГК особенно велика, и это естественно, т. к. в общей сложности 13% должны охватить работой всю массу. Правда, мы всячески изоощряемся в рационализации использования сил и массового вовлечения в работу беспартийного студенчества. Насколько студенчество уже втянуто в общественную работу, говорит следующая выписка из отчета Профкома за 25—26 уч. год: „общее количество нагрузок по Профкому равно 174; это составит 25% всех членов Профсекции“.

Профорганом, объединяющим студенчество является Профком РАБИС. При Профкоме работают комиссии: академическая, экономическая и культурная. Прошедшие перевыборы Профкома отметили большую его работоспособность и такие же результаты годовой работы.

Таким образом прошедшие четыре года общественной жизни МГК можно разбить на 2 периода: 1) 22—24 г.—период ломки старой Консерватории и борьба за „командные высоты“; 2) 24—26 г.—период созидания новых форм и их закрепление.

Теперь мы вступаем в стабилизационную полосу, когда перед нами должны встать во весь свой рост следующие основные задачи: 1) дальнейшее подведение производственно-профессионального базиса под учебную жизнь МГК; 2) усиление пролетаризации ВУЗ'а и в связи с этим организация при МГК Рабфака; 3) расширение и углубление производственной практики; 4) подбор и воспитание соответствующего кадра аспирантов и выдвиженцев; 5) организация секции Научных Работников и углубление работы среди профессуры.

Новая установка клубно-хоровой работы.

Н. Демьянов.

Музыкально-художественное просвещение широких рабочих масс—одна из задач музыкально-хоровой работы в клубе.

До сих пор эта задача занимала в плане работы хоркружка второстепенное место и зачастую, в силу ряда обстоятельств, и совсем выпадала. Одно из таких обстоятельств заключалось в большой перегрузке работы хоркружков по обслуживанию кампаний и вечеров, проводимых клубом. Естественно, что это приводило к срочным заданиям и спешной проработке песенного материала. В результате, как почти общее явление наблюдалось частое нарушение твердого плана работы и, конечно, отсутствие каких-либо систематических учебных занятий, которые бы способствовали художественно-исполнительскому росту хора.

Не малое значение в отсутствии учебного момента имело постоянное опасение уклона в школьный или студийный тип занятий. Не приходится, конечно, сомневаться в том, что школьный или студийный характер занятий по хоровому пению в клубе нецелесообразен, ненужен и даже иногда вреден. Но нельзя данное, в принципе правильное, положение рассматривать, как полное отрицание всякой учебной работы с хоркружком в клубе.

Вопрос о поднятии качества художественной работы в клубе,—и в частности, хоровой,—ныне поставлен перед клубными кружками во всей своей широте и остроте.

Его постановку продиктовали требования и запросы обслуживаемой массы, которую мало удовлетворяет уровень музыкально-хорового исполнения, а также содержание хоровых выступлений наших самодеятельных кружков. Культурно-художественное развитие массового слушателя теперь уже значительно выше уровня музыкально-технического развития самодеятельного исполнителя. Это расхождение „ножниц“ — результат чрезмерной срочности, спешки, приводящих к очень большой перегрузке в работе — результат „гонения“ против какой бы то ни было учебной работы хорового кружка.

В настоящем году губительность такого положения в клубно-художественной работе до некоторой степени уже вскрыта и осознана руководящими культурно-просветительными профсоюзными организациями. Сделана попытка придать строгую, четкую плановость работе путем разгрузки от кампаний и разработки программы учебно-производственной работы художественных кружков.

Обслуживание клуба художественным выступлением хоркружка следует рассматривать как производственно-клубную работу добровольно объединившихся кружковцев. Это — своего рода „производственный“ коллектив, которому пред'является какая-то степень художественной квалификации. Здесь ставка на рабочий профсоюзный хор. Потому и поставлен под пересмотр самый термин „кружок“, носящий в себе понятие замкнутой „учебы“ — кружковщины. На самом же деле производственный момент в работе хоркружка принуждает рассматривать такую самодеятельно-хоровую организацию членов клуба как хорколлектив, который создается на основе какого-то „естественного“ отбора. На опыте некоторых профсоюзов (Швейники — Центр. Хор, Нарпит — Центр. Клуб и др.) можно наблюдать уже выявление таких хорколлективов, с успехом проводящих художественное обслуживание рабочих масс. Не следует опасаться того, что им грозит превращение в „профессиональный“ хор. Этого легко избежать при наличии правильного, с клубной точки зрения, направления учебной работы хора и общественно-художественного воспитания его членов. Составление программы учебно-производственной работы коллектива в клубе, предпринятое рядом центральных культурно-просветительных организаций (К/О ВЦСПС, МГСПС, Ленингр. ГСПС) — лишний раз подчеркивает, на сколько назрела необходимость в этом.

Конечно, такое направление работы по хоровому пению в клубе ко многому обязывает каждого практического работника. Он должен ясно представлять себе основные принципы построения учебной работы, чтобы решительно отмежеваться в своей работе, с одной стороны — от всякой специально-школьной или студийной системы, а с другой — от „самодельщины“, от безграмотности, от работы вслепую.

Также важно найти руководителю способы органической увязки работы по общественно-политическому воспитанию хорколлектива с работой по музыкально-художественному просвещению и воспитанию его. Здесь необходимо активное участие руководителя в организации общественной жизни хорколлектива и изучения, наблюдения запросов и стремлений членов его.

Основной побудительной причиной тяги к хоровой работе является желание научиться петь, чтобы потом выступить перед публикой на вечерах клуба. Потребность в каких-либо музыкальных знаниях и художественном развитии осознается лишь немногими. Поэтому работа в направлении „учебы“ должна рассматриваться и показываться не как цель, а лишь как средство для достижения положительных результатов хоровой организации масс. Большинство получает удовлетворение от работы тогда, когда их пение хором имеет успех и встречает одобрительное признание слушателей. Здесь главное — потребность активно проявить себя и удовлетворить личное стремление к самодеятельности.

Но наряду с этим приходится наблюдать у некоторой части кружковцев определенную потребность получить какую-то сумму музыкально-теоретических знаний и практических навыков. Эта часть кружковцев и является собственно основной,

важнейшей, наиболее ценной в любом хорколлективе. Ее тяга к знанию, серьезное отношение к делу, любовь к музыке и занятиям ею и составляют ту драгоценную опору, на которой обычно держится вся работа кружка. Это—ядро, вокруг которого концентрируется весь остальной, кружковой, „текучий“ материал; из этой „текучей“ массы постепенно, естественным образом отбираются элементы, более близкие основному ядру по своим запросам, иногда еще не осознавшие необходимости такого рода работы, но уже подсознательно, инстинктивно ощущающие ее. Таким образом основное ядро пополняется родственными элементами, и кружок естественным путем крепнет и растет. Отсюда вывод—что для жизнедеятельности кружка особенно важна установка на запросы его ядра. Если отойдет часть „текучей“ массы—это не страшно (на ее место придет другая); лишь бы ядро было цело и продолжало работу. Но если ядро, неудовлетворенное работой, возможностью совершенствоваться начнет распадаться,—кружок разваливается, т. к. из него исчез скреплявший его цемент, ядро, стремившееся и побуждавшее и других к преодолению трудностей, к совершенствованию. Отсюда и происходит то, что отсутствие практической работы по музыкальной грамоте и художественному воспитанию, является одной из частых причин распада хоровой работы в ряде мест.

Таким образом в настоящее время вполне своевременно поставить вопрос о необходимости и важности каких-то музыкальных знаний и правильных навыков в процессе самостоятельной хоровой работы. Путем к этому, помимо ранее упомянутых организационно-плановых мер, должно явиться включение в практическую работу моментов специальной тренировки (упражнений) плюс сообщение минимума необходимых музыкально-теоретических сведений.

Объем и методика тренировочно-учебной музыкальной работы хора в клубе устанавливается в зависимости от местных условий работы и уровня общего и музыкального развития коллектива. Здесь и должна придти на помощь руководителю выработанная К/О МГСПС программа учебно-производственной работы хорколлектива, которая, кстати сказать, проведена на I-й Межсоюзной конференции по художественной работе в клубе¹⁾.

Основной принцип построения программы—развертывание учебных занятий на практической работе по усвоению песни. Таким образом материалом для учебно-тренировочной работы должен служить репертуар песен, прорабатываемых хорколлективом для производственной работы, т. к. каждая песня—от самой примитивной вплоть до сложной—содержит в себе элементы почти всех музыкальных дисциплин.

Заканчивая на этом, в следующей статье я останавливаюсь на особенностях этой программы и способах проведения ее в жизнь.

Культивировать или изживать гармонику?

М. и Ш.

Так поставил вопрос о гармонике один из практических работников провинции (Тамбов) тов. Поздняков, приславший статью о гармонике в редакцию нашего журнала. Не смотря на неправильные выводы, которые он сделал из своих предпосылок, его постановка вопроса заслуживает самого серьезного внимания. Только так и можно сейчас ставить вопрос о гармонике, которая стала недавно в центре нашего внимания, вопрос о бытии и небытии, который так горячо и страстно обсуждался на страницах наших газет, журналов, в клубах, политпросветах, комсомоль-

¹⁾ Данная программа издается К/О МГСПС и в ближайшее время выйдет из печати.

ских организациях и т. п. Во всяком случае, игнорировать гармонику уже не приходится: слишком серьезно и крепко заявила она о своем существовании и срочно потребовала общественного решения своей участи. Сейчас никто уже не считает возможным одним росчерком пера ни утвердить ее существование, тем более в том виде, как оно было (оно никого уже не удовлетворяет), ни потребовать ее уничтожения (слишком наглядно ее прочное внедрение в быт). Таким образом, отношение к ней намечалось как бы только в 2-х направлениях: признать ее роль положительной и пропагандировать ее насаждение в более широком масштабе, т.-е. „культивировать“ ее; или, признав ее влияние отрицательным, сознательно стремиться к постепенному вытеснению ее, уничтожению, замене ее чем-то другим, иными словами, „изживать“ ее. Как будто иного, третьего выхода нет? Или—или.

Но нам кажется, что в данном случае истина находится посередине, и есть еще одно решение этого вопроса; решение не исключающее эти 2, но как бы их синтезирующее, отбрасывающее их крайности и подводящее к более правильному и деловому взгляду на гармонику. Попробуем это показать.

Что говорят обычно противники гармоники?

Прежде всего они указывают на наличие у нас в общем довольно высокой музыкальной культуры, на возможности проведения ее в широкие массы, посредством радио, рационального использования наших исполнительских сил (оркестры, артисты, клубные кружки и т. д.), наличия довольно значительного количества культурных инструментов и т. п. С их точки зрения кажется странным на 10-м году революции говорить вообще о гармонике, когда налицо есть нечто лучшее, а перспективы намечаются такие широкие.

Но здесь противники гармоники грешат некоторою скороспелостью, преждевременностью своих выводов, принимая „желаемое“ и „возможное“ за уже „существующее“. Правильно указывая на необходимость двигаться вперед, а не тащить назад (в данном случае заботиться о гармонике, инструменте отсталом, примитивном), они в то же время не замечают в полной мере настоящего положения вещей. Ведь наша музыкальная культура настолько далеко ушла вперед, что без каких-то промежуточных звеньев, без переходных моментов совершенно невозможно ее глубокое и серьезное проникновение в массы. Она слишком сложна, непривычна, непонятна, чужда. Значит ли это, что мы советуем отказаться от лучшего, от нового, держаться только за старое и его пропагандировать? Ни в коем случае. Мы, безусловно должны стремиться развивать более совершенное, но в то же время уметь использовать и „старое“, поставить его на службу „новому“. Например, в нашем хозяйственном строительстве мы стремимся усилить производство тракторов, электро-плугов, косилок, жаток и др. образцовых орудий сельскохозяйственного производства. Но наряду с этим наши заводы продолжают выделывать косы, серпы, простые плуги и даже радуются, когда им удастся поднять их производство выше довоенного уровня. Да иначе и не может быть. Не все еще умеют обращаться с машинами, не все имеют средства их приобрести, наконец и заводы наши не могут выделывать их еще в таком количестве, чтобы вполне удовлетворить спрос на них. Таким образом большинство остается при старых орудиях, но это не мешает им эти старые орудия употреблять по-новому и улучшать обработку полей другими способами: вводя новый севооборот, учащая пропашку полей, сокращая время косьбы с указаниями агронома и т. д. и т. д. И в результате, оставаясь пока при старых орудиях, все же поднимать сельскохозяйственную культуру, согласно требованиям науки и собственным интересам. Эту аналогию легко перенести и на гармонику в той общей, принципиальной форме вопроса, которую допускают противники гармоники. Таким образом, дело не столько в самой гармонике, сколько в ее роли, в способах пользования ею, в целях, которые ставятся перед нею. Переходя к более детальным, конкретным моментам, противники указывают еще на то, что гармоника обычно ассоциируется с грубыми, отрицательными пред-

ставлениями—пьянкой, разгулом, хулиганством. Здесь есть доля истины, но это верно опять-таки при определенных условиях. Когда гармоника имеет рядом с собой лучшие, более усовершенствованные инструменты, и имеется полная возможность использовать их, тогда о б ы ч н а я гармоника,—с ее резким, крикливым звуком, с ее ограниченным выбором гармонических созвучий, с ее неспособностью помогать дальнейшему музыкальному развитию, играет отрицательную роль. При этих условиях она может обслуживать только наиболее отсталые элементы, и не вызывая у них желания к совершенствованию, закрепляет их в этой отсталости, держит их в состоянии неспособности воспринимать более культурные инструменты и производимую ими музыку. Такова роль о б ы ч н о й гармоники в городе и в особенности в большом, культурном городе. Здесь она по большей части ничего хорошего дать никому не может и не нужна. Наша мысль встречает подтверждение в наблюдении над рабочими клубами. Тот же тов. Поздняков старый опытный работник сообщает о следующем своем вполне правильном наблюдении: „Отношение рабочих к гармонике в общем таково. Есть охотники поиграть на ней, посмотреть пляску под нее и т. д., но придавать ей серьезное музыкальное значение... не намерены. Их запросы в данной области обращены к хоровому пению, оркестровой игре на духовых и струнных инструментах. Тяга личного участия в клубных кружках по упомянутым отделам достаточно красноречиво подтверждает сказанное“.

Но совсем иное дело там, где нет ничего другого, где нет лучших способов удовлетворить свою музыкальную потребность, например в деревне или мелких местечках,—там гармоника играет безусловно положительную культурную роль. Тот же тов. Поздняков, знаток и деревни, несмотря на свое отрицательное отношение к гармонике, не может не указать на такой факт: „Наиболее распространенным в деревне инструментом нашего времени является гармоника... Гармоника в деревенском быту привилась и, повидимому, пришлась сильно по душе. Она является теперь душою улиц, свадеб, вечеринок, а последнее время имеет даже свое место и в избах-читальнях (вечера, танцы)“. И это понятно, почему она привилась. В сравнении с теми инструментами, которыми обладала д е р е в н я до появления гармоники (напр. балалайка, рожки, свирели и даже гусли; на Украине—бандура, кобза, лира),—гармоника имеет ряд крупных достоинств. Прежде всего она дает гораздо б о л ь ш у ю звучность, б о л ь ш у ю силу и яркость, четкость и ясность пассажей, густые гармонические созвучия. В то же время она также портативна (удобна при переноске), она закрепленно-закончена, т. е. ее не приходится настраивать, менять на ней струны, тратить время на приобретение их, что очень важно для трудового человека, свободное время которого крайне ограничено. Именно, в силу всех этих преимуществ, она так привилась в деревне, и с точки зрения стремления деревни к большей усовершенствованности доступных ей инструментов, переход к гармонике есть безусловно шаг вперед по пути музыкальной культуры,

Но тут противники гармоники выдвигают свой наиболее веский аргумент, указывая на то, что гармоника, внедряясь в народный быт, способствует разрушению самобытной, художественной песни, создававшейся веками. Тов. Поздняков, горячий поборник народной песни, так рисует и об'ясняет картину этого отрицательного воздействия гармоники: „На протяжении целого ряда веков народное музыкальное творчество росло, развивалось и крепло на основе в о к а л ь н о г о п р о и з в о д с т в а... Инструментальную музыку, как массовое явление, народ не создавал, хотя в кустарном смысле, в виде наигрышей пастухов, охотничьих рожков она имела некоторое место“... „Музыкальные инструменты... никогда не являлись самоцелью, а были лишь средством украшения пения: поддержка мелодической ткани и ритмической обрисовки“... „гармоника является фабрично-городским продуктом позднейшего времени и отнюдь не народного происхождения“, даже наоборот „с чуждой для русского мелоса гармонической окраской (казенные басы)“...

„Всякая попытка вернуть подголосок в песню, распеваемую под гармонику, наталкивалась на сплошное противоречие того гармонического примитива, которым сопровождалась песня под гармонику. Естественно попытки эти становились все реже и реже. Песня голела. Протяжная песня „в одну нитку“, без любимых исконных подголосков становилась неинтересной, и лучше было переходить к песне частой, где зазорность ритмического перебора не требовала пышного убранства отклонениями и подголосками и сходила просто под гармонический примитив самого инструмента. Раз потеряли почву для продолжения развития подголосков (своеобразное многоголосие) в песне—последняя потеряла и значение самодовлеющего народного искусства и пошла по пути приспособляемости“.

Мы не думаем, как тов. Поздняков, что своим перерождением русская песня обязана исключительно гармонике,—например, на Западе гармоника совершенно не имела распространения, тем не менее народная песня там почти исчезла. Здесь имели место и другие, более глубокие причины. Но что гармоника оказала здесь и свое влияние и, надо думать, влияние именно отрицательное, этого мы не оспариваем. Но опять-таки виновата здесь не столько гармоника вообще (как новый вид инструмента), а те, наихудшие ее образцы, которые благодаря своей дешевизне проникали в массу.

В дореволюционное время класс, стоявший у власти, мало интересовался культурными запросами масс, тем более музыкальными. Об этом он совершенно не заботился. Дело снабжения музыкальными инструментами широкого потребителя никем не контролировалось, никем не руководилось. Обычно оно попадало в руки предприимчивых дельцов, мало заботившихся о культурной стороне дела и даже о должном качестве выпускаемого товара. Раз дешево,—значит как-нибудь, сойдет. Достаточно вспомнить таковую же судьбу шарманки, этого тоже нового и тоже быстро распространившегося инструмента, с ее ужасающе часто фальшивыми звуками, вызываемыми безграмотностью, неумелостью ее мастеров, отчасти требованиями экономии. Это естественное увлечение дешевыми и в то же время скверными образцами гармоникой и оказало то отрицательное влияние, на которое правильно ссылаются противники ее.

