

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИЙ, МАССОВЫЙ
Ж · У · Р · Н · А · Л
МУЗЫКАЛЬНОГО
ИСКУССТВА



1

1 · 9 · 2 · 8

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР

МОСКВА

Р 2594(3)



Буревестник.

Приложение к журналу
„Музыка и Революция“ за 1928 г.
№ 1.

Слова М. ГОРЬКОГО.

Музыка ЗАРЫ ЛЕВИН.

(Соло, хор и ф-п.)

Медленно.

Соло.

Над се - дой рав -

СОПРАНЫ.
АЛТЫ.

ХОР.

(A)

ТЕНОРЫ.
БАСЫ.

Медленно.

Ф-пиано.

p

ни - ной мо - ря ве - тер ту - чи сби - ра - ет. Меж - ду

ту ча - ми и мо - рем гор - до ре - ет бу - ре - вест -

- ник.

Подвижнее.

Ве - тер во - ет гром гро - хо - чет

пы - ла *cresc.*

си - ним пла - ме - нем пы - ла - ют ста - и гуч над безд - ной мо -

Мо - ре ло - вит стре - лы

- ет.

ff
- ря.

мол - ний и в сво - ей пу - чи - не га - сит.

f *diminuendo*

Стремительно.

mp Точ - но ог - нен - ны - е стре - лы вьют - ся в мо - ре не - че

Музыкальный фрагмент, состоящий из шести систем нот. Каждая система включает вокальную линию (верхняя часть) и фортепианную линию (нижняя часть).
1. Первая система: Вокальная линия имеет текст «за - я, от - ра - жень - я э - тих мол - ний». Фортепианная линия играет аккорды и мелодические фрагменты.
2. Вторая система: Вокальная линия имеет текст «Бу - ря! Ско - ро гря - нет». Фортепианная линия продолжает мелодическое развитие.
3. Третья система: Вокальная линия имеет текст «бу - ря!». Фортепианная линия становится более активной с частыми шестнадцатыми нотами.
4. Четвертая система: Вокальная линия имеет текст «ря!». Фортепианная линия достигает кульминации с использованием динамических маркеров *mf* и *f*.
5. Пятая система: Вокальная линия имеет текст «бу - ря!». Фортепианная линия играет мощно с динамическими маркерами *ff* и *fff*.
6. Шестая система: Заключительная система с мощными аккордами в фортепианной линии.

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 1 (25)

Я Н В А Р Ь

1928 г.

Навстречу времени.

(из доклада на заседании Художественного Совета ГАБТ 2/1—28 г.).

А. Луначарский.

Театр в нашей стране, и, в особенности, столичный театр переживает исключительный момент в своей жизни. Сейчас многие из тех враждебно настроенных групп и лиц, которые говорили о неспособности старого театра приспособиться к новой жизни и внести в нее определенные ценности, говорить об этом перестали. Если и остаются отдельные критики, то они встречают довольно серьезные возражения со стороны комсомола. Общественность наша воочию убедилась в возможности и желании театра идти навстречу нашему времени. Сейчас наша задача заключается в том, чтобы этот процесс оформить, внести в него большую определенность и помочь новому театру найти формы, которые будут отражать современность, и в то же время сохранить его старые ценности.

Само собой разумеется, что те победы театра, которые он одержал, показывая спектакли, созданные к празднованию 10-летия Октября, повысили еще больше интерес к театрам, который имелся уже до того у нашей нынешней политически-активной аудитории. Общественность наша почувствовала, что театр перестает быть только зрелищным учреждением, что он перестает быть прежним элементом развлечения, что театр становится вновь, после упадка его в предреволюционные годы, содержательным. Вместе с тем театр становится идейно близким революции, становится строителем нового народного сознания. Само собой, к этому театру потянулись,—и уже ставится вопрос о большей доступности его для масс, о большей его дешевизне, и о дальнейшем определении его путей в сторону наибольшего соответствия запросам масс. Если предъявлять к театру требования самокупаемости, хозрасчета, то, будучи в плену у платящей публики, театры не будут в состоянии в достаточной мере выполнять социальный заказ публики массовой. Нужно говорить о значительном повышении дотации театру. Это неизбежно; но такие требования будут идти уже не от театров, а от масс. Очень характерно, что в заявлениях московских избирателей выставлено, как одно из первых требований, приближение театров к массам и увеличение количества дешевых мест. Без соответствующей субсидии театры этого, конечно, сделать не могут.