Что в этом неповинна идея самого инструмента доказывается существованием так называемой „хроматической“ гармоникой, на которой можно сыграть все, дать любую гармонию и которая при своем распространении не могла бы принести ущерба музыкальному развитию широких масс. Ее распространению мешала сложность ее конструкции и техники игры на ней, а также слишком высокая цена. Но если бы удалось построить новый тип гармоникой, сохраняющий положительные качества существующих (простоту, легкость игры, сравнительную дешевизну), а вместе с тем, избегающий ее основного недостатка—крайней ограниченности выбора гармонических сочетаний, при том резко противоречащих всему складу народной песни, то, нам кажется, вопрос о гармонике был бы практически разрешен. По имеющимся у нас сведениям такого рода новые конструкции некоторыми любителями-исследователями уже созданы. Дело теперь только за авторитетными органами, которые научным и практическим образом проверили бы эти конструкции и точно указали бы тот тип, который возможен для массового производства и для которого стоило бы специально создавать художественную музыкальную литературу. Надо думать, что организуемый ГИМН'ом (Госуд. Институт Муз. Науки) конкурс на лучший народный инструмент, в частности на лучшую гармонику, действительно выявит лучшие образцы их и послужит стимулом к налаживанию их производства и к дальнейшему совершенствованию их.

Создав новый лучший тип гармоникой, мы тем самым поставим ее в условия борьбы, конкуренции. Именно в силу естественного роста и здоровой конкуренции будет произведен нормальный отбор, само собой выживет лучшее и исчезнет плохое. Но значит ли это, что мы пассивно должны ждать результатов видоизменения

гармоники, никак не вмешиваясь в эту борьбу, оставляя в том же положении вредное влияние худших ее образцов? Конечно нет. Заранее выяснив свое отношение к гармонике, к различным ее типам, мы должны руководить этой борьбой, влиять на ее исход в желательную для нас сторону, стараться нейтрализовать влияние ее несовершенных образцов напр. „венки“ и др., стараться с одной стороны обезвредить их, с другой же—извлечь из них возможную пользу.

Нельзя забывать того, что огромная часть этого вреда происходила оттого, что эта гармоника была в забросе, не привлекала внимания культурных работников, росла и развивалась точно „беспризорная“ или сорная трава в огороде. За весь промежуток ее существования у нас абсолютно не было создано никакой „школы“, никакой исполнительской культуры, не было совершенно уделено ей внимания. Благодаря этому с нею связаны представления о распушенности, беспорядочности в игре; на ней игралось кое-как и кое-что, учебники и пьесы создавались для нее мало-культурными сочинителями. Благодаря этому не повышались и требования к ней: улучшения тембра, хорошо играющих, дисциплинированных музыкантов, более интересного репертуара. Наше участие в этой борьбе и должно выразиться в том, чтобы дать сейчас литературу и для „венки“, выправить ужасающую музыкальную и культурную безграмотность, связанные с нею, сделать „венку“ таким образом первым этапом по внедрению музыкальной грамоты в толщу массы, и, создав этим стремление к совершенствованию и развитию, использовать ее, как переходный момент к овладению дальнейшими позициями музыкальной культуры.

Итак, наш вывод таков. Перед нами стоят две задачи, тесно связанные друг с другом, две стороны одного и того же вопроса. Во-первых—мы должны создать окультуренную, облагороженную гармонику и за ее внедрение вести агитацию, и только ее „культивировать“. Во-вторых—мы должны обезвредить „двухрядку“, сделав ее первым опорным пунктом музыкальной грамоты, и, вытесняя ее улучшенным типом, сознательно, но медленно и постепенно „изживать“ ее.

Этапы музыкальной работы в детском саду.

Т. Бабаджан.

Музыка является неотъемлемой и необходимой частью жизни детского сада. Даже в детсадах глухой провинции, в которых, по утверждению самих педагогов, нет никакой музыкальной работы (нет рояля, нет руководителя, обладающего слухом и хотя бы небольшим голосом и знакомого с репертуаром детских песен), даже в таких садах дети поют: они приносят с собой в детучреждение песни улицы, фабричные частушки, революционные и народные песни и распевают их, без руководства взрослых, во время игры, на прогулке, во время работы—поют фальшиво, крикливо, искажая слова, но все-таки поют.

Конечно, в таком пении детей есть отрицательные стороны: помимо указанных уже фальши и крика в пении, приводящих в возбуждение детколлектив, самые слова частушек и песен улицы вносят в круг представлений детей зачастую отрицательные образы, бороться с которыми приходится путем запрещения петь ту или иную песню, т.-е. путем наименее желательным и целесообразным в педагогической работе. Перед педагогом встает альтернатива: или вытеснить такую отрицательную песню материалом, по своему содержанию более соответствующим возрасту и кругу представлений ребят, или оставаться пассивным свидетелем их музыкального „самовоспитания“.

Таким же явочным порядком, каким дети вносят песню в жизнь детсада, они организуются, по собственной инициативе, и на движении под пение. Игра в пионеры и красноармейцы — самая распространенная игра не только среди ребят детсада, но и среди неорганизованных детей, проводящих день без присмотра взрослых. Она объединяет ребят разных возрастов, при чем мальчики и девочки участвуют в ней с одинаковым удовольствием. В такой игре неизменно фигурируют моменты маршировки с пением, захватывающие в игру наибольшее число детей. В эти моменты ребята проявляют такую дисциплину, такое активное желание не нарушать стройности общего движения, что, сами того не подозревая, демонстрируют перед педагогом значение музыки, как организующего коллектива начала... Игра в пионеры — далеко не единственный пример организации коллектива детей на пении с движением. Всем известны круговые и хороводные игры, вроде „Сидит Яша“, „Каравай“ и т. п., в которых дети принимают участие с неизменным удовольствием, несмотря на нелепость их движения и бессмысленные слова песен. И тут, как и в пении, перед педагогом — альтернатива: или найти такую форму движения под музыку, которая вытеснит бессмысленные „хороводы“ из обихода детей, или бороться с той или иной формой игры только силой своего авторитета.

Вот почему каждый детсад стремится включить в свой педагогический коллектив хотя бы одну руководительницу, обладающую слухом и голосом и знакомую с репертуаром детских песен.

Какие результаты может дать в детсаду присутствие в составе педагогов лица, обладающего такой примитивной музыкальной подготовкой? О глубокой музыкальной работе, охватывающей все группы детсада, при таких условиях говорить, конечно, не приходится. У руководительницы, занятой общей пед. работой в своей группе, не хватит для этого времени. Но, все-таки, результаты ее пребывания в детсаду очень быстро сказываются: песни, которые поет одна из групп, делаются достоянием всего сада и вытесняют постепенно репертуар, принесенный детьми извне. Правильно поставленное пение (без крика и фальши) в одной группе служит примером и для остальных групп, и если поющая группа не может планомерно вести борьбу с крикливым пением во всем детсаду, она может изредка (1 раз в неделю или хотя бы в 2 недели раз) объединять на пение 2 группы¹⁾, знакомя весь детколлектив с новой песней, прививая детям, примером своего исполнения, навык правильного пения. При этом очень полезно, во время исполнения уже знакомой песни, попеременно чередовать в ролях исполнителей и слушателей то одну, то другую группу. Это дает педагогу возможность отмечать недостатки исполнения каждой группы в отдельности и тем самым фиксировать внимание ребят на правильной постановке голоса при пении. Песни, в которых есть куплет и припев, полезно исполнять, поручая попеременно то одной, то другой группе роль запевал и хора.

Такие моменты объединенного пения групп не должны быть длительными, в особенности на первых порах, когда для ребят они являются новшеством и по содержанию и по методу их проведения. Нужно учитывать то обстоятельство, что повышенный интерес, который вызывает у детсаудитории эта своеобразная форма концерта, в котором каждый ребенок — то слушатель, то исполнитель, что именно этот интерес его и утомляет больше, чем какое-либо привычное для него занятие. Поэтому как только у младшей части аудитории появляются признаки напряжения или рассеянности (ёрзание на месте, возгласы не по существу происходящего), нужно заканчивать объединенное пение, во избежание вспышки возбуждения, которая может последовать у одной части ребят (уже уставших)

¹⁾ Речь идет о старшей и средней группах. Малыши, с их слабо развитыми слуховым, голосовым и речевым аппаратами, требуют особого к себе подхода в музыкальной работе, а потому в объединенном пении участвовать не могут.

и захватить весь коллектив детей в целом. При этом не следует поддаваться просьбам ребят о продолжении пения—объективные признаки утомления гораздо более верный показатель их состояния в данный момент. Часто неопытный педагог бывает неприятно поражен „вероломством“ ребят, только что уверявших в том, что „хочется еще петь“, а через минуту срывающих занятие. Виноваты не дети, а руководительница, во время неуспевшая оценить состояние своей аудитории. Очень важно также найти такую форму заключения занятия, которая ввела бы детей в следующий, „немузыкальный“ момент дня наиболее естественным путем—напр., можно предложить младшей из 2-х групп (уже уставшей),—встать и пройти маршем под пение старшей группы и только после этого выйти. Для младших ребят эта маршировка будет приятным организованным разрядом после неподвижности во время пения, а для старших—возможность продлить самое пение. После ухода младших можно предложить пройти маршем и старшей группе, но уже под свое собственное пение. Конечно, нужно при этом выбрать ту из песен, которая уже вполне усвоена детьми в пении, иначе для них двойная нагрузка (пение и движение) окажется непосильной—пострадает четкость или в пении или в движении, а отсюда появится неудовлетворенность, которая никак не может служить поводом естественного перехода их к следующему моменту дня.

Принцип естественного перехода от одного этапа работы к следующему является основным принципом педагогической работы во всех ее областях. Однако, наблюдение музыкальной работы в целом ряде детсадов показывает, что р-ца, прекрасно соблюдающая этот принцип в своей общей педагогической работе, в области ведения музыки нарушает его на каждом шагу. Вот почему на этом вопросе следует остановиться несколько подробнее.

Что нужно понимать под естественными переходами от одного элемента к другому, так сказать, внутри каждого данного занятия по музыке и каков естественный переход от одного этапа музыкальной работы к следующему, более сложному? В первой своей части вопрос касается так называемой кривой каждого данного занятия, т.-е. принципа распределения его элементов, в зависимости от той нагрузки внимания, какую они представляют для ребят. Уже было сказано, что объединение групп на пении не должно быть длительным и что в заключение следует дать детям возможность организованно подвигаться после пения, т.-е. дать разряд накопившейся в них потребности движения после неподвижности во время пения. Было отмечено также, что во время пения активное и пассивное в нем участие распределяется между группами попеременно, т.-е. изменяются точки фиксации внимания ребят. Если к сказанному прибавить еще и то, что новый материал, требующий наивысшего напряжения внимания в сей аудитории, должен быть внесен не в самом начале занятия (когда дети еще не втянулись в пение), и не в самом конце его (когда часть аудитории может быть утомлена), то этим уже намечен в своих основных чертах принцип построения кривой отдельного занятия по музыке.

Но к объединению групп на пении можно приступить не сразу, не в самом начале музыкальной работы, нужно для этого подготовить почву, т.-е. в одной из групп должна быть уже проделана известная музыкальная работа, должно быть ядро ребят, могущих исполнить хотя бы 2-3 песни без крика и фальши. Это ядро должно быть заинтересовано в том, чтобы продемонстрировать остальным ребятам свой репертуар, который и послужит исходной точкой для дальнейших соединенных занятий. Таким ядром, естественно, и будет та группа, в которой работает поющая р-ца, в любой момент имеющая возможность направлять и регулировать пение своих ребят. Но и тут, в своей группе, перед р-цей должен стоять вопрос о естественном разворачивании музыкальной работы с детьми. Ребята поют во время игры—можно внести песню, по содержанию подходящую к теме игры, напр.—во время игры в лошадки р-ца поет детям „Лошадку“ Поголовского (сб. „79 песен

дошкольников“) или песню Сторожа (из игры в Лошадки сб. „13 ритмических игр“). Песня, которая в начале была для ребят элементом, украсившим и углубившим их игру, в дальнейшем становится материалом, на котором р-ца прививает им навык правильного пения („песня Сторожа“ в этом отношении представляет очень ценный материал, т.-к., по своему содержанию и настроению, стимулирует тихое пение, которое и является одним из способов борьбы с криком).

Песня украшает и углубляет не только игру ребят. Моменты труда, темы плановой работы, сезонные явления природы—все это может и должно найти отражение в песне. Однако, не следует забывать, что каждую новую песню педагог должен оценивать не только с точки зрения соответствия ее литературного текста данному моменту жизни детей. Если ребята представляют собой совершенно сырой материал в смысле их музыкальной подготовки, выбор песни должен быть обусловлен еще и доступностью и простотой ее музыкального текста, т.-е. мелодии. В этом отношении сборник „79 песен дошкольников“ дает очень много материала по всем темам дошкольной работы. Здесь можно найти и простые по мелодии трудовые, игровые и сезонные песни, и песни-марши, и такие песни, в которых отражены способы передвижения, и революционные, и народные песни ¹⁾. Кое-какие выборки можно сделать и из других сборников—почти в каждом из них найдется 2—3 песни, доступные музыкально-неподготовленным детям (Из сб. „Красные песенки“ С. Клячко—Трудовая,—„Эй на работу“ и марш „Раз-два-левой“; из сб. „13 ритмических игр“—указанная выше „Песня Сторожа“; из сб. „Стройка“ Александрова—марш „Дети“).

Несколько слов о количестве песен, которое можно дать в определенный отрезок времени. Обычная ошибка начинающих музыкальную работу педагогов заключается в том, что ребятам дается слишком обильный песенный материал, в результате чего ни одна песня не бывает толком усвоена. Чаще всего слова песни запоминаются детьми быстрее мелодии, и руководительница, не проверив, насколько усвоена мелодия песни (проверкой служит самостоятельное исполнение песни детьми, без помощи р-цы), переходит к следующей. У ребят очень скоро создается поверхностное отношение к песне, к ее музыкальному содержанию, они все чаще просят спеть „новенькую песенку“, и р-ца, не сумевшая с первых шагов привить им навык внимательного отношения к мелодии, культивирует не пение, а мелодекламацию у себя в группе и, как следствие—мелодекламацию во всем детсаду.

Во избежание такого неправильного уклона в музыкальной работе, нужно стараться, по возможности, разучивать песню, не отделяя мелодии от слов, и от-

¹⁾ Сборник „Песни дошкольников“ (79 песен), изд. Музсектора Госиздата, Москва 1926 г.

Для младшей группы. „Ладушки“ (№ 27), „Зайчик“ (№ 33), „Лошадка“ (№ 34), „Кукушка“ (№ 43), „Сорока“ (№ 45), „Зима прошла“ (№ 49), „Как на тоненький ледок“ (№ 63), „Дождик“ (№ 66), „Солнышко“ (№ 68), „Ходит Ваня“ (№ 72), „Кто у нас хороший“ (№ 79). Из перечисленных песен, по мелодии, наиболее доступны малышам №№ 66, 68, 33 и 34. Литературные тексты нужно кое-где укоротить и изменить, соответственно кругу представлений ребят (напр., в „Лошадке“ можно дать только 2 куплета, в №№ 66 и 68—упростить слова). №№ 49 и 63 малыши могут подпевать частями. №№ 43 и 45 годны для слушанья; №№ 72 и 79—для игры (поет р-ца); № 27—для пения с похлопыванием в ладошки.

Для средней и старшей групп. Из песен-маршей, для начала музыкальной работы, наиболее приемлемы по простоте мелодии: „Марш юных пионеров“ (№ 7), „Проводы“ (№ 8), „Гей мы ребята“ (№ 10).

Из песен, в которых изображены различные виды труда: „Трудовая“ (№ 16—удобна тем, что подходит к любому трудовому моменту—в ней говорится о труде вообще), „В кузне“ (№ 15), „Кузнец“ (№ 17), „Земелюшка чернозем“ и „Плетень“ (№№ 18 и 23—работа на огороде), „Сенокос“ (№ 26).

Из сезонных песен,—кроме указанных выше, годных для малышей—„Метель“ (№ 62), „Проводы зимы“ (№ 61), „Весенняя песня“ (№ 64).

Перечисленные 23 песни далеко не исчерпывают содержания сборника, в смысле пригодности его материала для начала музыкальной работы в детсаду. Список приведен примерно.

дельно заучивать слова только в тех редких случаях, когда замечено обратное явление, т.-е. когда мелодия усвоена раньше, чем слова. Исправить этот недочет гораздо легче, чем тот, о котором говорилось выше.

Трудно указать точно, сколько песен может быть дано, напр., за 1 или 2 месяца музыкальной работы. Многое зависит от музыкальных способностей и возрастных особенностей каждой данной группы детей. Обычно, в самом начале, даются 2—3 песни сразу (напр. 1—маршеобразная, 1—сезонная и третья—в зависимости от господствующего в данный момент интереса в группе), но дальше, к следующим, можно переходить только после того, как одна из этих трех уже вполне усвоена детьми не только со стороны ее литературного, но и музыкального текста.

Итак, музыкальная работа в детсаду, в ее самой примитивной форме, складывается из 2-х основных элементов—1) пения и 2) движения под песню, с ударением на первом из них. По мере усложнения этой работы, второй ее элемент, т.-е. движение, вначале служивший только дополнением к пению, приобретает все большее значение и постепенно становится равноправной, а в дальнейшем, и доминирующей частью занятий по музыке. Ребята сами наталкивают педагога на усложнение этой стороны музыкальной работы и тем самым ставят перед ним целый ряд новых вопросов и заданий.

Область движения под музыку, имеющая свои собственные этапы естественного развития и постепенного усложнения, требует особого рассмотрения в специальной статье, которая и явится продолжением настоящей.

Н. К. Метнер

(К его приезду в СССР).

А. Дроздов.

Младший современник Рахманинова и Скрябина, Николай Карлович Метнер¹⁾ выступил на поприще композиторской деятельности в эпоху яркого роста и крепнущей славы названных композиторов. Оба они занимали тогда место на авансцене музыкальной жизни, один—в силу близости и доступности своего творчества широкой публике (Рахманинов), другой—благодаря яркому новаторству своих музыкальных и обще-художественных идей (Скрябин).

Естественно, что серьезное и сосредоточенное творчество Н. К., ценимое небольшим кругом музыкантов, оставалось в тени для широких кругов русской публики. Однако, скрытый рост его творчества неуклонно выдвигал его на более видную позицию музыкальной арены. Уже в начале 2-го десятилетия нашего века наряду с названными корифеями нашей музыки—Скрябиным и Рахманиновым (тогда именно в такой последовательности) все чаще и чаще начинает звучать имя Метнера, как третьего крупнейшего представителя нашей муз. мысли, а к концу ука-

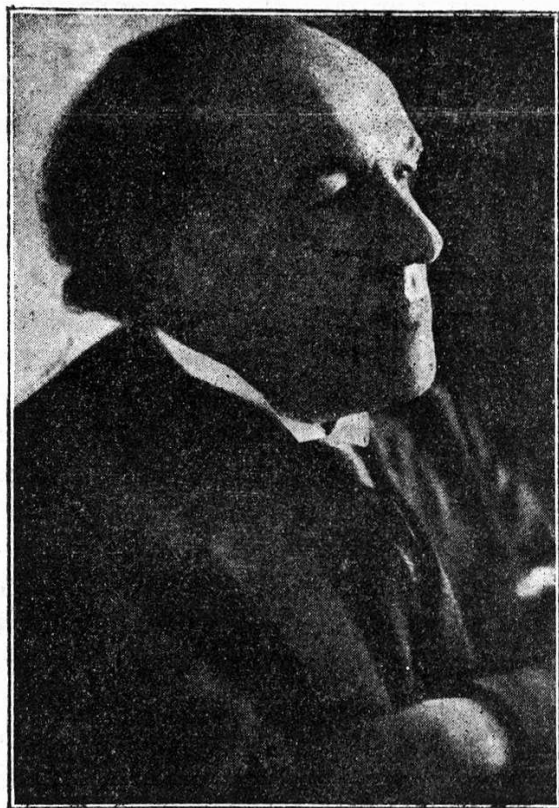
¹⁾ Н. К. Метнер род. 5 янв. 1880 г. в Москве. Первоначальное муз. образование получил под руководством своей матери и Ф. К. Гедике; 12 лет поступил в Моск. Консерваторию, где занимался по ф.-п. у Гали, Пабста, Сапельникова и Сафонова; по классу последнего окончил Консерваторию в 1899 г. (золотая медаль); по композиции работал с С. И. Танеевым. В 1900 г. принимал участие в международном конкурсе пианистов в Вене, где получил почетный отзыв. Через несколько лет по окончании Консерватории, вступил в число профессоров последней; профессура его с несколькими значительными перерывами длилась до 1920 г. Выступая в качестве пианиста, Н. К. одновременно работал и как композитор; все более и более расширяя свою творческую работу, Н. К. в 1920 году оставляет Консерваторию и отдается исключительно композиции. В 1921 г. Н. К. уезжает за границу и живет в Париже, порою совершая концертные турне по Европе и Америке. С февраля месяца т. г. Н. К. концертирует в СССР.

занного десятилетия, когда миновал кульминационный момент скрябинизма („Рахманиновская кульминация“ состоялась несколько ранее), имя Метнера, как одного из самых крупных и глубоких русских композиторов, неизбежно установилось в нашей музыкальной жизни. Его творчество прочно утвердилось как в концертном, так и в педагогическом репертуаре; оно создало свое направление: подобно „скрябинистам“ появились „метнеристы“, как в области пианизма, так и в области творчества.

Переходя к характеристике творческой личности Н. К. укажу на более заметные, специфические его черты. Прежде всего обращает наше внимание какая-то его сдержанность, сосредоточенность. Сдержанность—прежде всего в количественном смысле (творчество Н. К. не так обильно, оно ограничивается четырьмя десяткамиopus'ов), а во II—и в смысле жанра творчества: Н. К. культивирует главным образом два жанра,—ф.-п. и романс, оркестр затронут им, так сказать, „мимоходом“, в виде оркестрового сопровождения к ф.-п. концертам; из других инструментов его внимание привлекла только скрипка (соната op. 21). Ограничивая свое творчество подобно Шопену рамками ф.-п. (и отчасти вокального жанра) Н. К., как бы концентрирует свои силы в разработке избранной им сферы.

Другой чертой характерной для Н. К., является глубокая сосредоточенность его творчества, законченность и, т. ск. выношенность всех его созданий. Из 2-х типов творчества—Моцартовского (или Шубертовского)—легкого, чисто интуитивного—и Бетховенского—сосредоточенного, строго взвешенного и долго продуманного—Н. К. ближе последнему. Он не творит „шутя“, он не любит спешить с выпуском своих сочинений, не любит издавать во что бы то ни стало (известно, что официально его I opus'у предшествовал длинный ряд вполне художественных произведений, им неизданных). Все, изданное им, носит печать глубокой продуманности, совершенной обработки и шлифовки: об этом свидетельствует стройная формальная конструкция его произведений, форма и приемы их изложения и, в особенности, тщательная их ф.-п. редакция, достигающая в последних его сочинениях идеальной ясности в передаче мельчайших деталей ф.-п. стиля.

С этими, отчасти внешними, чертами его творчества связана другая—внутренняя его особенность. Разумею то строгое равновесие между эмоциональным и „пластическим“ элементом муз. творчества, которое является едва ли не характерной чертой Метнеровского творчества. Для Н. К. музыкальный материал—муз. мысли, мотивы, гармонии—не зыбкая, неуловимая стихия, своенравная и непокорная—но именно материал: осязательная и плотная муз. среда, которую можно формировать, комбинировать, из которой так радостно лепить стройные одухотворенные фигуры. Обычно формально-совершенное муз. творчество сравнивают с архитектурой; архитектурные моменты в виде стройности и симметрии частей и конструктивных элементов (контрапунктическая разработка) у Метнера очень выпуклы, но еще ярче, на мой взгляд, скульптурный момент в виде тех живых метрико-ритмических пульсаций, которые придают пластическую осязательность его творчеству, особенно, последнего периода. Эту скульптурность Метнеровской музыки, ее выпуклую лепку, считаю одной из главных особенностей и достоинств ее.



Уравновешенность пластического элемента с эмоциональным, их строгая гармония придают творчеству Метнера тот апполинический¹⁾ характер, который объясняет, между прочим, видимое тяготение Н. К. к величайшему апполинисту—Пушкину.

По эмоциональной своей окраске музыка Н. К. иногда имеет сумрачный оттенок: рисуются тяжелые свинцовые тучи, массивы мрачных скал, неприветно плещущие воды; слышатся тоскующие ноты, сгущающиеся в сдержанные рыдания (сказка *b-moll* ор. 20); зато тем ярче кажутся моменты просвета, надежды и радости (1 соната из триады ор. 11, побочная тема в сонате-балладе и т. п.). А наряду с этим встречаем моменты подлинного веселья и шутки „как таковой“ (сказка *Es-dur* ор. 26).

По поводу „сумрачности“ Метнеровской музыки отмечу 2 обстоятельства. Во I-х, элементы сумрака и тоски никогда не переходят у М. в некоторую „стихию безнадежности“; тот выпуклый, „пластический“ элемент, о котором сказано выше, как бы сдерживает хаос стихий и не позволяет им затопить сознание слушателя. Во II-х, сумрачность музыки ни в какой мере не является отражением личного мироощущения композитора, по существу своему оптимистичного. Важно отметить, что указанные мною радостные просветы по мере развития творчества Н. К. ширятся и крепнут: многие пьесы его последних *opus'ов* насквозь пронизаны яркой радостью танца и песни (см. особенно его „Забытые мотивы“ ор. 38 и 40).

Дальнейшая характерная черта М.: почти полное отсутствие в его творчестве звукоизобразительного элемента. Если не говорить об очень умеренном звукопображательном элементе в ор. 1 и 2, все творчество М. развивается, так сказать, из чисто музыкального центра. И даже многочисленные сказки его, казалось бы дающие почву для звуковой живописи, на самом деле далеки от этого жанра: в них нет сколько-нибудь ярко выраженного эпического стиля, чего-либо былинного, рапсодического,—их сказочность, если можно так выразиться, преломлена через лирическую призму.

В связи с указанной чертой стоит и другая: отсутствие ясно выраженного национального русского характера, в виде ли подлинных народных мотивов, или хотя бы близкого к ним стиля. Что касается вообще народно-песенного стиля, то в некоторых произведениях Н. К., в частности в его „танцах“ и „канцонах“ 38 и 40 *opus'ов*, многие мелодии своей яркой выпуклостью и простотой близки к народному творчеству (говорю об этом, как о высшем достижении), но не русского, а романо-германского типа. Это обстоятельство тоже чрезвычайно характерно для Н. К.

Вопрос о корнях Метнеровского творчества,—разрешается нелегко. С одной стороны, довольно распространено мнение о влиянии на М. Шумана и Брамса, и есть объективные основания для такого суждения. Взять хотя бы побочную тему I части сонаты, ор. 5: довольно трудно отрицать сходство ее с главной темой Шумановской *g-moll'*ной сонаты; а взятое наудачу *F-dur'*ное колесо из „*Danza col canto*“ довольно ясно вызывает в сознании Брамсовский стиль.

С другой стороны, собственное сознание композитора, его „субъективное ощущение“ указывает на Моцарта, Бетховена и отчасти Баха, как на главных его учителей и вдохновителей, влияние же Шумана и Брамса им не осознается. Думается, что родство с Шумановско-Брамсовским стилем (с преобладанием именно второго слагаемого) образовалось не путем непосредственного влияния, а более сложным путем, какого-то скрытого, творчески-психического соответствия. Что касается Баха, Бетховена и Моцарта то их влияние на Метнеровскую музу можно усматривать не столько в природе и характере тематики, сколь в формально-конструктивной стороне творчества Н. К. Гораздо более ощутительным и более „кровным“ является родство Метнера с Чайковским; но тоска и неудовлетворенность последнего отразились в музыке М. более мужественным и волевым звучанием.

¹⁾ Апполиническое начало в искусстве—начало сознания, разума, формы (в противовес дионисийскому, т.-е. стихийному началу).

Итак, корни Метнеровского творчества довольно сложны и своеобразны: в них отсутствуют привычные истоки наших современных направлений: Лист, Вагнер, Шопен, новая русская школа, и потому, вероятно, лик выросшего из этих корней композитора так непохож на окружающих его современников.

Каково же место Метнера в ряду современных нам направлений и какова роль его творчества в текущей нашей музыкальной действительности?

Метнер современен, но не злободневен: это очевидно. Есть много направлений и авторов, мыслящих более изоциренно, пользующихся палитрой более яркой и пестрой. И, пожалуй, погоня за этой истонченностью и пестротой начинает принимать несколько преувеличенные размеры; создается „снобизм“, щеголянье крайностями. Несомненно, что крайности эти в свою очередь вызовут тяготение к более устойчивому, формально-крепкому мастерству. В этом отношении М. для нас полезен и необходим: в его творчестве мы найдем образец мудрого музыкального строительства, живого и стойкого одновременно.

Всякое совершенное мастерство мы теперь популяризируем, несем его в массы. Как популяризировать творчество Метнера? Сделать это нелегко. Творчество М. исключительно камерное, т.-е. самое трудное для мало подготовленного слушателя; его восприятие не облегчается для массы участием коллективов— хора, оркестра. Полагаю, что некоторая постепенность и последовательность в пропаганде творчества М. с течением времени сделают его имя популярным не только в узко профессиональном, но и в более широком масштабе.

Опыт проведения коллективных занятий по фортепиано.

А. Войтоловская. (Ленинград).

II.

Развитие техники в коллективах.

Первое же прикосновение ученика к клавиатуре ставит пред нами вопрос о способах извлечения звука, а с ним вместе и вопрос о так называемой „постановке рук“. Как часто дебатруется вопрос— нужно ли давать начинающим детям определенные приемы игры или предоставить их процессу естественного отбора целесообразных движений и приспособления к игре на инструменте.

Вопрос этот настолько субъективно решается в каждом отдельном случае, что дать на него определенный ответ очень трудно.

Обыкновенно у детей, неиспорченных „постановкой“, руки находятся в естественно свободном состоянии. Следуя этой естественности дети, не мудрствуя лукаво, пользуются во время игры силой необходимых для этого мышц всей руки, тяжестью ее и опорой ее на кончиках пальцев; они держат в свободном состоянии руки и весь корпус и, пользуясь движениями, подсказанными природой, быстро улавливают целесообразность их, отменяя все излишнее, как это делает напр. ребенок, начинающий хватать предметы руками. В силу этой естественности звук у этих детей мягок, легок и очень скоро становится певучим. Задача педагога в данном случае заключается только в том, чтобы, тщательно наблюдая и изучая ученика, дать ему, не заботясь вначале о форме руки, возможность осознать, ощутить свои технические приемы, дабы они окончательно укрепились и не исчезли при развитии различных сторон фортепианной техники. Но, к сожалению, не всегда это бывает так. Очень часто приходится иметь дело с учениками, которым вну-

шено неправильное представление о чрезмерных усилиях, необходимых для извлечения звука, и вся связанная с этим работа возлагается исключительно на слабые суставы и мышцы пальцев, искусственно изолированные от силы всей руки. Естественно, что таким ученикам приходится заимствовать силу у руки путем внутреннего сжатия, что нередко приводит к болезненному ощущению.

В моей педагогической практике мне не раз приходилось иметь дело с профессиональной болезнью рук, которая является следствием неправильного распределения функций мышц всей руки и пальцев, неправильной точкой опоры во время игры, неумения ощутить пассивное состояние мышц и переводить их произвольно из состояния пассивного в активное. В силу этого получается стянутость и напряженность всей руки, которые ведут к очень тяжелому заболеванию, иногда неизлечимому. Имея пред собой ученика с таким неестественным состоянием рук, мы прежде всего должны помочь ему разобраться в причинах, вызывающих эту неестественность, затем дать ему возможность осознать, ощутить пассивное состояние мышц, легкость руки и опору ее на кончиках пальцев. Всего легче привести ученика к этому ощущению с помощью ряда пластических движений: с помощью дугообразного движения перенесения всей массы руки с самого нижнего регистра на самый верхний, при опоре на кончике пальца; при посредстве вращения свободной, легкой руки, как крыла, прикрепленного к плечевому сочленению; путем вращательных движений всей массы руки, поочередно опирающейся на каждый из пальцев, и многими подобными упражнениями.

И вот тут-то при усвоении учащимися физиологических основ фортепианной техники, особенно сказывается преимущество занятий в коллективах.

Вся та сложная аналитическая работа, которой сопровождается процесс осознания основ фортепианной техники, как бы распределяется между членами всего коллектива и, разбиваясь на свои составные элементы, рисуется всему коллективу в живых и наглядных иллюстрациях. Один легче усваивает состояние физиологического покоя, другой скорее освоится с ощущением произвольного сокращения мышц, третий быстрее уловит опору всей массы руки на кончиках пальцев или свободное состояние всего корпуса и т. д. Убеждалась я в этом не раз даже во время занятий с неспециалистами. Так, например, ведя фортепианный кружок со студентами (Институт имени Герцена) я ни одного из студентов не могла допустить к инструменту, не дав им естественных основ для извлечения звука, так как почти для каждого из них клавиатура казалась чуть ли не каменной глыбой, которую нужно разрушить. Если бы я сидела с каждым из них у рояля, то, имея пред собой людей, не имеющих почти возможности заниматься самостоятельно, конечно, ничего бы не добились. Но, дав им ясное представление о физиологической сущности процесса игры, путем всевозможных пластических движений, я привела их к осознанному ощущению свободы и легкости всей массы руки, опирающейся на кончиках пальцев. Следя тщательно за процессом осознания друг у друга, делясь своими ощущениями, придумывая различные движения и заимствуя их друг у друга, они, побуждаемые коллективной волей, быстро, а главное вполне сознательно освоились с сущностью основ фортепианной техники. Лишь после этого можно было приступить к занятиям и в процессе занятий давать технические навыки.

В основе развития техники должны лежать—осознанность технических приемов и самостоятельность учащихся.

Чем тщательнее проанализирован и осознан технический прием, тем он целесообразней и тем скорее он делается привычным. Чем больше самостоятельности в процессе усвоения технических навыков проявляет учащийся, тем сознательнее волевое напряжение, которое в развитии техники играет доминирующую роль. Вот почему успешно развивается техника, когда технический материал извлекается из

разучиваемых пьес, т.-е. когда работа над техникой непосредственно вытекает из волевого устремления, связанного с художественным достижением. Каждый пассаж или аккорд может служить прекрасной схемой для самой разнообразной работы, в которой ученики могут проявить свою инициативу, извлекая главные элементы технических трудностей, группируя мышечные движения и технические приемы и придумывая на них упражнения. Однако, в виду того, что механизм фортепианной техники очень сложен и труден, наступает такой момент, когда отсутствие многообразных технических навыков уже является тормозом в занятиях, и обойтись без специальной работы над техникой невозможно. Хотя пальцы наши служат только опорным пунктом всей руки, все же, не обладая устойчивостью пальцев, развитым осязанием, на котором основана моторная память, пальцевой беглостью, а также свободой вращательных движений, растяжением межладонных мышц, октавами и многими другими сторонами фортепианной техники, которая требует специальной работы, мы никогда не достигнем больших возможностей.

В основу этой работы, как уже мною указано, должна быть положена осознанность технических приемов, а также индивидуализация рук. Как нет совершенно одинаковых почерков, одинаковых дактилоскопических оттисков, так нет и совершенно одинаковых рук, и приспособление к рукам каждого ученика избавляет его от затраты лишней энергии, времени и вернее дает ему способы овладения инструментом. Вот почему такие шаблонные упражнения как Шмит, Ганон, Пишна и др. подобные, ставящие своей задачей путем автоматического повторения развить технику, мало достигают цели. Это отчасти относится и к гаммам. Вопрос о гаммах—это один из острых вопросов. Конечно нужно уметь играть арпеджио и гаммы, так как это есть основные элементы каждого пассажа. Но что приведет нас скорее к этой цели? Игра ли гамм, в бесконечном количестве существующих вариантов,—которые, как говорит Эгон Петри, бесполезны, ибо в музыкальной литературе почти не встречаются,—или работа над преодолением тех элементов технических трудностей, из которых состоит исполнение гаммы. Конечно эти элементы очень субъективны для каждого ученика, но в общем их можно разделить на: движение руки вслед за первым пальцем, свободное движение этого пальца, равная сила звучания, legato при переходе из одной группы звуков гаммы в другие и пальцевой беглости.

Специальная работа над преодолением этих трудностей, координируя внимание учащихся на определенной задаче, дает возможность ученику проанализировать каждый технический прием и осознать его. Все эти специальные технические упражнения, как бы оторванные от искусства, сразу наполняются живым содержанием, как только вы эту работу свяжете с работой коллектива. Нередко мне приходилось наблюдать, с каким интересом и увлечением проходят такие занятия в коллективах, когда весь коллектив стремится к одной цели или когда техническая задача каждого участника коллектива разная, но при совместном исполнении создается нечто единое и стройное.