Близость между театральным миром и активной частью публики несомненно будет весьма благотворным импульсом для театра. Однако, здесь можно опасаться и некоторых отрицательных явлений: чрезмерной требовательности к театру, например.

Художественный Совет есть орган общественности, который призван передать желания общественности театру; вместе с тем он есть и орган общего сговора.

Здесь, в Художественном Совете, можно выяснить, каковы требования публики, каковы ресурсы театра, какую работу он в состоянии провести и что провести не в состоянии и т. д.

Я смотрю на Художественный Совет еще с иной стороны. Если, с одной стороны, он есть орган воздействия публики на театр, орган, способствующий вхождению в это дело людей, способных обеспечить совместную и дружную работу театра и зрителя, и, с другой стороны, если это есть орган сговора и проверки того, насколько действительны те или другие требования, предъявленные к театру, то, с третьей стороны, Художественный Совет должен быть и органом защиты театра. Художественный Совет должен взять на себя обязанность отчитываться перед широкой публикой за то, что в театре делается.

Таковы задачи художественных советов во всех театрах. Теперь перейдем к тому, что касается Большого театра.

Без всякого сомнения драме оказалось гораздо легче продвинуться в сторону современного театра, чем опере. Музыкальная композиция требует огромной предварительной подготовки: в то время, как за драматургию может взяться даже просто грамотный человек, и, худо ли, хорошо ли, написать пьесу, — для того, чтобы написать оперу, нужно быть большим музыкантом, нужно обладать огромнейшей специальной культурной подготовкой. Мы могли бы иметь новые оперы, которые отражали бы нашу жизнь, наши желания, гнев, радость, если бы среди крупных композиторов нашего времени отыскивались такие, которые по своему существу являлись бы революционерами, сросшимися со всем современным движением. Старые мастера отдавались прежде всего своему мастерству, над своей идеологией они обычно не работали. Она складывалась у них под влиянием окружающей среды. Чрезвычайно редко музыканты принимали участие в общественных движениях и непосредственно переживали порожденный ими великий под'ем. Может быть, празднование 10-летия побудит какого-либо зрелого мастера взяться за такую вещь, но создавать ее он будет чрезвычайно медленно. И то уже хорошо, что все-таки в области музыки имеются симфонические картины, в достаточной степени соответствующее современности.

Может быть, кто-либо, выйдя из среды нашей талантливой пролетарской молодежи, оказался бы в силах осуществить такой музыкальный спектакль, который вполне соответствовал бы современности. Но почему же это еще не произошло и, вероятнее всего, произойти в ближайшем будущем не может? Прежде всего нельзя создать большую оперу, новую по своему духу и художественно удовлетворяющую всем требованиям музыкальной культуры, будучи совершенно молодым человеком и отдавая значительную долю своего времени и сил общественной жизни. Это — несбыточная мечта. В настоящее же время эта молодая публика, даже если она и включает в себя многообещающие таланты, может давать только незрелые опыты. Если драма кричала и сейчас кричит, что репертуар мал и тесен, что она голодает, то этот голод достигает абсолютных размеров в разрезе оперы и балета. Мы осуждены еще на некоторое время лишь на опыты и поиски, но с каждым годом эти опыты будут более совершенными. Драматические театры уже твердой ногой стали на линию нового репертуара. Большому театру это гораздо труднее осуществить.

Я бы хотел несколько глубже заглянуть в этот театр. Мы имеем здесь оперу и балет, которые сложились в совершенно определенную эпоху. Относительно оперы и балета раздается много резких мнений: говорят, что опера, может быть, совершенно уже отжила свое время во всех своих разновидностях. Народническая опера Мусоргского нам ближе всего, мы ее легче воспринимаем. Но здесь возникает еще большой вопрос: можно ли передать в оперной форме, содержание, соответствующее нынешним нашим ритмам. Может быть это будет слишком фальшиво звучать?

Толстой, например, говорил об опере так: люди выходят и поют о своих переживаниях, — когда это случается в жизни? В этом скрывалась доля придирчивости человека другого ритма и понимания жизни. Многих может несколько не шокировать, что герой пьесы поет о своей страсти, но для Толстого это было непонятно. И можно опасаться, что требование это вполне подстать коммунистическому революционному духу, имеющему пристрастие к формам, близким к реальной жизни. Во всяком случае, это — проблема трудная и еще никак не разработанная. Фальшивые попытки, превращавшие „Тоску“ в коммунистическую „тоску“, напоминали пародию и теперь совершенно оставлены.