В интересах той же осознанности технических приемов и самостоятельности учащихся, в то время, когда уже обойтись без специальной работы над техникой невозможно, я даю своим ученикам только схему упражнений. На данной схеме ученики самостоятельно строят упражнения соответственно поставленной задаче. Схемы могут быть самые разнообразные: трезвучие и секст-аккорд; или доминант-септ-аккорд и их обращения; или чередование доминант-септ аккорда, уменьшенного септ-аккорда и секунд-аккорда и много других. Исполняются эти упражнения на двух роялях, соответственно схеме и упражнениям, двумя-тремя, а иногда четырьмя исполнителями, в различных ритмических комбинациях. При такой совместной работе каждый из участвующих, боясь нарушить стройность исполнения, старается быстро ориентироваться в обращениях, тональностях, в ритмических заданиях, которые дает один из учеников, не участвующих в исполнении. Таким образом ни

воля, ни интеллект не остаются безучастными, в силу чего эти упражнения ни в коем случае не становятся пассивно-автоматичными. К сожалению, по техническим причинам я лишена возможности привести здесь примеры упражнений, придуманных учениками для совместного исполнения. Наряду с сознательным усвоением технических приемов, этими упражнениями ученики приобретают большой запас технических навыков, что избавляет их от необходимости бесконечно долго сидеть над этюдами. Я, конечно, не отрицаю пользу этюдов в качестве существенной тренировки и выдержки, но нахожу, что несравненно целесообразней работать над ними тогда, когда уже приобретена некоторая сумма технических навыков для овладения инструментом и исполнение этюдов может дать ученику художественное удовлетворение. С досадным чувством вспоминаешь о долгих часах, проведенных над бесконечными этюдами пресловутых Дювернуа, Беренса, Черни и др., добрую половину которых давно пора предать забвению. Тем более, что очень часто их вовсе не трудно заменить глубоко художественными техническими вещами, которых так много у Дакена, Куперена, Скарлатти, Генделя, Фил. Эм. Баха и многих других.

Огромную пользу в развитии техники играют художественные ансамбли, ибо нигде так ярко не выявляется стимулирующее влияние коллектива. Никогда ученик так интенсивно не работает, как при единой художественной целеустремленности. При этом создающаяся эмоциональная заинтересованность продолжает оказывать влияние и на индивидуальные занятия вне коллектива. Но всем этим не исчерпывается работа над техникой в коллективах. Как я уже говорила в предыдущей статье, при индивидуальных занятиях коллектив принимает участие не только в разборе и анализе музыкальных произведений, в обсуждении способов его художественного оформления, но и в преодолении технических трудностей. Работа над техникой, повторяю, всего больше достигает цели, если она основана на группировке технических приемов и анализе движений. Поясню на примере: возьмем этюд Шопена *a-moll*. В сущности весь этюд состоит из различных вариантов двух пассажей. Что касается первого, то особенной трудности он не представляет; разложив же второй пассаж на составные элементы технических трудностей мы видим, что они заключаются—в быстром перенесении аккордового движения с одной октавы на другую и в переходе первого и пятого пальцев от положения близкого к далекому. Специальная работа над этими приемами производится всем коллективом путем анализа движений и приспособления к ним. Затем идет работа над пассажем в целом, над *legato*, звучанием, расширением и проч.

Все эти занятия в коллективах оказывают огромное влияние на развитие техники главным образом потому, что последняя развивается не только путем технических упражнений, но в силу внутренних психологических побуждений. Кто из педагогов не наблюдал, как часто затруднение, над которым долго и безрезультатно бился наш ученик, неожиданно для нас, да и для него самого, преодолевается в ансамблях, в любимом произведении и в собственном творчестве—под влиянием внутренней целевой установки. А возбудителем последней и является коллективная воля, стимулирующее действие которой особенно широко и наглядно сказывается в проявлениях детского творчества. Но об этом в одной из следующих статей.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

Показ работы муз. кружков Мосгуб-отдела Текстильщиков.

(Дворец Ленина, 15/II).

Возлагалось много надежд на очередной показ, хотелось думать, что этим выступлением будут рассеяны слухи о ненадежности худ. работы, в частности музыкальной, в союзе Текстильщиков. Но, увы, показ не оправдал ожиданий. Выступавшие кружки не сумели показать единой линии худ. работы, твердого курса на улучшение качества клубной продукции. Выбор и трактовка исполняемых муз. произведений показали довольно низкую худ. культуру кружководов и свидетельствовали об уклоне в сторону линии наименьшего сопротивления в работе дежуривавших руководителей. Конкретно: хорошей кружок 1-й ситце-набивной фабрики поет сложные вещи, имея совсем сырой материал. Ни одного звучащего аккорда, несмотря на поддержку рояля, расхождение чуть ли не на пол-тона с сопровождающим инструментом; ясно — кружку надо петь 2-х и 3-х голосные песни, а не давать „Трауром черным“ и „Бандуру“ (доколе, кстати, кружководы будут воспитывать муз. чутье масс на этой разлагающей „церковщине“). Репертуар в целом напоминает время 19-го, 20-го годов, когда не было художественной клубной продукции и приходилось исполнять всякую макулатуру. Отсутствие дикции, дешевые ритмические задержания, убогость исполнения сводят на нет ценный вокальный материал кружковцев. Хор-кружок Соболево-Щелковской фабрики показал лучшую музыкальную культуру сравнительно с первым, но все же недостаточную для кружка с 5-летним стажем работы. Есть попытка освежить репертуар, но это делается робко, с непониманием содержания новых произведений и, как бы в извинение за „вынужденное новшество“, рабочему подается на закуску „джаз-банд“ для хора („В лесу“). В репертуаре умело слаженного центр. духового кружка все те же каватины, марши, серенады и проч. „садовый“ репертуар, который за 10 лет революции дальше не пошел, ни на иоту не изменился, и вот эту программу показывают нам на просмотрах, как материал для поднятия муз. культуры масс. Главполитпросвет, Политпросвет, Ц.К. Комсомола, Репертком, все общественно-муз. организации мобилизуют все силы для борьбы с засилием макулатуры, развращающей муз. чутье рабочих, а на показе худож. работы у текстильщиков спокойно продолжают исполнять „Бубенцы“, „Мишенька под вишенкой“ и т. п. музыкальные отбросы. — „Сообразительные чулочницы“ — попытка освежить работу театр. кружков. Без сомнения, водевиль интересен, как форма клубной работы, но с условием тщательной проработки интересного материала. Здесь же не оказалось ни того, ни другого — ни тщательности, ни материала. Акт пьесы „Белый передник“,

поставленный с претензиями, несмотря на хороший материал кружковцев, не оправдывает экспериментов руководителя. Все туманно, надуманно и件 unnecessary. Порадовал Брайер, выступивший с новым „Райком“. — Вывод: худож. работа союза Текстильщиков еще не имеет единой общей установки. Культотделу союза следует проверить квалификацию муз. кружководов, создать инструктаж по общей линии муз. работы и итти нога в ногу с общ. организациями, поднимающими массовую культуру рабочих в целом и музыкальную в частности.

Л я - р е.

Показ инструментальных и хоровых кружков Моск. Губ. Союза Совторгслужащих.

В воскресенье 27-го февраля, в помещении клуба Госбанка, состоялось очередное показательное выступление инструментальных и хоровых кружков Союза Совторгслужащих. Участвующих в показе свыше 300 человек (хоры, оркестры и ансамбли). Отметим все выступления, как они следовали по программе, предусмотрительно розданной всем присутствующим.

Оркестр домр под упр. тов. Мисайлова вполне удовлетворительно исполнил три вещи средней трудности, из которых наиболее законченно прозвучала песня „Пивна ягода“ в обработке Любимовой. У оркестра отмечается недостаточная четкость штриха плектора, что отражается на ритмике. — Далее „шумовым оркестром“ клуба „Красная площадь“ под упр. тов. Артамонова, были исполнены: „Марш Буденного“ и „попурри из русских песен“. У выступавшего на отчетном вечере „шумового оркестра“ имеются налицо положительные данные и ему нужно только пожелать не поскользнуться в дальнейшей своей работе в сторону джаз-банды и пожелать более тонкой проработки сопровождения.

Следующим выступал октет центрального клуба Губсоюза С. Т. С. под управлением тов. Успенского. Октет спел а capella 2 народные песни и „Серенаду четырех кавалеров“ — Бородина. В этих произведениях у исполнителей ощущалась детонация и некоторая ритмическая неровность. Зато другие № № в сопровождении великорусского оркестра („Ах, ты степь“ Триодина) и симфонического оркестра („Ноченька“ Рубинштейна и „Света больше“ Ренчицкого) были исполнены вполне удовлетворительно.

Прекрасные достижения показал объединенный великорусский оркестр Центр. Клуба и Клуба им. Рыкова под упр. тов. К. Алексеева. Уже одно перечисление вещей („Гопак“ Мусоргского, „Дубинушка“ — Римского-Корсакова и др.) указывает на значительную техническую высоту, которую достиг оркестр, а исполнение показало, что участники вполне справились с выбранным репертуаром.

В начале второго отделения выступил симфонический оркестр красного уголка Госбанка под упр. тов. Бановича. Оркестр заметно увеличился количественно, а главное пополнился некоторыми инструментами. Для показа оркестр дал две вещи: „Арлезианку“ Бизе и увертюру „Эгмонт“ Бетховена. Если принять во внимание, что исполнители — служащие, уделяющие музыке свой досуг, то исполнение нужно признать вполне удовлетворительным. Мешала некоторая неточность строя инструментов и метрическая затянутасть (в особенности в „Арлезианке“).

Затем выступил объединенный хор ряда клубов под упр. тов. Успенского. С исполненными произведениями: („Море яростно стонало“ Давиденко и „Липенька“ из „Снегурочки“ Римского-Корсакова) объединенный хор несомненно справился, вывавив ясную читку, ритмичность и хорошее звучание.

Из отдельных клубных хоров отчитывались в совместном выступлении хоры клубов НКФ и Госбанка, исполнив под упр. тов. Федорова „Цыгане“ Шумана и под упр. тов. Крыжановского „Проводы масленицы“ из „Снегурочки“ Римского-Корсакова. Общий уровень названных хоров достаточно высокий, как по звучности, так и по читке.

Закончил вечер объединенный духовой оркестр под упр. тов. Деметьева, исполнивший для показа увертюру „Рабочий и Крестьянин“ Микоса и „Прославление природы“ Бетховена. Очень удачно было то, что для слушания увертюры были розданы напечатанные в достаточном количестве программки, рисующие содержание. Эта увертюра в хорошем исполнении объединенного оркестра слушалась с интересом.

В заключение нужно отметить организационные достижения по устройству массовых выступлений у к/о СТС. Почти своевременное начало, отсутствие больших пауз, порядок в зале, стройный выход на эстраду, вполне подготовленную для массовых выступлений, все это способствовало общему успеху, который несомненен.

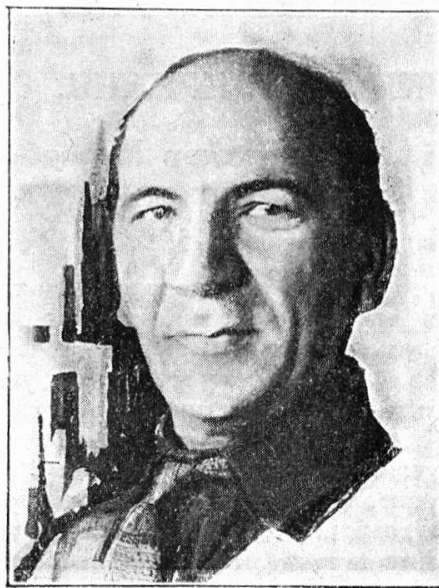
Иннокентий Устюжанинов.

35 лет музыкально-общественной работы П. Н. Алексеева.

В клубе „Красная оборона“ в субботу 27/II очень скромно было отмечено 35-летие музыкальной, педагогической и общественной деятельности кружководы духовых и домровых кружков и преподавателя техникума „Красная Пресня“ П. Н. Алексеева.

Многим рабочим слушателям Краснопресненского и Бутырского районов знаком П. Н. Сотни рабочих кружковцев, учеников школы, прошли через его добросовестные, никогда не устающие от работы руки. Сын кантониста (флейтиста) П. Н. родился в 1873 г. в городке Кологриве и с детства полюбил страстно музыку. Бедность не дала возможности получить систематического музыкального образования, которое в течение всей своей жизни П. Н. неустанно пополняет. В 1892 году судьба занесла его в Вологду, где он впервые организовал музыкальный рабочий кружок среди рабочих пряничной фабрики. Теперь, руководя свыше 8-ми лет музыкальными

кружками швейных фабрик, П. Н. Алексеев создал крепкий художественный коллектив, не раз радовавший рабочих своими достижениями. Чествование



было предпринято по инициативе музыкальной школы „Красная Пресня“ и фабрики „Красная Оборона“. Приветствовали П. Н. от Ц. К. Рабиса т. Липаев, от школы, от клуба, от фабрики — 5 рабочих. Чествование завершилось концертом, в котором были исполнены песни П. Н. — „Мы — комсомол“ „Смычка“, песни, ставшие мас-

совыми за последние годы. Выступавшие духовой и домровый оркестр со своим руководителем встречались переполнившей зал публикой — очень горячо.

Г. Поляновский.

Вечер для участников 1-го Всероссийского С'езда Избачей.

25-го марта в Ц. Д. Раброс состоялся вечер для приехавших на 1-й Всероссийский С'езд Избачей. Первая часть вечера была посвящена смычке работников просвещения с избачами, После короткого доклада по вопросу смычки состоялся концерт, в котором участвовали: артист ГАБТ Минеев, артистка Студии Станиславского Гольдина, рассказчица Третьякова, поэт Акульшин и др. Выступление Акульшина и Третьяковой (пение народных песен и рассказы) было очень удачным, и эти исполнители имели шумный успех. Очень неудачным нужно признать репертуар, выбранный певицей Гольдиной. Пора бы уже нашим певцам, выступающим перед рабочей и крестьянской аудиторией понимать всю ответственность этих выступлений. Ведь нельзя же в самом деле перед избачами петь такую музыкальную макулатуру, как „Расстрел коммунаров“ и „Шахта № 3“, тем более, что теперь в нашей музыкальной агит-литературе есть подлинно художественные произведения.

Вторая часть вечера была посвящена музыкальному и хоровому инструктажу, проведенному Поляновским Домом. Перед избачами были продемонстрированы оркестр из самодельных инструментов, струнный ансамбль (балалайка, гитара, мандолина) и массовое пение. Особенно живо прошло под руководством тов. С. В. Клячко массовое пение; в очень короткое время (15 м.) аудиторией были выучены незнакомые большинству песни: „Пойду ль я, выйду ль я“ — запись Гречанинова и „Конная Буденного“ Давиденко. Выученные песни избачи должны увезти в деревню и там распространить. Вечер закончился массовыми играми и танцами.

ЮБИЛЕИ.

С. Н. Василенко.

(к XXV-летию музыкально-общественной деятельности).

В первых числах марта текущего года исполнилось 25 лет музыкально-общественной, научно-педагогической и композиторской деятельности одного из наиболее известных общественников-музыкантов Москвы, профессора М. Гос. Консерватории Сергея Никифоровича Василенко.

С. Н. Василенко родился в Москве 30/18 марта 1872 года. В самом раннем возрасте, мальчик очень скоро обнаружил прекрасный слух и хорошую музыкальную память и пел наизусть почти все наиболее легкие партии скрипичных сонат Моцарта, которые ему в то время очень нравились.

Только с 1886 года начались серьезные занятия музыкой с талантливым и опытным педагогом Р. А. Нохом. Приблизительно к этому же времени относится и первый композиторский опыт его — мазурка для ф.-п. После смерти Р. А. Ноха он перешел к А. Т. Гречанинову. Эти занятия продолжались всего лишь несколько месяцев, после чего уроки прекратились до 1891 года, когда Василенко, поступив в Университет, начал занятия по ф.-п. у Д. С. Шора и по теории у Г. Э. Коноса. В 1895 году, не задолго до окончания юридического факультета, Василенко был принят в Консерваторию в класс С. Ив. Танеева, а впоследствии и М. М. Ипполитова-Иванова, сразу обратив на себя особенное внимание В. И. Сафонова, ставшего его учителем по ф.-п. Кроме занятий контрапунктом, фугой, инструментальной и свободным сочинением Василенко было поручено практическое руководство оркестровым и оперным классами под непосредственным наблюдением В. И. Сафонова. Эти работы с учащимися оказали особенно большое влияние на развитие его дарования, главным образом, в области оркестровки. Окончание Консерватории в 1902 году было ознаменовано исполнением в симфоническом концерте экзаменационной работы Василенко, кантаты „Сказание о Великом граде Китеже и тихом озере Светояре“. Успех этого произведения сразу выдвинул молодого композитора. В ближайшие затем годы, Василенко стал постоянным дирижером и помощником В. И. Сафонова по управлению симфоническими концертами, а не-

сколько позднее вторым дирижером Частной Оперы. После целого ряда блестящих выступлений в опере и концертах, Василенко предпринял ряд концертных поездок по России и за-границе.

В 1906 году С. Н. Василенко был приглашен преподавателем Московской Консерватории, а через год получил звание профессора. За период в 21 год профессоры, им выпущено множество учеников, ставших позднее композиторами, педагогами или исполнителями и создавших себе уже прочное, а иные и известное не только России, но и Западу имя. Достаточно назвать среди его учеников такие имена, как Анатолий Александров, Н. С. Голованов, В. В. Нечаев, Леонид Половинкин, Н. А. Рославец, П. Г. Чесноков К. Н. Шведов и многие другие.



В сентябре 1907 года Василенко начал свое большое культурно-просветительное дело „Исторических концертов“, стяжавших себе заслуженную славу. Идея, которую преследовал композитор, заключалась в желании дать целый ряд цикловых концертов с участием первоклассных солистов и оркестра для учащейся и рабочей молодежи, педагогов и малоимущей публики за самую минимальную плату. Концерты эти, стоявшие всегда на должной художественной высоте, были прерваны войной.

Творческий путь Василенки неоднократно изменялся очень резко и даже причудливо. Первые композиторские опыты его были посвящены древнерусскому стилю старообрядчества, уступившему затем место фантастике, сказке. Увлечение историческими концертами ставило композитора посвящать много времени обработке и редакции: мастеров XV-XVII века, песен трубадуров и сочинений новых авторов. Наконец, последний период творчества характеризуется страстным увлечением экзотикой Востока. Сочинения Василенки очень часто исполнялись в симфонических концертах Рус. Муз. Об-ва или в его собственных авторских концертах, как симфонических, так и камерных, всегда сопровождаемых шумным успехом.