Человечество вложило в оперную литературу такую массу музыкального таланта, а наши современные артисты и режиссеры умеют внести в нее столько таланта исполнительского, что если бы мы и пришли к тому выводу, что для новой оперы нет путей то это еще не значило бы, что Большой театр проваливается. Большой театр будет еще долго нужен, как колоссальная ценность старой культуры. Но это не то, чего мы ждем от него, он должен быть творцом, должен быть частью творческой жизни.

Теперь я бы хотел поставить вопрос под несколько другим углом зрения. Мы будем разуместь под оперой тот тип спектакля, который до сих пор имелся — некоторую драматическую канву или либретто, которое представляет коротенькую драму, и ее исполнение в формах более или менее классических — в ансамбле оркестровых, хоровых и сольных выступлений плюс балет. Но это еще совершенно не обнимает собой того, что мы называем музыкальным театром. Музыкальную драму мы можем рассматривать, как драму, оформленную музыкой.

Музыка играет колоссальную, окрыляющую роль. Что она вдвигается в наш театр с огромной силой, что театр получает свою настоящую силу, когда он снабжен музыкой, это не подлежит сомнению. Высоко заряженная трагедия зовет музыку, как естественное сопровождение, как естественно присущее ей средство выражения, потому что само слово не может достигнуть тех пределов потрясающей силы, которой оно достигает при музыке. По какому руслу будет развиваться музыкальная драма, сказать трудно, но можно ожидать еще ее высокого развития, ведь она дала и Вагнера, и Мусоргского, и, наконец, современный экспрессионистский театр упорно ищет в музыке более высокого напряжения, драматического эффекта, чем сможет дать слово.

Мы можем прямо сказать, что театр непременно будет искать большого литературного содержания, органически сросшегося с музыкальным выражением. Поэтому, если бы какое-нибудь страшное несчастье поразило наши оперные театры и какой-нибудь любитель оперы стал бы плакать об этом, то его плач относился бы только к десятой доле того, о чем плакать нужно, потому что с этим погибли бы огромные традиции, которые понадобятся неизбежно, когда мы придем к настоящим трагедиям, которые потребуют для себя всех этих форм выражения искусства.

Кроме музыкальной драмы, которая имеет необ'ятное поприще перед собой, надо иметь еще одну форму, к которой Большой театр уже приблизился — это проникнутые современным пафосом праздничные спектакли, феерии, которые отражают современные события, превращая их в символы. Всякие большие национальные торжества ищут большого, законченного художественного выражения и, хотя они и находят это в декорировании улиц, в убранстве помещений, но настоящую художественную законченность они могут приобрести только в театре. Так, например, греческий театр вырос исключительно из такого рода праздников, изображавших символически, аллегорически борьбу человека с роком, со стихией. Такие спектакли, как мне кажется, могут приобрести характер чего-то вроде костюмированных и декоративно оформленных ораторий, в которых главную роль будут играть массы на фоне грандиозных музыкально-хоровых ансамблей. Не подлежит никакому сомнению, что театру предстоит в социалистическую эпоху играть гигантскую роль в деле оформления основных надежд, борьбы и переживаний, охватывающих все общество, и что именно тогда гений, композиторский талант должен подняться до необычайно высокого уровня. Искусство всегда выросло, когда силам художников всех отраслей искусства приходилось сочетаться для того, чтобы ответить на громадную общественную и государственную потребность. Тот поток жажды культуры, который у нас будет развиваться по мере роста социализма, будет постоянно ставить перед художником высокие и трудные задачи.

Теперь несколько слов о смехе. Мы еще пока страшно осторожно подходим к смеху. Когда смех сам по себе никакой социальной ценности не имеет, многие от него отрекаются, потому что им кажется, что смех, неоправдывающий себя идеологически, чуть ли не от дьявола. Но смех, в общем, прекрасная вещь, хотя бы даже тогда, когда он является самоцелью. Смех должен употребляться и как оружие высмеивания, вытравления из общества того, что в нем есть вредного. Здесь перед опереттой открыто широкое поприще. Какую бы комедию мы ни дали, с музыкой, которая соответственно весела, она приобретает особенно пронзительный характер.

Несмотря на то, что в оперном театре движение происходит медленнее чем в драматическом, я с уверенностью могу сказать, что и здесь мы идем навстречу времени. Теперь уже никто в этом не сомневается, и Большой театр дал достаточно наглядные доказательства своей творческой жизненности. Я с уверенностью говорю, что через два-три года нельзя будет сказать, будто наши оперные театры могут лишь твердить великолепные зады и не в состоянии ни на шаг продвинуться вперед.