Кроме поименованной уже оперы-кантаты, композитор написал еще: балеты („Иосиф Прекрасный“, „Нойя“ и „Лола“), две симфонии, ряд симфонических картин и поэм („Эпическая поэма“, „Полет ведьм“, „Сад смерти“, „В солнечных лучах“), множество романсов и песен, концерт для скрипки, сонату для альта, ряд пьес и ансамблей для духовых и ударных инструментов и довольно большое количество сце-

нической музыки к пьесам; „Сон в летнюю ночь“ Шекспира, „Игра интересов“ Бенавенте, „Медведь и Паша“ Скриба, „Чу-Юн-Вай“ Ю. Берстля и др., а также бесконечный ряд оркестровых обработок и переинструментовок. Наконец и в области науки Василенко сделал ценный вклад: им написан полный курс лекций по истории музыки и по музыке Востока и Полинезии. Эти лекции много раз читались для широкой публики и в Университете, где Василенко состоял профессором (впервые в Москве) по кафедре истории и теории музыки при филологическом факультете.

В ознаменование многогранной общественной и художественной деятельности композитора рядом московских музыкальных ученых предпринято издание юбилейного сборника, подробно освещающего всю творческую деятельность композитора, имя которого сыграло далеко не малую роль в деле культурно-музыкального роста страны.

Д. м. Рогаль-Левичкий.

60-летие Московской Государственной Консерватории.

15-го марта в Большом Зале М. Гос. Консерватории состоялось торжественное заседание по случаю исполнившегося 60-летия ее существования. В президиум юбилейного заседания вошли: нарком просвещения А. В. Луначарский, нарком здравоохранения Н. А. Семашко, председатель Ц. К. Рабиса Ю. М. Славинский, президент Гос. Академии Художествен. Наук П. С. Коган, член Правления М. Г. К. проф. Н. Г. Райский и др. С приветствием от имени Правительства и Наркомпроса выступил т. А. В. Луначарский, указавший на место музыки в культурной жизни нашего Союза и на значение и высокие художественные заслуги М. Гос. Консерватории. В заключение им был оглашен список лиц, которым в связи с юбилеем присвоено звание „заслуженных деятелей искусства“, куда вошли профессора: Ф. М. Блуменфельд, С. Н. Василенко, А. Ф. Гедике, Р. М. Глиэр, М. Ф. Гнесин, А. Б. Гольденвейзер, А. И. Губерт, К. Н. Игумнов, Г. Э. Конюс, Н. Я. Мясковский и Л. М. Цейтлин. Приветствие от Ц. К. Рабиса сказал Ю. М. Славинский, а затем ряд организаций и отдельных лиц, в числе их: делегации Ревельской и Рижской Консерваторий, Ленинградская Консерватория, Харьковский Муз.-Драм. Институт, 1-й и 2-й Московские Университеты, Госуд. Академия Художественных Наук, Об-во Любителей Российской Словесности, Большой и Малый Академические театры, подшефная военная школа им. Ашенбреннера, фабрика Гознак, „Красная Роза“ и „Каучук“, I и II М.Х.А.Т., Камерный Театр, все Московские музтехникумы и музшколы, ряд провинциальных муз. школ, Р. Т. О., М. О. Д. П. и К. и пр. и пр. принесли юбилярше свои поздравления. Кроме того Консерваторией получен ряд адресов и ценных подношений в виде автографных рукописей наших известнейших композиторов и др. Перед началом торжественного заседания оркестром в составе профессоров и студентов М. Г. К. под управлением Н. С. Голованова были исполнены: 1) Интер-

национал (в инструментовке Н. С. Голованова) 2) антракт к III действию оперы „Орестейя“ С. И. Танеева и 3) увертюра к опере „Руслан и Людмила“ М. И. Глинки. В заключение чествования была сыграна увертюра к опере „Нюрнбергские мастера пения“ Рихарда Вагнера. В фойе и коридорах М. Г. К. была организована юбилейная выставка, где экспонировалось множество портретов деятелей Консерватории и вообще музыкального искусства, автографные рукописи, программы, афиши, группы и пр. и пр.

16-го марта в Большом Зале состоялся 1-й юбилейный концерт при участии оркестра М. Г. К. в составе профессоров и студентов под управлением М. М. Ипполитова-Иванова и Н. С. Голованова, при участии профессоров А. А. Брандукова (виолончель), А. Б. Гольденвейзера и К. Н. Игумнова (ф.-п.). В программе стояли: С. И. Танеев. Симфония c-moll; П. И. Чайковский. Концерт b-moll для ф.-п. с оркестром (Гольденвейзер), „Nocturne“ и „Andante cantabile“ (Брандуков с орк.), С. В. Рахманинов. 2-й концерт c-moll для ф.-п. с орк. (Игумнов) и А. Н. Скрябин „Поэма экстаза“.

17-го марта в Большом Зале М. Г. К. во 2 м юбилейном концерте выступили аспиранты и студенты нынешней консерватории: Г. Гинзбург, Л. Оборин, Д. Цыганов и А. Шацкес (аспиранты), Н. Выгодский, Т. Черняков, Рогатин, Володин, М. Пульвер (студенты); квартет М. Г. К., квартет студентов-выдвиженцев М. Г. К. и оркестр студентов М. Г. К. под управлением студента Б. Хайкина. II отделение все целиком состояло из произведений студентов М. Г. К.—членов Производственно-Композиторского Коллектива: В. Гайгеровой, Г. Литинского, Б. Шехтера, В. Фере и А. Давиденко. Хоровые произведения исполнил соединенный хор рабочих клубных кружков (под управлением студента Мухина), впервые появляющихся на консерваторской эстраде.

Переполившая зал публика горячими аплодисментами выявила свои симпатии к одной из лучших консерваторий мира, давшей блестящую плеяду мировых музыкальных деятелей.

КОНЦЕРТЫ.

Персимфанс.

14 марта в Б. зале М.Г.К. состоялась для I-го абонемента концерт Персимфанса, специально посвященный 100-летию юбилею Бетховена. Исполнены были увертюра „Кориолан“ и „9-ая симфония“ при участии хора быв. Гос. Капеллы и артистов Г.А.Б.Т.—Матовой, Обуховой, Озерова и Петрова. При глубоком внимании переполненного зала нарком по просвещению А. Луначарский произнес слово, посвященное памяти Бетховена. В ярких и образных выражениях обрисовал он Бетховена, как близкий нам социальный тип борца и организатора и выяснил его непреходящее значение в истории культурного развития человечества, подчеркнув его достижения в области выразительности звуковой речи.

М.

Последнее выступление С. Прокофьева.

(Дом Союзов, 20/III).

В экстренном концерте Персимфанса (20/III) в последний раз перед отъездом за границу выступил Сергей Прокофьев. Прощаться с Прокофьевым пришел до пределов наполненный Колонный Зал Дома Союзов. Программа концерта включала вещи уже игранные у нас—„Классическую симфонию“ „Скифскую сюиту“ и 2-й ф.-п. концерт (автор).

Два последних месяца нашего музыкального сезона прошли под знаком Прокофьева. В многочисленных концертах Персимфанса и Ассоциации Современной Музыки были исполнены почти все важнейшее из его сочинений. Не играл Прокофьев у нас из молодых своих опусов: „Сарказмы“, I сонату и I ф.-п. концерт. Осталась неизвестной у нас также его новая II симфония, которую обещает в будущем сезоне дать Персимфанс. Прокофьеву сопутствовал давно уже у нас невиданный успех.

М. Гринберг.

Концерт Персимфанса.

(Большой зал М. Г. К., 4/IV).

Яркое впечатление оставил концерт (2-го абонемента), посвященный Вагнеру и Листу. Вагнера за последнее время мы слышим мало, и этот своего рода Вагнеровский пост способствовал какому-то освеженному восприятию его произведений. Так воспринималась увертюра „Фауст“—одно из ранних Вагнеровских созданий (1839—40), в котором почти академическая сдержанность сочетается с ясной, пластической красотой; так же воспринималась и порядком „заигранная“ увертюра к „Тангейзеру“: отдельные менее удачные и легко поддающиеся шаржу элементы ее никогда не нарушат обаятельного и волнующего впечатления от всей пьесы в целом. Исполнены обе увертюры были очень стройно, ярко и оживленно, за исключением несколько „смазанного“ вступительного хора в увертюре к „Тангейзеру“.

Лист был представлен 2-мя фортепианными произведениями с сопровождением оркестра („Пляска смерти“ и Es-dur'ный концерт), исполненными А. Боровским. Поставленные рядом, произведения эти показали нам как бы два лица Листа: одно элегантно и светски любезное (Es-dur'ный ф.-п. концерт), и другой лик—суровый величественно-одухотворенный („Пляска смерти“). При всей изысканности своего ф.-п. стиля—Es-dur'ный концерт по силе впечатления должен уступить место несколько громоздкой, но глубоко значительной, внушительно-мрачной „Пляске смерти“. В этом произведении пианист обнаружил замечательные свойства своего дарования: неисчерпаемую силу звука, стальную технику и громадный темперамент исполнения. Исполнение же концерта, при всех его достоинствах, не дало каких-либо ярко-индивидуальных моментов. Сверх программы были исполнены: E-dur'ный „Сонет Петрарки“ Листа, „Полет шмеля“ из „Царя Салтана“ Римского-Корсакова (в обработке самого пианиста) и „Campanella“ Листа.

В общем концерт оставил впечатление художественно насыщенное и яркое.

А. н. Дроздов.

Симфонический концерт Росфила.

(13/II, Б. зал Консерватории).

Программа этого концерта состояла из 2-х новинок: „Классической сюиты“ А. Н. Александрова и 2-го ф.-п. концерта Н. К. Метнера в исполнении автора.

Заглавие „классическая“ не вполне исчерпывает содержание сюиты А. Н. Александрова: уже в третьем отрывке (Quasi Gavotta g-moll) из-под маски классицизма начинает проглядывать лукавый лик современного Пьерро; в №№ 4 и 5 он снова скрывается под маской, чтобы сбросить ее совершенно в № 6 (Danza alla piazza); финальный отрывок вновь возвращает нас к изначальной степенности интродукции. Впрочем, элементы современности даны у Александрова не в „крайней левой“ их редакции, а в более мягких тонах, позволяющих им ужиться в добрососедских отношениях с остальной музыкой сюиты. Ретроспективное*) задание близко уравновешенно-ясному дарованию А. Н. Александрова: вполне стильно и приятно звучали сделанные „под Генделя“ интродукция и ария и „под Моцарта“—1-й менуэт. Колоритный уличный танец (№ 6)—образец хорошей музыки балетного стиля. Меньшее впечатление произвела fuga благодаря отсутствию ритмической остроты и некоторой рыхлости звучания. У публики сюита имела успех.

2-й концерт Метнера—большое, сложное произведение чисто симфонического масштаба. Интересно сопоставить его с 1-м концертом (оба в c-mol'e). Для обоих характерны их широкие масштабы, выпуклая лепка, скульптурность их элементов, предельная техническая насыщенность их ф.-п. изложения и тесная спайка последнего с оркестровой партией, построенной компактно, порою массивно. В то же время во 2-м концерте мы замечаем явный шаг в сторону бодрых, радостных настроений (в 1-м концерте преобладал мрачный колорит). В формально-техническом отношении концерт изобилует массой интересных построений. В чисто техническом смысле концерт является почти пределом технического и тембрового использования ф.-п.

Как произведение, так и автор-исполнитель встретили у аудитории горячий прием. Сверх программы Н. К. Метнером были исполнены 2 сказки—f-moll и Es-dur из ор. 26 и Danza jubilosa из ор. 40. Дирижировавший оркестром А. К. Метнер уверенно провел как сюиту Александрова, так и труднейшее сопровождение ф.-п. концерта Н. Метнера.

А. н. Дроздов.

Александр Боровский.

(25/III и 8/IV).

Боровский принадлежит к плеяде виднейших русских пианистов. Исключительное по технической отделанности, отчеканенности, по мощи и виртуозному блеску, по четкому ритму исполнение Боровского покоряет слушателей. Его исполнение, однако, по природе своей не знает ярких эмоций. Моторно-двигательные импульсы—а не эмоциональность превалируют, лежат в основе его игры. И потому, за-

*) Ретроспективный—смотрящий назад, воспроизводящий старину.

частую, это исполнение представляется несколько холодным и академичным. В особенности это относится к исполнению классиков — Баху, Бетховену, Листу. Зато современная русская музыка находит в Боровском несравненного, прекрасного истолкователя. Из 2-х сольных концертов Боровского — 25 марта и 8 апреля — 1-ый был гораздо удачнее и интереснее 2-го. Бах-Бузони — Органная прелюдия и fuga (D-dur), 3 хоральных прелюдии, D-dur-ная соната Гайдна, В. Бах-Страдаль — Органный концерт, вариации Паганини-Брамса — все это в этом концерте было сыграно мастерски, с удивительной, покоряющей технической законченностью и свободой. „Петрушка“ Стравинского немислим все-таки вне оркестра. Как бы ни было хорошо фортепианное переложение — оно не передает и сотой доли настоящего „Петрушки“. Поэтому сюита получила бесколоритной и несколько однообразной. Зато „Сарказм“ Прокофьева, также как Бетховенский марш из „Афинских развалин“, „Шмель“ из „Салтана“ Римского-Корсакова (фортепианное переложение самого Боровского) были сыграны замечательно.

Во 2-м концерте (в программе: Бах-Бузони, Органная токката C-dur, Бетховен — Andante favori, 30-ая соната (op. 109, E-dur), марш из „Афинских развалин“, Прокофьев — 2-ая соната, марш из „Апельсинов“, Гавот, Прелюд C-dur, Лист — Liebestraum, Au bord d'une source и Rasoszy-marche) наиболее удачным № была соната Прокофьева.

М. Гринберг.

Андрэ Сеговия.

Гитара пользуется у нас популярностью и распространением в широких слоях; но она фигурировала до сих пор только в роли примитивного аккомпанирующего инструмента. Сеговия воссоздает, в буквальном смысле слова, для нас гитару. В его концертах просто не знаешь чему больше удивиться: мастерству ли Сеговии или... самой гитаре. В самом деле: кто мог когда-либо предположить, что на гитаре можно исполнять полифоническую музыку Баха! Сам Сеговия остроумно называет гитару оркестром, как бы разглядываемым в бинокль с обратной стороны. Литература для гитары чрезвычайно бедна. Композиторы — не гитаристы писали для нее редко и мало. Есть несколько гитарных квартетов у Боккерини. Вебер написал тему с вариациями для гитары и фортепиано и несколько романсов для голоса и гитары. Много песен и квартет написал Шуберт. Специально для Сеговии написали ряд вещей Турина, Гранадос, Руссель и Альбениз. Из композиторов-гитаристов нужно отметить лишь Сора и Джульани (XVIII в.) и Торрадо (умер около 20 лет назад). Сеговия не довольствуется имеющейся собственно-гитарной литературой — он расширяет свой репертуар целым рядом обработок и переложений. Здесь и Цезарь Франк, и лютист Людовика XIV — де Визе, Гайдн, Моцарт, Бах, Чайковский (мазурка), Шуберт (Moment musical). Только Испания — испокон веков страна гитары и гитаристов, с ее вековой культурой инструмента могла создать Сеговию, мастера, в таком совершенстве владеющего своим инструментом, знающего так сокровеннейшие, скрытые возможности его. Большая техника и чистейшее интонирование, тон-

чайшая нюансировка и вкус покоряют и восхищают в исполнении Сеговии. Артист, давший в нынешний свой приезд 6 концертов, пользуется у нашей публики неизменным горячим успехом.

М. Гринберг.

Ашуги и кобзари.

В марте месяце Москва познакомилась с двумя типами национальных художников — народных музыкантов, бродячих певцов: кавказскими „ашугами“ и украинскими „кобзарями“.

Слово „ашуг“ означает — влюбленный. Влюбленный в свою песню, в свою тару, в милую свою, в суровую природу, в вечные снега своих гор. И, как всегда, влюбленный — ашуг выражает свои мысли и мечты в песне, вдохновенной, пламенной импровизации. На вечере в ГАХН'е 4 марта группа ашугов исполняла свои песни. Были инструменталисты: на кеманче (четырёх-струнный смычковый инструмент, среднее между скрипкой и виолончелью, звук нежный и хрупкий), по-грузински кеманча называется „чиатура“, слово же „кеманча“ — персидское; на таре (род мандолины с длинной шейкой, струны перебираются медиатором, 13 струн настраиваются по квартам и квинтам); бубен-дагг, в который ударяют то пальцами, то ладонью, то косточками пальцев; нагара — ударный инструмент арабского происхождения, состоящий из горшка с натянутым на него верблюжьим пузырем. Была певица, исполнившая песни знаменитого недавно умершего ашуга Дживани (ашуги не только исполнители, они и творцы своих песен), песни ашуга Саят-Нова и других. Певица Каспарбэк очень тонко, узорно спела причудливые мелодии своей родины. Тарист Тарханов и кеманчист Бабуров играли „классическую“ музыку ашугов Гариба и Керама. В заключение вечера т.т. Зерифэ и Гаспарьянц исполнили народные кавказские пляски, очень колоритные, внутренне-темпераментные и пластичные. В музыкальном отношении характерно чередование медленных, ползучих мелодий с лихими, пясовыми. Очень интересны модификации темпов песен. Творчество ашугов ждет своего кропотливого и усердного исследователя-собираателя. Музыкальные богатства ашугов — неисчерпаемы.

Кобзари, выступавшие в малом зале М. Г. К. 16 и 20 марта, являют собой редкостный по цельности, сохранности и общей художественности коллектив. 10 отличных музыкантов, в совершенстве владеющих своим своеобразным многострунным инструментом, с мягкими, выразительными голосами, производят неизгладимое впечатление на публику самых различных слоев. Песни исторические, юмористические, чумацкие народные, героические гайдамацкие — исполняются кобзарями хором. Революционные песни — самое слабое место концерта. Они видимо „сочинены“ на манер старых знакомых песен. Новые, боевые слова никак не вяжутся с мирным перебором тихих рокочущих струн. Но бытовые, бурлацкие, подпольные песни неволи на слова Шевченко, сатирические песни, уязвляющие и поха, и „латынника-бурсака“, и собственника-мужа — неподражаемы в исполнении кобзарей. Кобза или бандура представлена была в однородном своем облике. Несомненно ее будущая судьба — подразде-

ление на виды: прима, альт, бас и т. д.; также, как домра и балалайка—кобза имеет все данные на дальнейшее свое продвижение и воскрешение в быту. Очень интересным начинанием является письменное фиксирование исполняемых кобзарями песен и дум. Необходимо возможно быстро провести эту работу, так как песни старого быта, восстанавливающие эпоху, раскрывающие ее социальную окраску—постепенно забываются, утериваются.

Георгий Поляновский.

Концерты украинской государственной капеллы „Думка“.

Одним из самых глубоких впечатлений музыкального сезона мы считаем выступления замечательного украинского хора — „Думки“ — под управлением заслуж. артиста Республики Нестора Городовенко. Прежде всего поражает широчайший охват репертуара „Думки“: от примитивов украинской и белорусской песни — к сложнейшим хоровым пьесам мирового репертуара (хор из 9-й симфонии Бетховена, хоры Равеля, Дебюсси, Танеева и т. д.).

Такая амплитуда репертуарных возможностей хорового коллектива ни в малейшей степени не отражается на качестве исполнения. Основным качеством „Думки“ в трактовке всех пьес, нами слышанных, считаем исключительно чуткий, тонкий подход к самому замыслу песни, к зерну ее. Дисциплинированность хора вне всяких упреков. Малейшие указания дирижера исполняются мгновенно. Строй капеллы — безупречен. Ни ноты повышения или понижения. При сравнительной немногочисленности (50 человек) звучность очень насыщенная и крайне динамичная. Громовые раскаты и тишайшее, шопотное пианиссимо — одинаково совершенные нюансы Капеллы.

Ленинградская Капелла по своей звучности приближается к органу, инструментально-оркестровому тембру. „Думка“ при абсолютной ровности звука никогда не дает забыть, что она — живой и именно вокальный коллектив. Отдельные голоса во всех партиях выравнены отлично. Звучат они естественно, артикуляция свободна, дикция отчетлива. „Думку“ необходимо культивировать возможно шире как в центральных городах, так в и рабочих и промышленных районах. Это образцовое искусство, взятое из народных недр, должно быть возвращено народу, как стимул к дальнейшему творчеству.

Георгий Поляновский.

Концерт Ленинградских пианистов школы Л. В. Николаева

(Большой Зал М.Г.К., 18 марта).

На этом концерте ленинградский профессор Николаев, известный в качестве одного из виднейших продолжателей Брейтгауптовских принципов, продемонстрировал поистине блестящую плеяду своих учеников.

Именно превосходная школа — вот что объединяет Каменского с Шостаковичем и Софроницким со Шмидтом и останавли-

вает внимание на отчетном концерте. Почти все выступавшие пианисты владеют своим инструментом, как первоклассные мастера, у всех у них большая, разносторонняя, удивительно свободная и легкая техника; у всех непринужденный, очень красивый и мягкий тон; громадный звуковой диапазон; исключительно тонкая педализация; высокая музыкальная культура и подлинная художественность трактовки. В смысле приемов — крайне сдержанные и экономные, но абсолютно непринужденные и свободные движения; тончайшее „ощущение“ клавиатуры.

Наряду с этим нельзя не отметить, однако, и некоторых дефектов, которые в свою очередь (посколько они свойственны почти всем выступавшим) должны быть отнесены, очевидно, за счет школы в целом. Сюда следует отнести некоторое злоупотребление легким поверхностным звуком (главным образом, в мелодии), склонность к „крайним“ темпам — очень медленным, или чаще — очень быстрым, создающим впечатление нечеткой торопливой игры; малое использование тембровых возможностей фортепиано.

К сожалению В. В. Софроницкий, самый блестящий, пожалуй, питомец школы был, очевидно, не в ударе (м. б., исполненная им 3-я соната Прокофьева не вполне соответствует лирико-романтическому стилю его игры) и играл явно неудачно; но, конечно, случайная неудача не могла поколебать установившееся уже общее высокое мнение об этом ярко-одаренном артисте, хорошо известном Москве.

Из остальных выступавших заметно выделились А. Д. Каменский и Д. Д. Шостакович. Каменский стоит выше всех своих товарищей по точности, четкости, чистоте, замечательному блеску техники и по первоклассному звуковому мастерству; эти качества помогли ему ярко, убедительно и художественно исполнить прекрасное „Посвящение Равелю“ Оннегера, малоинтересную сонату Орика и сюиту из „Петрушки“ (в редко играемой транскрипции Санто). Каменский, несомненно, зрелый артист и первоклассный пианист; он, кроме того один из немногих наших пианистов, которые не только исполняют новую музыку, но и умеют „довести“ ее до слушателя.

В прекрасном, совсем еще юном пианисте Шостаковиче таятся такие возможности, плодами которых будет, б. м., современем гордиться не только он один. Исполнение им всего Листовского цикла „Венеция и Неаполь“ (гондольера, канцона и тарантелла) стояло в художественно-музыкальном отношении на чрезвычайной высоте; особенно сильное впечатление производит его ритмика — не „стальная“, как у Рахманинова, не „капризная“, как у Падеревского, а как-то по своему закономерно „текущая“ — естественная, свободная и музыкально-насыщенная. И Каменский и Шостакович — большие артисты, которых очень интересно было бы послушать в самостоятельных концертах.

На меньшей высоте стоят К. Г. Шмидт и И. М. Рензин, превосходный пианизм которых носит еще на себе некоторые следы ученичества. У обоих хорошие технические данные, приятный звук. Шмидт несколько самостоятельнее и глубже; его исполнение Листа отличалось серьезностью и имело ряд удач-

ных моментов, но пианисту следует бороться с некоторой грубоватостью („Забывтый вальс“) и невыдержанностью—особенно в темпах („Мефисто-вальс“). Рези и выдержаннее, но зато несколько поверхностен (фантазия и fuga Баха-Годовского) и менее самостоятелен (соната „Данте“ Листа).

Самое слабое впечатление произвел И. З. Шварц. У пианиста приятный звук и недурные способности, но недостаточная музыкальная культурность, приводит его к такому неестественно-манерному искажению ритмики и к такой вычурно-сантиментальной фразировке, которые, к сожалению, довольно часто делают его исполнение антимузыкальным и антихудожественным. Особенного упрека в этом отношении заслуживают пастораль Скарлатти-Таузига, Ges-dur'ный вальс и As-dur'ная мазурка Шопена. Молодому пианисту следовало бы обратиться на это самое серьезное внимание и стремиться к максимальной простоте и логичности передачи.

У присутствующей публики как отдельные исполнители, так и весь концерт в целом имели очень большой и вполне заслуженный успех.

К. Г р и м и х.

Концерты вокалистов.

(Малый Зал М.Г.К. и Зал им. Моцарта).

Выступившая, после длительного перерыва, вновь перед московской публикой Аврелия Добровольская, в свое время была хорошо знакома, Москве по своей работе в опере Зимина и в Большом театре. Артистка и теперь, в новом для нее амбула камерной певицы, демонстрировала нам все прекрасные качества своего пения—отшлифованную вокальную технику, блеск колоратуры, безупречную чистоту интонации, отчетливость дикции и продуманную декламацию текста. Как исполнительница, певица еще не вполне подошла к подлинно-камерному стилю исполнения; некоторое однообразие исполнительских приемов, недостаточно четко выявленная разница стилей и индивидуальных особенностей каждого композитора и вообще, довольно заметный налет оперной культуры певицы (в лучшем смысле этого слова) дают еще себя чувствовать. Программа 1-го концерта (2/III) (старинные итальянцы, французы и Моцарт), позволившая певице блеснуть легкостью и непринужденностью своего bel canto, смело противопоставлялась программе 2-го вечера (9/III) (I отд. С. Прокофьев, II-е отд. А. Дзегеленок, А. Борхман, С. Василенко, И. Стравинский, и Н. Метнер). Удачнейшими номерами были: „Филалка“ Моцарта и французские бержеретты в 1-м концерте и „Гадкий утенок“, „Малайский заговор“ Прокофьева и „Телега жизни“ и „Бабочка“ Метнера во 2-м.

Большую культурную работу проделал Анатолий Доливо, пока еще единственный камерный певец, откликнувшийся на Бетховенскую годовщину (23/III). Песни Бетховена у нас мало знают и ценят. Существует даже мнение (абсолютно неправильное), что эта область музыки не удавалась Бетховену, и что песни его мало удачны и не интересны для исполнения. Тем ценнее культурная заслуга А. Доливо, не только исполнителя и популяризатора музыки Бетховена, но и редактора впервые у нас выпускаемых (Муз-

сектором Госиздата) сборников его песен. Все исполнявшиеся песни были заимствованы исполнителем из этих сборников и пелись в новых переводах (Андрея Глобы, Александра Рамм и К. Штром). Исполнение самого певца было как всегда сильным по эмоции, очень стильным и музыкальным, но слегка отставало в отношении вокальной техники. Интересны были спетые во II отд. шотландские и ирландские песни под аккомпанимент скрипки (В. Ширинский), виолончели (С. Ширинский) и ф-п. (О. Дунович).

Интересно задуманная программа концерта В. Ф. Туровской (1/IV)—как бы история развития немецкого романса от классиков до наших дней (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Мендельсон, Роберт Франц, Шуберт, Шуман, Брамс, Рихард Вагнер, Гуго Вольф, Иосиф Маркс и Рихард Штраус)—была вследствие явного нездоровья и переутомления несколько сокращена и прозвучала на этот раз слабее обычного для этой певицы уровня исполнения. Все же следует указать на большое, чисто техническое мастерство владения звуком. Моменты быстрого движения или острого речитатива менее доступны певице из-за неясной и тяжелой ее дикции. Лучшие номера концерта были: „Колыбельная“ Моцарта, „Разлука“ Бетховена, „Слезы“ Роберта Франца и „Орешина“ Шумана.

Зинаида Афанасьева и Павел Румянцев (7/IV) оба обладают недурным вокальным материалом, удовлетворительной вокальной техникой, вполне достаточной для исполнения нетрудных произведений, недурной дикцией, сравнительно малым количеством художественного вкуса и почти полным отсутствием чувства стиля исполняемого. Если и надо было вообще разучивать целую программу—(русский романс и дуэт первой половины XIX столетия), то надо было подумать в первую очередь о стилистически верной и точной передаче произведений, а также отнестись серьезно не только к музыке, но и к текстам, отражаемым музыкой, тоже весьма характерным для физиономии творчества каждого отдельного композитора. На деле же Глинка и Варламов, Даргомыжский и Гурилев исполнялись одинаковыми исполнительскими приемами, а Пушкин и Кукольник декламировались одной манерой. С точки зрения художественного вкуса едва ли можно оправдать исполнение безвкусных Голицынских дуэтных аранжировок—чудесных самих по себе романсов Глинки „В крови горит огонь желаний“ и „Признание“. Думается, что можно было у авторов этой эпохи отыскать немалое количество оригинальных дуэтов.

Хочется пожелать молодым певцам более продуманного и художественно-тонкого подхода к своим дальнейшим выступлениям.

В. с. Л ю т ш.

ТЕАТРЫ.

„Иван - Солдат“ в Экспериментальном театре. (3/IV).

Оперное искусство прошлого обслуживало свой класс, отражало свой социальный момент и собирало в себе, как в спектре все то лучшее и высокое, что достойно было находить свое выражение

в музыке, что было способно зажечь, эмоционально насытить и удовлетворить идеологические запросы тогдашнего слушателя. Старая опера являлась отражением и в то же время школой старой жизни. Понятно, что она оказалась мало доступной и далекой для того нового слушателя, строителя новой жизни, которого породила революция. Появились новые жизненные интересы, новые психологические запросы, новое жизнепонимание, стали предъявляться и новые требования к искусству. Наш социальный момент требовал, настойчиво и безотлагательно, слияния с искусством, своего выражения в искусстве и посредством искусства. Но создать сейчас такую оперу, которая могла бы стать школой новой жизни, пока нельзя,—ибо сама новая жизнь еще только формируется, находится в стадии становления. На первых порах важнейшим актом является поворот лицом в сторону нового слушателя, установление с ним контакта, хотя бы ценою отказа от некоторых формальных достижений нашего времени. В данный момент ощущается необходимость в какой-то первичной форме новой оперы, устанавливающей взаимодействие между массой и автором-художником, чтобы этим путем нащупать тропы дальнейшего ее развития. Значение новой постановки Экспериментального театра именно и заключается в том, что „Иван - Солдат“ является той самой переходной формой музыкально-сценического действия, которая, сдвинув оперу с мертвой точки в сторону слушательской массы, может послужить известной вехой в деле развития новой, советской оперы. Что же нового принесло с собою „музыкальное представление“ Корчмарева—Смолина? Прежде всего то, что это не совсем опера, по крайней мере его нельзя подвести ни под одну из традиционных форм оперы: драматическая, лирическая, комическая и т. п. Это скорее произведение, приближающееся к формам народного театра, расширенного балаганного представления, сочетающегося с возможностями современной муз. и сцен. техники, но сохраняющего наивность своей конструкции. Новизна его и в той стремительной динамике, сгущенности действия, которым оно насыщено, в его быстро мелькающих, часто сменяющихся сценических положениях. Темп стремительно развертывающейся кино-картины вместо замедленного темпа обычного оперного представления, приключенчество вместо психологизма, смена положений и эпизодов вместо традиционной смены настроений, все это — от современной жизни. Нова для оперы и та примитивная „типизация“ персонажей, наделение их именами и кличками, раскрывающими их сущность, которая так характерна для этого произведения. Прием этот безусловно роднит „Ивана-Солдата“ с его прародителями по линии театра, когда имена Стародума, Скотинина, Милона и пр. также заранее уже „типизировали“ тот или иной персонаж, так как сгущенность основных черт, „типичность“—скорее и легче доходит до неискушенного зрителя, чем индивидуальная психика отдельной личности во всей сложности и тонкости ее психических изгибов. Отличие современной „типизации“ в том, что она „социальная“, в то время как типизация эпохи Фонвизина и более ранней была „моральная“. И все это не стилизовано под старину, а подано в оправе непосредственности и искренности. Думается, что было

бы неправильно считать эту постановку каким-то откровением, чем-то решающим и завершающим. Нет,—„Иван-Солдат“ важен нам как принцип нового, как мостик, который создает возможность перехода от установившихся, традиционных форм оперы к каким-то новым возможностям. Что касается выполнения самой творческой продукции, то надо констатировать, что здесь не все благополучно. Прежде всего у авторов замечается отсутствие единого стиля. Корчмарев пишет музыку сказочно-фантастического характера, основываясь на тексте Смолина, у которого налицо и не сказка, и не сатира, и не аллегория, и не балаганное представление, а от всего понемногу. Либретто имеет только одно достоинство, это—живость и стремительность действия, развертывающегося в быстро мелькающих эпизодах, но сами по себе эти эпизоды фрагментарны, неразработаны, и мало контрастируют между собой. Это свойство очень мешает композитору, которому хочется развернуться пошире, но который должен ограничивать себя мелкими речитативными построениями. Остальные качества либретто—логические неувязки, идеологические лапсусы, тяжелый язык—составляют во всем спектакле самые досадные моменты. Музыка Корчмарева, скромна в своих намерениях и проста по содержанию в силу самого характера задания, установки на „примитив“, обязывавшего автора к максимальной простоте, ясности и примитивной типичности своих музыкальных образов. Самый характер его музыки—искренний и душевный, склонный к сказочно-живописной манере письма Римского-Корсакова и раннего Стравинского, но несколько старомодный. В основу мелодико-тематического материала положены самые популярные, ходовые народные песни, разработанные исключительно гармонически и вариационно. Склонности к полифонии в авторе не заметно. Чувство оркестрового колорита у него налицо, но преимущественно в области сказочно-фантастической. В местах реалистических оркестровка менее удается автору, звучит недостаточно насыщенно и несколько жидко. Многое не звучит еще и потому, что по существу своему задумано не оркестрово (напр. скерцо леших, марш Обалдуя, марш Кащеева царства). Но наряду с этим у Корчмарева встречаются моменты и хорошей звучности (пляска Рук и Ног в конце II акта, самое начало III акта, органнй пункт в конце его же, кое-что в IV акте и др.), что определенно указывает на имеющиеся у композитора способности и возможности для совершенствования его оркестрового чутья. В общем же, если учесть все трудности, лежавшие перед композитором на пути создания первого своего крупного произведения, первого опыта музыкально-сценического примитива в большом масштабе, то получится картина довольно утешительная для молодого автора. Он сумел сделать музыку доступной и легкой для понимания неискушенного слушателя, не впадая при этом в соблазнительное упрощенчество. Способности композитора к музыкально-драматическому письму несомненны: характеристики отдельных лиц и положений достаточно ярки и образны,—основанные преимущественно на народно-песенном материале они легко запоминаются и плотно ассоциируются со своими сценическими образами. Кроме того Корчмареву свой-

ственна большая чуткость к сценическому действию и известная гибкость и разнообразие способов выражения. Можно надеяться, что творчество его окрепнет, станет вполне самостоятельным и в будущем пополнит наш оперный актив еще не одним музыкально-сценическим произведением.

В. Л. Нардов приложил, видимо, большие старания к постановке Ивана-Солдата и, при содействии художника Иванова, во многом успел. Спектакль получился живой, действенный и занимательный. Ошибкой его следует только считать чрезмерное сгущение в постановке на политическую сатиру. Для такого сгущения слишком мало данных в музыке и тексте, да и кроме того при подобной трактовке сюжета с особенной резкостью вскрываются все неувязки Смоленского либретто. Но во всяком случае, постановка Нардова интересна и несмотря на некоторые лапсусы (вроде „новобитных“, красноармейцев в заключительной пляске), заслуживает большой похвалы.

Слабее с исполнением. За исключением Козловского—Данило-Говорило, прекрасно поющего и яркого сценически, Барсовой—Неописанной красоты, Матовой—Алены, а также Алексеева—Мели-Емели и Люминарского—2-й у занавеса—добрым словом никого больше не вспомнешь. Очень удачны обе мимические роли, Бабы-Яги и Кашея-Бессмертного, в исполнении сотрудников Давыдова и Светланова. Прекрасно звучат хоры. Оркестровое сопровождение в руках Шейдлера, довольно небрежно ведущего „свою линию“, мало отделано и вяло.

Подводя итоги работе, проделанной над „Иваном-Солдатом“, следует признать этот опыт интересным и общественно-полезным, он не пройдет бесследно и окажет свое влияние на дальнейшие развитие нашего оперного творчества.

В. С. Л ю т ш.

„Хованщина“ в районной опере.