Художественный Совет должен подыскивать новый репертуар. Надо будет обсудить, какими методами мы можем привлечь к работе поэтов и музыкантов. Наша задача—построить как бы мосты для них, указавши, какой оперы и музыкальной драмы мы сейчас ждем. Но вместе с тем нужно сказать, что некоторая тяжеловесность, естественная в таком огромном аппарате, заставляет меня выдвинуть идею, которая как я знаю, возникла уже раньше, идею некоторого разделения всего музыкального дела Большого театра на два русла: одно из них—хранение всей огромной приобретенной культуры, выполнение академических обязанностей, сохранение старого репертуара, являющегося образчиком, способным дать нам возможность подготавливать новый репертуар, и другое русло—разработка и приведение в возможно более законченный вид, проверка лабораторным порядком, просмотр и окончательная шлифовка и стильное завершение поступающих в театр новых произведений.

Если драматические театры испытывают необходимость в студиях, то Большому театру необходим экспериментальный театр. При Большом театре имеется сейчас Экспериментальный театр, но какие эксперименты там делаются—неизвестно. Мне говорили, что здесь делаются эксперименты как безубыточно вести дело, но не о таких экспериментах мы говорим. Театр этот должен получить свое действительное назначение. Я не берусь сейчас предсказывать, в каких направлениях нужно экспериментировать,—это будет зависеть от того, какие объекты будет давать сама жизнь, в лице молодых музыкантов и драматургов.

Большой театр в отношении своего декоративного и сценического оформления в значительной степени продвинулся вперед. Каждый новый спектакль должен отходить от рутины. Но в Большой театр можно внедрить только такие вещи, которые более или менее уже проверены. Простая студия или маленький театрик для этого не годятся. Нужна параллельная большая сцена, потому что дело идет о проверке вещей сложных, и приходится считаться с условиями более или менее сложных постановок. Большой театр, идя вперед, не может совершать легкомысленных налетов на будущее. Он не может делать опытов, за которые ничто еще не говорит. А Экспериментальный театр должен это делать. Он должен быть легко подвижным крейсером, обязанность которого—по возможности расследовать те пути, по которым должен двинуться наш основной сверх-дредноут.

Позвольте мне выразить надежду, что мы в Художественном Совете найдем возможность дружелюбно разрешать все те трудности, которые станут перед театром, и найдем в себе силы вырабатывать совместно с артистами и правлением действительно основные директивные линии, и, наконец, все новые вещи, входящие в современный репертуар, оценивать, соответственно нашей общественной совести.

Ленин и музыка.

М. Гринберг.

„Ничего не знаю лучше „Аппassionаты“! Готов слушать ее каждый день. Изумительная, нечеловеческая музыка. Я всегда с гордостью, может быть наивной, детской, думаю: вот какие чудеса могут делать люди!“—приведением этого отрывка из книги Максима Горького „О Ленине“ обычно исчерпывался разговор об отношении В. И. к музыке. А между тем, уже один этот эпизод с „аппassionатой“ не может не натолкнуть музыканта на мысль, что человек так любящий Бетховена, так глубоко переживающий и „понимающий“ одну из его серьезнейших и больших сонат должен еще где-нибудь и когда-нибудь высказать свое отношение к музыке, должен иметь какой-то музыкальный опыт, должен обладать несомненной музыкальной искушенностью и в какой-то мере музыкальной культурой.

И вот оказывается, что в бесчисленных посмертных воспоминаниях об Ильиче товарищей, знавших его в различные периоды его жизни, разбросана масса цен-

нейших, волнующих указаний и свидетельств огромной любви Ильича к музыке. Совершенно неоспоримо, что музыка в дореволюционную эпоху занимала немало-важное место в жизни В. И. Первые любопытнейшие сведения об этом относятся еще к детству В. И. В воспоминаниях А. Елизаровой об Александре Ильиче Ульянове мы нашли описание семейной обстановки Ульяновых и следующую характеристику матери Ильича*). „Большая домоседка, она не интересовалась времяпрепровождением тогдашнего провинциального дамского общества. Любимым отдыхом ее была музыка, которую она страстно любила и очень одухотворенно передавала. Досуг для этого занятия оказывался у нее лишь тогда, когда дети укладывались спать, и они любили засыпать под ее музыку, а когда подрастали работать под нее“...

Таким образом еще в детстве В. И. получил музыкальную „зарядку“, воспитывался в музыкальной атмосфере. Детские же впечатления являются обычно самыми „стойкими“ и запоминающимися на всю жизнь.

Замечательные данные об отношении уже взрослого В. И. к музыке относятся ко времени ссылки Ильича.

„Вл. И. также любил послушать музыку“—пишет А. Киржниц**), „но в глухой сибирской тайге (в ссылке, село Шушенское, 1897 г. М. Г.) с музыкой дело обстояло плохо. Вся музыка заключалась в нескольких гармониях, отчаянно пиликавших по вечерам и праздникам в руках разгулявшейся деревенской молодежи. Была, между прочим, и гитара, на которой В. И. частенько играл. Ильич, как волгарь, очень любил своенравную и бурную реку, протекавшую недалеко от Шушенского, и часто уходил с компанией отдыхать на берег. Здесь часто можно было слышать грустные задушевные мелодии волжских песен, и Вл. И. почти всегда принимал участие в пении“. Следующая запись тов. Лепешинского***) относится к Минуссинскому съезду 1 января 1899 г. Среди ссыльных в то время был Вас. Вас. Старков, пристрастный к организации хоров. „Но особую страстность и бьющую ключом жизнь в наши вокальные увлечения вносит В. И. Когда дело доходит до выполнения нашего обычного репертуара, он входит в раж и начинает командовать: „К чорту такую ее долю“—выкрикивает он (любимая вещь у Вас. Вас. тягучая, меланхолическая „Така ж її доля, о боже ж мій мілій. М. Г.). Давайте зажарим, „Смело, товарищи, в ногу“. И тотчас же, чтобы избежать дальнейших парламентских проволочек по части вырешения вопроса о естественной очереди предлагаемого им номера, который, признаться сказать, достаточно уже успел поднадоесть остальной компании, он спешит затянуть хриплым и несколько фальшивым голосом, представляющим нечто среднее между баритоном, басом и тенором:

Смело, товарищи, в ногу,
Духом окрепнув в борьбе...

и когда ему кажется, что честная компания недостаточно отчетливо фразирует козырные места песенки, он, с разгоревшимися глазами, начинает энергично в такт размахивать кулаками, нетерпеливо притоптывать ногой и подчеркивать, в ущерб элементарным правилам гармонии, нравящиеся ему места, напряжением всех голосовых средств, при чем очень часто с повышением какой-нибудь ответственной ноты на полтона или даже на целый тон...

И водрузим над землею
Красное знамя труда“...

гремит его „нечто вроде баритона“, заглушая все остальные голоса“. И разве не живая, бытовая деталь—увлекающийся, горланящий, размахивающий руками, хоро-

*) Журнал „Пролетарская Революция“, январь 1927.

**) А. Киржниц „Ленин в ссылке“.

***) Лепешинский „По соседству с Владимиром Ильичем“.

вой „заправила“ в своей братии — Ильич в разговоре с „посторонним“ — Стасовым, скромно убеждающий: „Я могу 20 раз слышать одну и ту же мелодию и все же не запомню ее“ *).

Другая „музыкальная“ запись т. Лепешинского относится к годам эмиграции: „Он очень любит музыку и пение. Для него не было когда-то лучшего удовольствия, лучшего способа отдохнуть от кабинетной работы, как послушать (период нашей эмиграции 904-905 гг.) пение т. Гусева (Драбкина) или игру на скрипке П. А. Красикова под аккомпанимент Лид. Алекс. Фотиевой. Тов. Гусев обладал и вероятно и сейчас обладает очень недурным, довольно мощным и сочным баритоном, и когда он красиво отчеканивал „нас — не — в цер — кви вен — ча — ли“ **), вся наша семейно-большевистская аудитория слушала его, затаив дыхание, а Вл. И., откинувшись на спинку дивана и охватив руками колени, весь уходил при этом внутрь самого себя и видимо переживал какие-то глубокие, одному ему ведомые настроения. Или, наприм., когда Красиков вытягивал смычком из своей скрипки чистые прекрасные звуки баркаролы Чайковского, Вл. И. первый по окончании игры, бурно аплодировал и требовал во что бы то ни стало повторения“***). О годах эмиграции интересные воспоминания принадлежат А. Догадову****).