„Хованщина“ — труднейшее для сценического воплощения музыкальное представление. Сильная загроможденность сюжета разными драматическими ситуациями, желание Мусоргского охватить эпоху „в целом“, эпоху крайне запутанных, сложных социальных отношений (стык дореформенной Руси с просачивающимися западно-европейскими влияниями), — все это требует хорошего психолога-режиссера, знатока истории, разбирающегося в клубке событий рубежа XVII и XVIII вв., и кроме того умеющего проникнуть в музыкальный замысел Мусоргского.

Тяжелая задача, ответственная. И она оказалась не по плечу молодому режиссеру Дысковскому, пытавшемуся отдельными деталями искупить грех непонимания целого произведения. О музыкальном воплощении мы не говорим. За исключением молодых, сильных, свежих голосов (солистов и хора), ничего отрядного музыка в исполнении „Свободной оперы“ публике не явила. Оркестр, как и обычно, далеко не на высоте. Вместо грандиозного, хотя и сложного, но единого полотна—исторической Руси конца XVII века, были явлены отдельные, местами не лишенные живописности и движения картинки-олеографии. В общем, спектакль дал зрелище мало-

понятное и малосвязное. Публика, в подавляющем большинстве своем рабочая, уходила со спектакля в состоянии недоумения: много красок, шума, суеты, но мало понятно.

Отсюда, от этой малопонятности—„все качества“ „Хованщины“. Слишком много режиссерских ухищрений. Модное веяние:—„чтоб не было ни на что ранее бывшее похожим“—превращается в этом театре в представление, действительно, „ни на что не похожее“.

Верно, что театр беден. Актеры, служащие, оркестранты получают мизерную плату. Так вот, за счет внешнего блеска (дешевого вообще, но для театра—дорогого) пусть усилят режиссеры внимание к удобопонятности спектакля. Не место эстетским лабораторным изысканиям и опытам „рафинирования“ зрелища в рабочем театре. Здесь важно подать „как оно есть“ содержание, музыку (если это опера), дать нужную динамику; не упрощать свою задачу, но и не усложнять ее излишне всяческими наслойками и досужими фантазиями, за которыми, по истине, здоровый смысл произведения теряется.

Георгий Поляновский.

ХРОНИКА.

Редколлегией Музсектора Госиздата за вторую половину марта и начало апреля с/г. просмотрены и одобрены следующие рукописи:

По обще-художественному отделу: 1) А. Гедике. Симфония № 3, переложение для ф.-п. в 4 руки; 2) В. Грудин. 3 парадокса ор. 9, для ф.-п.; 3) его же. 2 пьесы ор. 19 для ф.-п.: а) Вальс и б) Фарандола 4) Л. Книппер. „Сказки гипсового божка“, переложение для ф.-п. в 4 руки; 5) Л. Николаев. Соната для виолончели и ф.-п.; 6) его же. Тарантелла для ф.-п.; 7) его же. Прелюдия и fuga Букстехуде, обработка для ф.-п.; 8) его же. Токката Пахельбеля, обработка для ф.-п.; 9) его же. Ноктюрн и серенада для оркестра; 10) Ф. Мендельсон. Увертюра „Фингалова пещера“ в обработке для ф.-п. в 2 руки Н. С. Жилиева.

По агитационно-просветительному отделу: 1) Бетховен, Л. „Походная песня“ для голоса и ф.-п. под редакцией Доливо-Соботницкого; 2) Брук, Г. „Прощальная Ленинская“ для голоса, хора и ф.-п.; 3) Коваль, М. 2 прибаутки для баритона и ф.-п. а) „Матреша“ и б) „Я—селькор!"; 4) Ковнер. Детские песенки для голоса и ф.-п. а) „Оттепель“, б) „Про сороку“, в) „Козлятки“ и г) „Баран-бук“, 5) Красев М. Песни старой сибирской каторги обработанные для смешанного хора. а) „Байкал“, б) „Ах, ты зимушка“, в) „Как я землю вспашу“, г) „Лес шумит“, д) „По снегу олень бежит“, е) „Вечерком красна девица“ и ж) „Встану я чуть свет“; 6) Тэш и Кудрявцев. Школа для квартетовых домр; 7) Чаплыгин, Н. Песенка, для смешанного хора; 8) Шехтер, Б. „Девичья печальная“ на народный текст для хора.

По педагогическому отделу: 1) В. Алексеев. Гаммы и арпеджио для скрипки; 2) В. Рамм. „В мире животных“, 4 детских пьесы для ф.-п. а) „Кот“ б) „Корова“, в) „В курятнике“ и г) „Змея“.

Редколлегией Музсектора Госиздата одобрена к изданию книга Майкапара „Значение творчества Бетховена для нашей современности“ с предисловием А. Луначарского.

По заданиям Редколлегии Музсектора Госиздата Н. С. Жилевым начата работа по подготовке к изданию педагогических сборников художественных обработок для ф-п. (в 2 и 4 руки) ряда лучших отрывков из инструментальной (за исключением фортепианной) и вокально-инструментальной западно-европейской и русской музыкальной литературы, расположенных по степеням трудности (приблизительно от I—IV, исходя из деления на 9 степеней).

21 марта в зале Гос. Ак. Худож. Наук (Г.А.Х.Н.) состоялся организованный комиссией по изучению русской музыки вечер, посвященный показу некоторых моментов из первой (предварительной) редакции „Бориса Годунова“ Мусоргского. Исполнялись сцены: „в келье Чудова монастыря“ и „в терему“ силами студистов оперной студии им. Станиславского под ф-п. сопровождение П. А. Ламма. Музыкальной части вечера предшествовало вступительное слово В. В. Яковлева о музыкально-драматическом творчестве Мусоргского и о „Борисе Годунове“, как первой музыкальной трагедии.

26 марта в зале Г.А.Х.Н. Музыкальная Секция организовала вечер, посвященный столетней годовщине со дня смерти Бетховена. Были прочитаны доклады: 1) З. Ф. Савеловой „Последние дни жизни Бетховена по свидетельству его современников“, 2) В. М. Беляева „Бетховен и современная музыка“ и 3) К. А. Кузнецова „Бетховен и Сен-Симон“. В заключение была исполнена впервые в Москве „Bundeslied“ (Союзная песня) Бетховена артистами студии им. Станиславского, частью хора бывшей Гос. Акад. Хор. Капеллы, с сопровождением духовых инструментов, под управлением А. В. Александрова.

Всеукраинский Комитет Союза Горнорабочих к X-летию Октября и ко дню открытия Дворца Труда в Донбассе объявляет конкурс: 1) на двухактную музык. инсценировку — обозрение, водевиль с сопровождением струнного оркестра с ф-п., рассчитанный на исполнение рабочим кружком и „Синей блузой“; сюжет — бытовая картина из жизни горняков. Премии I — 300 р., II — 200 р., III — 100 р.; 2) на горняцкую увертюру (симфонию труда) для духов. оркестра в 20 чел. Премии: I — 150 р., II — 100 р., III — 75 р.; 3) на 3 произв. горняцких песни для хора в 20-25 чел. с ф-п. Премии: I — 150 р., II — 125 р., III — 100 р. Последний срок представления работ — 1 июня 1927 г.

25/III в малом зале М.Г.К. состоялось чествование 45-летней артистической и педагогической деятельности проф. пения Г. П. Гондольфи. Между первым и вторым отделениями концерта, в котором участвовали ученики маститого профессора, состоялось чествование почтенного юбиляра, носившее исключительно теплый и сердечный характер. Председателем заседания, проф. Райским, были оглашены

приветственные письма А. В. Луначарского, народного арт. К. С. Станиславского, композиторов Яна Сибелиуса и Эрика Меллартина, проф. Ф. М. Blumenфельда, Ленинградской Консерватории и массы других организаций и лиц. Многочисленные делегации читали адреса и делали подношения юбиляру, получившему звание заслуженного деятеля искусства и персональную пенсию.

В Тифлисе предполагается к постановке в оперном театре „Сказание о граде Китеже“ Н. Римского-Корсакова.

К спектаклю „Ивана-Солдата“ в Экспериментальном театре проявляется большой интерес со стороны организаций. Дирекцией получают массовые заявки на билеты, в виду чего предполагается давать оперу не менее 2-3 раз в неделю.

Оперная студия им. нар. арт. К. С. Станиславского решила поставить к X-летию Октября „Бориса Годунова“ Мусоргского в 1-й (предварительной) авторской редакции.

Росфилом подписан контракт со скрипачем Жозефом Сигети, известным уже в С. С. С. Р. по своим прежним выступлениям.

В Баку под управлением А. В. Павлова-Арбенина с большим успехом прошла опера Р. М. Глиэра „Шах-Сенем“, на текст М. Гальперина. В основу музыки композитором положены подлинные тюркские народные мелодии.

Коллегия Наркомпроса утвердила новый состав правления Росфила, в который вошли: директор (председатель) Г. А. Колосков, директор-распорядитель (зам. предс.) Б. Б. Красин, и члены — Н. А. Малько, М. М. Ипполитов-Иванов и Б. Э. Хаис. Кандидаты — П. А. Ламм и представители Музпреда.

В репертуар Акад. Театра Оперы и Балета в Ленинграде включен новый балет Л. Книппера на сюжет „Кандида“ (по Вольтеру). В балете, кроме танцевальных номеров, много пения и разговорных моментов.

Композитором Б. Яновским (Харьков) закончена большая революционная опера „Взрыв“, отражающая один из активнейших моментов гражданской войны на Юге. Действие ее разворачивается во время оккупации Донбасса. В опере много движения, дана картина шахтерского быта, применены некоторые особые приемы (введение кино, симфонические картины и т. д.).

ПРОВИНЦИЯ.

ТИФЛИС

25-летний юбилей Д. И. Аракишвили (Аракчиева).

В текущем году исполнилось 25 лет музыкальной деятельности грузинского композитора, ректора Тифлисской Гос. Консерватории Д. И. Аракишвили (Аракчиева). Имя Аракишвили несомненно будет вписано в историю музыки, как основоположника

грузинской так наз. художественной музыки, развитие которой нужно считать со дня первой постановки (5/II—1919 г.) в Тифлисе на сцене Госоперы первой грузинской оперы „Сказание о Шота Руставели“, автором которой является Д. И. Аракчиев.

Д. И. Аракчиев родился в 1873 г. в г. Владикавказе Терск. обл. Родители его, Моздокские грузины, по бедности, не могли дать ему должного образования. 15-летним мальчиком Аракчиеву случайно пришлось услышать в г. Армавире грузинский хор Рагиля, и это определило его судьбу. А. решил посвятить себя музыке, для которой у него была некоторая подготовка — природная музыкальная способность и знание нот, которым он выучился во Владикавказе, будучи певчим в церковном хоре. Первое музыкальное произведение А.-ва — грузинский танец — было выпущено в 1892 г. в Екатеринодаре (ныне Краснодар), где он в это время служил. Переехав в Москву, он поступил в Московскую Филармонию по классам теории композиции (А. Ильинского) и дирижерскому (Виллема Кэса). Годы учения А. прошли в постоянной бедности. По окончании образования, в 1901 г., А. получил командировку от музыкально-этнографической комиссии О-ва Естествознания, Антропологии и Этнографии при Московском университете и в этом же году выступил с докладом о грузинской народной музыке. Затем в 1902, 1904 и 1908 г. г., Аракчиев собирает ценнейший песенный материал в Западной и Восточной Грузии, по поручению того же О-ва. Труды А. были награждены премией Международных Конгрессов О-ва и серебряной медалью и выпущены в свет в 4 томах.

Музыкально-общественная, научная, педагогическая и публицистическая деятельность А. сосредоточивалась главн. образ. в Москве, где в течение ряда лет он выступал с докладами, статьями и устраивал грузинские отделения в этнографических концертах, всячески пропагандируя грузинскую народную музыку. А. был одним из учредителей Народной Консерватории в Москве, организатором музыкального отдела при Обществе Содействия Внешкольному Образованию, учредителем и преподавателем городских „музыкальных классов“ для беднейших детей городского населения, принимал участие в журналах „Музыка и Жизнь“ (был одним из его редакторов), „Муз. Труды“, „Русская Муз. Газета“, а также выступал со статьями научного характера в журнале „Этнографическое Обзорение“. Одновременно он сотрудничал в грузинских газетах. В 1916 г., в феврале, А. поступил в Московский Археологический Институт, а в декабре 1917 г. защитил диссертацию на степень ученого археолога. А. первый дал научное объяснение грузинской песне и теоретически обосновал ее строение. Труды его в этой области отмечены германской и австрийской печатью, а некоторые переведены на немецкий язык („Neue Musik-Zeitung“, 1920, Штутгарт).

С 1918 г. деятельность Аракчиева переносится в Тифлис, где он становится во главе музыкального училища Грузинского Филармонического О-ва, а затем создает, совместно с другими, 2-ю гос. консерваторию. Затем, при слиянии обеих консерваторий в одну, А. избирается профессором и деканом теоретического факультета, а с 1925 г. назначается ректором ее.

Композиторская деятельность А. началась сравнительно поздно. Серьезно он занялся композицией только после кратковременных, но весьма ценных по результатам занятий с композитором Гречаниновым. Непосредственно после этих занятий А. начал писать оперу „Сказание о Шота Руставели“, которую закончил в 1914 г. Симфонические отрывки из нее исполнялись и ранее в Москве, Павловске, Тифлисе. Кроме этой оперы, А. написал ряд романсов и дуэтов на слова русских и грузинских поэтов, пьесы для виолончели, смычкового квартета, симфоническую поэму и ряд др. мелких произвед. В текущем году Аракчиевым закончена новая 3-актная комич. опера-сказка „Жизнь — радость“, уже принятая к постановке в Тифлисской Госопере.

В. Д.

Пенза.

В настоящее время музыкальная жизнь Пензы едва-едва теплится: оперы нет, обескровленный, с'ежившийся техникум только-только поддерживает свое существование; вместе с этим нет утешительных явлений в других планах музыкальной жизни: город не выдвинул ни одного клуба или кружка, который бы явился, не скажу рассадником, но хотя бы надежным потребителем здоровой музыкальной пищи (в других городах клубы и кружки имеют довольно твердую музыкальную „ориентацию“).

На фоне сравнительной скудости Пензенской музыкальной жизни заметным фактом является деятельность учреждения хотя не специально-музыкального, но очень близкого к музыке. Разумею студию пластического танца, руководимую И. В. Быстрениной. Опытная и любящая свое дело руководительница Быстренина (работает в Пензе около 10 лет, периодически работала в Москве), начавшая с культуры „дунканизма“, в настоящее время обогатила свою работу элементами нового танца и отчасти элементами современной физкультуры. Весьма популярная в широких слоях населения студия Быстрениной периодически демонстрирует свои достижения в местном Гостеатре в виде специальных сеансов; кроме того, ее же силами осуществляется (и освежается, прибавлю) балетная часть в местной драме и в оперных гастрольях. В музыкальном смысле студия важна, как проводник в широкие массы лучших образцов музыки различных эпох и направлений, начиная от Баха и кончая Скрябиным и Прокофьевым.

Пенза изредка посещается столичными артистами. Последнее время состоялась гастроль артистов Г. А. Б. Т'а, концерт Ленинградского квартета имени Глазунова (громадный и заслуженный успех). Автором этих строк были даны два Clavierabend'a и лекция-концерт „Музыка в СССР и за границей“.

Ан. Дроздов.

Свердловск.

Клуб „Профинтерн“ союза совторгслужащих.

За нынешний сезон клуб широко развернул работу музыкальных кружков. Организованы и работают кружки: 1) хоровой и солисты, 2) симфонический ансамбль, 3) струнный и 4) духовой. Наличие

активно работающих 4-х муз. кружков, помимо драмкружка и „Синей блузы“ дало возможность клубу выдержать большие программы концертов, а также и содержательность их.

Хоркружок и солисты—60 чел.—работают 3 раза в неделю. Кружок организован сравнительно недавно, 15 октября. За 5 месяцев кружком проработано около 80 произведений для хора и почти столько же солистами. Концертов было 30. Выступления кружка начал с ноября м-ца. Программа к 7/XI была составлена из произведений Лобачева, Никольского, Потоцкого, Спиваковского, Титова и др. Центральными №№ программы явились Лобачева—„Песня победная“ и „Э-гей, Берлинцы!“. 9-е января и Ленинский день представлены: Васильевым-Буглаем (9-е января, премированное, Ленин—Р. К. П.), Лобачевым—(„День 9-й января“), Анцевым—(„Реквием“ и „Памяти героев“), Красевым—(„Снежинки“), Корчмаревым, Левиным и др. 8, 12 и 18 марта—в программе Красев, Лазарев, Преображенский, Титов и др.

Помимо этих кампаний кружок проработал и исполнил „Вечер русской песни“ и „Вечер музыки Чайковского“. В последнем, помимо хоров и солистов, были исполнены два отрывка из опер: 1) сцена поединка из оп. „Евгений Онегин“ с симфоническим ансамблем и 2) сцена в тюрьме из оп. „Мазепа“ с аккомп. рояля.

В настоящее время кружок заканчивает программу вечера Бетховена. Для хора взяты две шотландские песни в перелож. Гребнева. Подготавливается программа—Бородин и Римский-Корсаков. В кружке с начинающими проходит нотная грамота. После каждого выступления концерт разбирается кружковцами и руководителем. Программа и план работы на каждый месяц так же предварительно обсуждаются. Руководит кружком Ушаков Д. А.

Симфонический ансамбль, организованный позднее—в декабре м-це,—принимал уже участие в нескольких концертах, исполнив: марш из оп. „Тангейзер“, антракт IV д. оп. „Кармен“, уверт. „Раймонд“, интермеццо из оп. „Сельская честь“ и др. В вечере Грига были даны I и II сюиты; в вечере

Чайковского: Вступление к оп. „Евгений Онегин“, сцена поединка из этой же оперы, Похоронный марш и Andante cantabile. К вечеру Бетховена готовятся: увертюра „Эгмонт“, патетическая соната, скрипичная соната и квартет. Рояль соло в этих же концертах исполнил: Григ—Баллада и Весна, Чайковский—Думка и романс ор. 5; к вечеру Бетховена готовятся 32 вариации. В кружке работает 12 чел. С организацией этого кружка явилась возможность ознакомления посетителей клуба с музыкой в большем масштабе. Кружком руководит Югуртин М. А.

Струнный кружок—30 чел. Руководитель Яковлев. Кружок имеет большой, разнообразный репертуар, часто выступает в концертах. В апреле м-це дает отчетный вечер. В концертах иногда выпускает солистов на мандолинах, балалайке. В обслуживании коллективов на местах принимает самое большое участие. Работает в неделю 3 дня.

Духовой оркестр—25 чел. Руководит Пузанов. Играет часто. Работает 2 дня в неделю, общая сыгровка в воскресенье (3-й день). Готовится к отчетному вечеру с концертными №№. Большую часть работы кружок несет, обслуживая драм. спектакли, играя в антрактах.