„...Но вот кончались часы занятий (в парижской партийной школе Лонжюмо 1910 г.), и вечером мы во главе с Вл. И. направляемся в кафе. Школьник Андрей (оказавшийся провокатором) сильный баритон, ученик консерватории, организует хор, и 40 здоровых глоток поют „Стеньку Разина“, „Дубинушку“ и т. п. У кафе собирается толпа слушающих с любопытством русские песни. Вл. И. очень любил пение, сам часто дирижировал, подпевал фальцетом и искренне огорчался, когда мы драли „козла“ и драли, по его выражению „не по разуму, а за совесть“. Обычно Вл. И. был и переводчиком, делавшим нам и французам замечания на счет нашего пения; кроме того он старался выучить нас петь Интернационал, но мы так его исполняли, что все французы, знающие музыку Интернационала смеялись над нами. И мы так и не научились правильно петь Интернационал“.

Громадную ценность для нас и интерес представляет следующая страничка из воспоминаний Н. К. Крупской о парижской „предвоенной“ поре в жизни В. И.*****). „Мы знали быт рабочих той страны, в которой жили, лучше, чем его знали обычно эмигранты. Помню, в Париже была у нас полоса увлечения французской революционной шансонеткой. Познакомился Вл. И. с Монтегюсом, чрезвычайно талантливым автором и исполнителем революционных песенок. Сын коммунара, Монтегюс был любимцем рабочих кварталов. Ильич одно время очень любил напевать его песню „Salut à vous soldats du 17“. (Привет вам, солдаты 17 полка“ — это было обращение к французским солдатам, отказавшимся стрелять в стачечников). Нравились Ильичу и песня Монтегюса, высмеивающая социалистических депутатов, выбранных малосознательными крестьянами и за 15 тысяч депутатского жалования продававших в парламенте народную свободу... У нас началась полоса посещения театров. Ильич выискивал объявления о театральных представлениях в предместьях Парижа, где объявляют, что будет выступать Монтегюс. Вооружившись планом Парижа, мы добирались до отдаленного предместья. Там смотрели вместе с толпой пьесу, большей частью сентиментально-скабрёзный вздор, которым так охотно кормит французская буржуазия рабочих, после чего выступал Монтегюс. Рабочие встречали его бешеными аплодисментами, а он — в рабочей куртке, повязав шею платком, как это делают французские рабочие, — пел им песни на злобы дня, высмеивая буржуазию, пел о тяжелой рабочей доле и рабочей солидарности. Толпа париж-

*) Воспоминания худ. Натана Альтмана „Как я лепил Ленина“ (май 1920).

**) Романс Даргомыжского „Свадьба“. Прим. ред.

***) „По соседству с Владимиром Ильичем“.

****) Догадов „Памяти учителя-товарища“.

*****) Н. К. Крупская „О Владимире Ильиче“.

ских предместий—рабочая толпа: она живо реагирует на все—на даму в высокой модной шляпке, которую начинает дразнить весь театр, на содержание пьесы. „Ах ты, подлец“, кричит рабочий актеру, изображающему домовладельца, требующего от молоденькой квартирантки, чтобы она отдалась ему. Ильичу нравилось растворяться в этой рабочей массе. Монтегюс выступал раз на одной из наших русских вечеринок и долго, до глубокой ночи сидел с Вл. И. и говорил о грядущей мировой революции; сын коммунара и русский большевик, каждый мечтал об этой революции по своему. Во время войны Монтегюс стал писать патриотические песни“.

А вот, наконец, и авторитетное свидетельство музыканта, пианиста—партийного работника М. Кедрова, который работал с Ильичем в Берне в 1913 г. Кедров часто в бытность Ильича в Берне играл ему. Музыкальные таланты Кедрова Ленин очень ценил („замечательно играет!“) и рекомендовал Н. К. обязательно его послушать. Больше всего, по словам Кедрова, нравилась Ильичу музыка Бетховена—патетическая d-moll'ная соната, ув. Кориолан, Эгмонт. „Но комментарии к музыке, которые не совсем удачно мною делались, вызывали иронические замечания со стороны незабываемого слушателя. „Только без комментариев!“ С охотой Ильич слушал также Шуберта-Листа („Лесной царь“, „Приют“), прелюдии Шопена. Но не нравилась ему чисто виртуозная музыка и вовсе не выносил он слащавых „песен без слов“ Мендельсона.*) После 17 года В. И. уже не мог вовсе уделять времени музыке. Но чрезвычайно важно отметить, что не только отсутствие времени играло здесь роль. А. В. Луначарскому, в квартире у которого одно время устраивались хорошие концерты—пел иногда Шаляпин, играли Мейчик, Добровейн, Романовский, квартет Страдивариуса, Кусевицкий на контрабасе и т. д.,—и который много раз звал на эти концерты Вл. И.—Ленин однажды прямо сказал: „Конечно, очень приятно слушать музыку, но представьте—она меня расстраивает. Я ее как-то тяжело переношу“. Тов. Цюрупа, которому раза два удалось заполучить Вл. И. на домашние концерты того же пианиста Романовского, говорил А. В. Луначарскому также, что В. И. очень наслаждался музыкой, но был повидимому взволнован. О том же говорит окончание известного разговора В. И. с Горьким (по поводу „аппассионаты“). „Часто слушать музыку не могу, действует на нервы, хочется милые глупости говорить и гладить по головкам людей, которые, живя в грязном аду, могут создавать такую красоту. А сегодня гладить по головкам никого нельзя,—руку откусят—и надобно бить по головкам, бить безжалостно, хотя мы, в идеале, против всякого насилия над людьми. Гм-гм, должность адски трудная**).