В настоящее время все кружки клуба готовят программу летней работы, имея в виду обслуживание садов и экскурсий. Составляется экскурсионный план, намечаются места и время выступлений.

Д. м. У.

Э р и в а н ь .

Приказом Наркомпроса при Госиздате учреждается Музсектор, для издания произведений армян-композиторов. Председателем музсектора назначен композитор А. Спендиаров. Ответственным секретарем назначен комп. А. Тер-Гевондян. Лица, желающие издать свои сочинения, должны направлять таковые в г. Эривань, Госконсерватория, Музсектор при Арменгизе.

Z.

З А Р У Б Е Ж О М .

Письмо из Парижа.

Русская музыка в Париже.

Русская музыка в Париже уже заняла очень высокое положение. Достаточно указать на факт гегемонии Стравинского в музыкальном мире. За Стравинским идут и другие музыканты: Прокофьев и молодой Черепнин.

Наших читателей в СССР конечно интересует судьба и признание того искусства, которое у нас формируется сейчас в СССР, судьбы наших современных композиторов. Конечно, априори можно сказать, что общая обстановка современной Франции не такова, чтобы тут ждать возбуждения интереса к нашему внутреннему творчеству. Надо не закрывать глаза на то, что на формирование „французского мнения о русской музыке“ оказывают громадное влияние эмиграционные круги. Вся музыка России, начиная с эпохи революции—поста-

влена оттого под сомнение. Считается аксиомой, которую очень трудно опровергнуть вследствие крайней косности общественного мнения,—что русская музыка современности—это сплошная „провинциальность“ и „отсталость“. Принято считать, что господствующими влияниями оказываются влияния Скрябина и Рахманинова, отчасти Метнера (очевидно это—воспоминания последних годов войны), что русские авторы чрезвычайно правы в своем творчестве (а это тут считается высшим преступлением), что они „романтики“ (это—еще пущее преступление), что они лишены того, ныне принятого эстетского, гастрономического отношения к искусству, в каком только оно и признается теперь. Французы убеждены, что внутри СССР ничего не делается интересного, а все, что есть „русского искусства“, то уже давно перекочевало в Париж, и это, конечно, Стравинский, Черепнин, Прокофьев, и потом... Вышнеградский и Обухов.

Я не стану говорить о Стравинском и Прокофьеве, творчество которых достаточно уже известно. Молодой Черепнин есть типичный продукт современного французского музыкального мирозерцания. В нем не осталось ничего от русского музыкального типа. Конкретно — у него симпатии к „миниатюризму“ и к „шгучкам“ в области музыки. Этот приперченный, бездумный музыкальный стиль, в котором есть что-то от XVIII века, но нет звуковой уравновешенности того времени — мне настолько чужд, что я совершенно лишен способности судить, хорошо это или плохо.

Вышнеградский пишет музыку в „четвертях тонов“. Надо послушать это убогое и корявое колувание клавиатур двух „расстроенных“ фортепиано, чтобы вынести настоящее впечатление. Выносившая парижская публика слушает и это, и не без удовольствия. Занятно... смешно, но „должно быть“ хорошо...

Обухов, племянник бывшего директора Большого Московского театра написал „Мистерию“ (лавры Скрябина не дают спать), под наименованием „Книга Жизни“. Пролог к ней был исполнен... Кузевидким в его концерте в прошлом году. Обухов пишет музыку из одних 12-звучных гармоний (меньшего количества он не признает). Получается какая-то сероватая, густая и терпкая звуковая масса, которая липко перемещается с одного места на другое. Основные положения „мистерии“ Обухова, которая, как и всякая порядочная „мистерия“ ему „открыта“ какими-то тайными силами — а вовсе не им написана — таковы: царь Николай жив и является „искупителем“. Мистерия служит целью реставрации его на престоле и спасения таким манером государства российского... Как видно, со времени Скрябина мистика все-таки сильно обнищала. Тот „по крайней мере“ задавался вопросом о „конце мира“ — цель, если не почтенная, то хоть грандиозная. Обухов скромнее: ему нужно только реставрировать царя на троне, и он думает, что его 12-ступенная музыка есть наиболее верный и скорый к тому путь... Для вящей „действенности“ своей музыки он прибегает к таким ресурсам „мистического“ воздействия, как свистки (путем старинно-русского „вставления перстов“ в рот), как „чиханье“, как колоченье кулаками по всей бедной фортепианной клавиатуре, как „шипенье“ и шиканье... Кто-то остроумно заметил, что Обухов был настолько предусмотрителен, что лишил возможности публику выражать какие бы то ни было „протесты“ против своего сочинения, ибо все знаки протестов, как свист, шиканье и рев, им предусмотрительно помещены уже в партитуру и только „усиливали художественное впечатление“.

Об этом композиторе не стоило бы, казалось, говорить много. Но это не так — тут такие явления очень симптоматичны, как симптоматична и полная потерянности музыкальных сфер, которые искренне не знают уже, где начинается больничная палата и где концертный зал. А вдруг — это гениально, и мы просмотрели гения... вот боязнь, которая сквозит у всех критиков и музыкантов. И после этого концерта мне довелось прочитать несколько серьезных статей в серьезных журналах с указанием на „теорию“ Обухова и на его „достижения“.

Каково же положение „внутри республиканской“ музыки? Ее не знают, ее замалчивают. Только по наслышке знают имена Мясковского, Александра Крейна, это еще какие-то „довоенные“ воспоминания... С. Прокофьев тут много занимался пропагандой именно Мясковского. Александра Крейна протезирует, хотя и робко — еврейская музыкальная группа. Остальных композиторов вовсе не знают и знать не хотят пока что. О революционной музыке и даже о самой идее таковой тут нет никакого представления. Также неведомы и композиторы „младшего поколения“.

Есть ли шансы на их проникновение сюда? Откровенно говоря, — я мало вижу данных к тому. Русское творчество, какое бы то ни было, академическое ли или творчество композиторов группы Мясковского — Крейна или же молодежи или революционной группы — все проникнуто известным романтизмом основного мироощущения: будь то пафос государственного строительства или пафос строительства „чисто музыкального“. Музыку у нас воспринимают как-то в серьез. Тут вообще такое отношение не принято. Наконец, мы — „германофилы“ по технике и „методам выражения“, а тут и Прокофьев блекнет за свою германскую ориентацию в музыке... Л. Сабанеев.

Хроника.

В Лейпциге прошла с огромным успехом новая опера Эрнеста Кшенек „Джонни играет“. Сюжетом для нее послужила весьма тривиальная любовная эпопея из жизни современных представителей искусства (действующие лица — знаменитая певица, художник, скрипач-виртуоз и негр — первая скрипка джаз-банда) с погонями, кражами, убийством и пр., трактованная в совершенно необычной для оперы, манере, — средней между кино и обозрением. Музыка очень остра, причудлива и изобилует массой изобразительных моментов. Так напр.: изображается треск автомобиля, шум прибывающего поезда, громкоговоритель, по которому передается пение героини, джаз-банд и пр. и пр. К удивлению вокальные партии написаны в редко практикуемой композиторами в наше время, широкой и певучей манере. Опера прошла под управлением знакомого Москве дирижера Густава Брехера.

Игорь Стравинский написал новую оперу, сюжетом которой послужила античная трагедия „Эдин“. Опера обещана Дягилеву, в театре которого она должна пойти.

Во время Интернациональной Музыкальной выставки в Женеве, состоятся выступления лучших европейских оркестров и полного ансамбля дрезденской оперы. 22 мая там же состоится интернациональное состязание пианистов на приз в 5000 франков. Конкурсная пьеса — „Исламей“ Балакирева и еще любая пьеса по выбору пианиста, длительностью своею не свыше 7—8 минут. В состав жюри входят: Корто, Мориц Розенталь, Артур Рубинштейн, Шеллинг и Вианна да Мотта.

В члены Прусской Академии Искусств по музыкальной ее секции избраны: Арнольд Шенберг, Пауль Хиндемит и Лео Яначек.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

„Ça ira!“ — „Все вперед!“, песня французской революции 1789 г. для голоса с ф.-п.

Вариант I-обработка: А. Давиденко, Н. Чемберджи и Б. Шехтера. Вариант II-обработка: Д. Кабалевского и В. Фере, вариант III обработка Г. Литинского. Русский перевод Д. Усова. Производственный коллектив студентов при научно-композиторском факультете М.Г.К. Музсектор Госиздата. Москва 1927 г.

Каждая мелодия допускает различные варианты в своей гармонизации и ф.-п.-ном сопровождении; из этих вариантов предпочтительнее те, которые наиболее естественно вытекают из строя и характера самой мелодии; в особенности это относится к мелодиям с определенной исторической и бытовой окраской. Такова знаменитая песня Великой Французской Революции „Ça ira!“. Для удачной ее обработки кроме музыкальной грамотности и умения нужно чутье музыкально-исторической эпохи.

Все эти рецензируемые обработки достаточно удовлетворительно разрешают задачу музыкальной обработки, как таковой; но не все они удачны с точки зрения стилистического чутья и понимания характера мелодии. Редакция II (Д. Кабалевский и В. Фере), построенная в стиле благозвучного романса русской школы и недурная сама по себе, — мало вяжется с характером революционной песни эпохи 1789 г., местами тяжеловата, перегружена хроматизмами; крайне грузна и неблагозвучна, гармонизация мелодии на слова „allons chanter alleluia“: здесь гармонизаторы явно „перемудрили“. Автор III-й редакции Г. Литинский изложил аккомпанимент в „балаганно-петрушечном“ стиле Стравинского — прием тоже недурной сам по себе, но опять-таки далеко не согласованный с характером и строем песни; и этот редактор повинен в гармоническом суемудрии (стр. 5, такт 1-й и, особенно, стр. 4, такт 1-й; здесь автор споткнулся на той же „аллилуйе“, гармонизация выпала крайне искусственной и фальшивой). Менее мудрствования вижу в I редакции (А. Давиденко, Н. Чемберджи и Б. Шехтер); в ней не чувствуется боязни перед простотой, и в результате — больше стилистичности и естественности. Удачны и предпоследнее песне 4-х тактовое вступление, и легкое гармоническое сопровождение первого предложения, и прозрачная имитационная ткань последующего куплета; запросто гармонизована и злополучная „аллелуйя“ (ларчик просто открывался). Менее удачны некоторые другие детали, но все же со стороны стилистичности и естественности изложения эту редакцию следует признать единственно удачной. Полагаю, что ее было бы вполне достаточно для популяризации знаменитой французской песни.

А. Д.

А. Оленин. Ор. 30 „Луговые заигрыши“, для 2-х гобоев, скрипки и ф.-п. Музсектор Госиздата. Москва 1927 г.

Аранжировка народных напевов для небольшого инструментального ансамбля — затея удачная и своевременная. В частности, данный автором состав (2 гобоя, скрипка и ф.-п.), в 1-х, легко осуществим

практически, и во 2-х, художественно обоснован, благодаря некоторой схожести с народно-инструментальными звучностями: гобои напоминают нам о жалейках, скрипка о гудке или сопели, а ф.-п. — о гусях. Данный автором песенный материал лежит отчасти в мажоро-минорном звукоряде, отчасти в ладовом построении (дорийский и гиполидийский лады), встречаются колебания между одноименными мажором и минором; многоголосная ткань ансамбля построена частью по гармоническому принципу (главным образом в ф.-п.), преимущественно же по принципу народно-песенного контрапункта, с характерным плавным расхождением и созданием голосов и с тяготением к квинтовым созвучиям. Наряду с песенным материалом использован и звукоподражательный элемент, именно, — в последней пьесе „Ночь“ (дергачи): кроме скрипа дергача (скрипка *sul tasto*) слышатся и другие птичьи напевы, даже как будто — кукушки (последнее несколько озадачивает в виду ночного времени). Общий колорит музыки очень приятный, гармонически спокойный и стильный. Недостаток рассматриваемой музыки на мой взгляд — некоторая зыбкость, расплывчатость ее оформления и некоторая ее монотонность: словно музыка эта — только скромный фон для какой-нибудь картины или действия.

Ан. Дроздов.

М. Гнесин. Соч. 33. Страницы из „Песни песней“, для голоса с сопровождением ф.-п., Музсектор Госиздата 1926.

Национальный еврейский и, главным образом, древне-еврейский музыкальный элемент — важная струя в творчестве М. Ф. Гнесина. Целый ряд мелких и крупных произведений М. Ф. Гнесина носит печать глубокого интереса и любви его к старо-еврейскому музыкальному колориту. И вместе с тем произведения эти — нечто иное, и в художественном смысле, — большее, нежели обычные обработки: несомненно в них есть элементы подлинного народного материала, но главная убедительность „еврейских“ творений Гнесина — не в текстуальной подлинности мелодий, а в каком-то внутреннем постижении духа последних, в той художественной полноте и искренности их выражения, благодаря которым национально-окрашенное творчество приобретает характер общечеловеческого.

Ярким образцом такого творчества является рассматриваемая вокальная пьеса. Это как бы вокальная рапсодия, повествующая о любви трогательной, простосердечной и всепоглощающей. Свирильные наигрыши ф.-п. сопровождения, то задумчивые, то оживленные, мечтательно-грустное начало вокальной партии, появляющийся вслед затем почти плясовой напев, приводящий тотчас к торжественно светлой каденции, рассыпанные то там, то здесь мелодические „юбиляции“¹⁾, в характере то фанфары, то воркующей колоратуры, торжественное изложение основного мотива в ф.-п. заключении — вот основные музыкальные элементы

¹⁾ Юбиляции в старинном пении — вставные вокальные импровизации.

этой пьесы-рапсодии. Помимо увлекательно-трогательной экспрессии этой музыки, в ней заложены элементы чисто красочной изобразительности: она вся овеяна ароматом и зноем южной страны.

Для исполнителя-вокалиста это произведение в той же мере благодарно, как и ответственно; ф.-п. партия изложена красиво и удобоисполнимо: разве что только в заключении она несколько перерастает рамки ф.-п. стиля, приближаясь к оркестровому.

А н. Д р о з д о в.

НЕКРОЛОГ

Ю. Д. Энгель. (1868 — 1927).

11-ого февраля 1927 г. в г. Тель-Авив (Палестина) скончался Юлий Дмитриевич Энгель. В его лице мы потеряли благороднейшего человека, высокообразованного музыканта, выдающегося деятеля в области русской музыкальной общественности, пионера и крупного еврейского композитора.

Деятельность Ю. Д. была весьма многосторонней. Его статьи являлись руководящим фактором в музыкальной жизни крупных центров страны, к ним прислушивалась далекая провинция; на них воспиталось целое поколение (одно ли?) музыкантов и интересующаяся музыкальным искусством общественность. Будучи чрезвычайно корректным и сдержанным в своих статьях как в сторону одобрения, так и в сторону порицания, Ю. Д. чутко и с горячим интересом относился ко всему новому и живому, что появлялось в музыкальной жизни. Характернейшей чертой Ю. Д. является его общественный темперамент, под знаком которого прошла вся его многолетняя деятельность. Он был одним из первых лекторов-пояснителей музыкальных произведений. (Несколько сезонов он принимал участие в качестве лектора в общедоступных исторических концертах С. Н. Василенко, собиравших благодаря невысокой абонементной плате широкую публику). В связи с историческим инцидентом в Петербургской Консерватории в 1905 г. (увольнение Н. А. Римского-Корсакова) Д. Ю. сумел организовать энергичный протест московской общественности. Он же являлся одним из основателей Московской Народной консерватории и с 1906 по 1917 г. он — бессменный председатель ее бюро. Кроме административной работы Ю. Д. также вел и педагогическую работу в ней. После Октябрьской революции Ю. Д. работал в многочисленных комиссиях Музо Наркомпроса и ведал музыкальным просвещением в еврейских детских домах в Малаховке (под Москвой).

В 1900 году в „Обществе любителей естествознания, антропологии и этнографии“ был прочитан двойной доклад Ю. Д. и П. С. Марека, посвященный еврейской народной песне. После доклада состоялся концерт из еврейских народных песен в обработке

Ю. Д. Это был, повидимому, первый вечер еврейской народной музыки в России и едва ли не один из первых подобных вечеров и в Европе. Таким образом Ю. Д. является пионером в деле обработки и пропаганды еврейской народной музыки и одним из основателей общества еврейской музыки в Москве. Своим энтузиазмом Ю. Д. увлек еврейскую композиторскую молодежь и очевидно настолько прочно и основательно, что за 27 лет (считая с 1900 года) еврейская музыка насчитывает в своем активе ряд крупных композиторов и творческую продукцию в виде нескольких опер, симфоний, кантат, балетов, театральной и камерной музыки, большое количество песен и т. д. Ю. Д. принадлежит не только историческая роль в деле развития еврейской музыки. Начиная с первого сборника еврейских народных песен и кончая музыкой к „Гадибуку“ можно проследить творческий рост его как композитора, постепенно преодолевавшего чужеземные влияния и выработавшего свой собственный композиторский лик.

Ю. Д. оставил после себя довольно значительное наследие: I. Ряд работ научно-литературного характера: „В Опере“ — лекции, читанные в общедоступных исторических концертах; переводы книг Г. Римана „Модуляция, как основа муз. форм“ (1897), „Упрощенная гармония“ (1901); ряд статей для энциклопедического словаря Граната, редакция переводов и добавлений к словарю Римана; биография А. Н. Скрябина и т. д. II. Ряд музыкальных произведений: а) около 30 романсов, хоры, дуэты, ф.-п. произведения, обработка и гармонизация революционных песен; б) обработка еврейских народных песен (несколько сборников) для пения и ф.-п.; произведения для ф.-п., скрипки и виолончели, для ф.-п., скрипки, детские песни; музыкальные произведения для театра: „Гадибук“ „Noch der Kworen“ „Get“ и ряд музыкальных сопровождений к инсценированным рассказам Л. Переца.

А л е к с а н д р К р е й н.

Почтовый ящик.

Луганск. Бирюкову. Материал о Бетховенских празднествах получили. Пойдет в следующем №.

Пермь. М. Воробьевой. Получили ваш ответ. Жаль, что вы сообщаете только единичный факт, не затрагивая общей картины музыкального положения в ваших местах. Ждем дальнейших сообщений.

Минск. Ю. Дрейзин. Материал получили. Пойдет обязательно.

Тула. В. Птанскому. Материал получили. Пойдет в следующем номере.

Ответственный редактор **Л. ШУЛЬГИН.**

Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА.**

Главлит № 83798. Москва, 1927 г.

Тираж 1.500 экз.

Нотопечатня Госиздата. Москва, Колпачный, 13. Тел. 11-85.