Эти приведенные, вместе собранные „музыкальные воспоминания“ и эпизоды вносят новые черты, новые детали в бесценный лик „живого“ Ленина.

Работа со струнными кружками в рабочих клубах.

А. Чагадаев.

Неуклонный рост организации музыкальных струнных кружков в рабочих клубах заставляет в настоящее время серьезно подумать над вопросом правильного руководства таковыми. Если в первые годы революции эти кружки организовывались стихийно, без определенного плана и цели, и руководителями их зачастую были лица еле-еле знакомые с самими инструментами и музыкально малограмотные, то в настоящее время такое положение нужно считать совершенно не доста-

*) Журнал „Пролетарская Революция“, январь. 1927.

** М. Горький. „О Ленине“.

точным. Кружковод нынешнего дня должен быть музыкально грамотным, общественником, педагогом,—только при этих условиях он сможет взять на себя ответственную задачу музыкального воспитания рабочих, вести их вперед по дороге настоящего, большого искусства и получить те результаты, которых от него ждут. К сожалению, не все благополучно на этом фронте. Цель этой статьи—притти на помощь кружковедам, не имевшим возможности получить достаточную практическую подготовку в деле руководства кружками.

Работу кружковеда можно подразделить на три основные части.

Часть первая—подготовительная работа с кружковцами до ознакомления их с игрой на инструментах.

Часть вторая—организация кружка по инструментам и разнообразное использование технических возможностей этих инструментов.

Часть третья—репертуар, часть особо важная, ибо через репертуар и идет музыкальное воспитание рабочих масс.

Остановимся пока на первой части работы.

Как только в клубе объявляется запись лиц, желающих принять участие в струнном кружке, то обычно наблюдается такое явление—в кружок, располагающий десятком инструментов, записывается не менее 30—40 человек. После первого общего собрания кружка, на котором обычно обсуждается вопрос о типе кружка („великорусский“, домровый или „неаполитанский“), о системе преподавания, (по цифровой, нотной или по слуху) на последующие очередные занятия из этих 40 человек являются человек 15, а в лучшем случае 20. Чем объясняется такое явление? Тем, что большинство записавшихся шли в кружок, не представляя себе, каким образом будет проводиться работа кружка и какие трудности придется преодолеть в самом начале изучения игры на инструменте.

Многие думают, что достаточно взять инструмент в руки, немного на нем поупражняться и сразу можно будет играть все, что нравится. Длительная, упорная работа по преодолению технических трудностей, изучение нотной системы,—все это некоторым сначала кажется скучным, утомительным, и не видя и не слыша тут же законченных результатов своей работы, люди, обладающие небольшим запасом терпения и энергии, отходят от кружка. Подобное обстоятельство не должно смущать кружковеда. Оставшийся актив кружка (пусть он даже будет немногочисленным) своей упорной работой сумеет показать положительные результаты и этим вновь вовлечь в кружок тех, кто на первых порах от него отошел.

Первый урок кружковод должен посвятить краткому историческому обзору тех инструментов, из которых будет составлен его кружок. В большинстве случаев учащиеся мало знакомы с происхождением того или иного вида инструмента, путают мандолину с домрой, альт-балалайку с гитарой и т. п. Для них бывает неясным назначение таких инструментов, как контрабасы, басы, секунды, мандолы, люты и т. д. Надо объяснить назначение этих инструментов, каждого в отдельности, и тут же продемонстрировать игру на них, показав наиболее их выгодные стороны. Этим приемом можно ликвидировать скептическое отношение кружковцев к аккомпанирующим инструментам, которое часто вызывает нежелание играть на них. Надо доказать, что кружковец, на каком бы инструменте он ни играл, представляет собой нужного исполнителя, от игры которого зависит общая художественная работа кружка.

Если кружковод хоть немного играет на рояле, то доказать это можно на примере. Сыграв какое-либо произведение в две руки (предпочтительно напр. вальс, где ярче выражен ритм), сыграть его же вторично без басовой партии, или с басами но без аккордов. Разница в исполнении будет резко заметна. То же самое объяснить и в отношении кружка. Если все будут стремиться играть только мелодическую партию, пренебрегая аккомпанирующими инструментами, то невозможно будет создать гармонически целый ансамбль и вести чисто художественную работу.

Неосновательны опасения многих, что играя в кружке на инструментах чисто оркестрового значения как то: контрабасы, альты, тенора и т. п. они лишаются возможности научиться играть на сольных инструментах (домре, мандолине, прима бал.) Во 1-х, все зависит от желания самого кружковца, во 2-х, кружководу рекомендуется ознакомлять в процессе своей практической работы каждого кружковца со всеми видами инструментов, входящих в состав его кружка. Это пригодится в том случае, если кто-либо из кружковцев заболел, выбыл, и его инструмент можно занять кем-либо из оставшихся.

Кроме того, знакомство кружковца с партиями и техникой других инструментов, повышает интерес его к общей художественной работе. Таким образом первый урок проходит в оживленном обмене мнений, задавании вопросов, ответах, и кружковец, не приступая еще к самой игре, уже имеет известное представление о характере предстоящих занятий, о той роли, которую он будет играть в работе кружка. Кружковод в такой беседе имеет полную возможность укрепить свой авторитет, показав кружковцам свои знания, опыт и установив атмосферу повышенного интереса к дальнейшей работе.

Второй и дальнейшие уроки кружковод посвящает выяснению музыкальных способностей каждого кружковца и обучению их элементарным правилам теории музыки, чтению нот.

Выяснить способности каждого кружковца в отдельности необходимо для того, чтобы кружковод имел ясное представление о том, какую роль каждый кружковец в отдельности будет играть в дальнейшей работе кружка. Определение степени музыкального слуха кружковца производится путем повторения им голосом той мелодии, или тона, который дает ему кружковод. При отсутствии голоса у кружковца можно предложить ему найти требуемый тон на струне какого-либо инструмента. Кружководу рекомендуется иметь алфавитный список кружковцев и тут же отмечать степень их способностей. Отсутствие музыкального слуха у некоторых не должно служить основанием непригодности их к игре в кружке. Вообще вопрос об определении музыкальных способностей, в частности слуха, ритма настолько сложен, что на первых порах может быть целый ряд ошибочных заключений. Часто бывает, что лица, показавшие при проверке минимум музыкального слуха, после длительной, внимательной работы с ними проявляют вполне удовлетворительные результаты. Наоборот, лица с большим музыкальным слухом впоследствии трудно воспринимают понятие о счете, путаются при чтении нот. Кружковод должен также заметить в каждом кружковце степень его общего развития. Это важно в дальнейшем. Есть мнение, что лиц, обладающих большим музыкальным слухом, следует учить на более трудных инструментах (прима-балалайках, домрах, мандолинах), а лиц с меньшим слухом на инструментах, требующих меньше усилий при изучении. Такое положение надо считать неправильным. Кружковец более развитой, но с небольшим муз. слухом зачастую скорее усваивает трудности счета, ритма, легче читает ноты, чем менее развитой, но у которого музыкальный слух развит в большой степени. В практике приходится сталкиваться с этим явлением довольно часто.

Кружковец О. кружка одной трудшколы, при проверке показал совершенное отсутствие муз. слуха, но умственно развит чрезвычайно. После двухлетнего пребывания в кружке сейчас играет первый голос, исполняет на память труднейшие произведения. Кружковец Т. того же коллектива, с очень хорошим природным слухом вышел из кружка через 4 месяца, т. к. никак не мог понять счета, путал ноты, старался играть по слуху. Умственно развит слабо.

Выявив степень музыкальных способностей кружковцев, кружковод переходит к обучению их нотной грамоте. Надо сказать, что эта часть его работы довольно трудна, т. к. приходится сталкиваться с некоторым противодействием со стороны отдельных кружковцев. Изучение нотной системы почему-то многих пугает, многие

считают, что она забивает голову, тормозит работу и проч. Обыкновенно предпочитают цифровую систему. Здесь не место обсуждать преимущество одной системы перед другой, об этом уже говорилось не раз. Кружковод должен твердо поставить вопрос об изучении только нотной системы и доказать наглядно ее преимущества. Нарисовав на доске справа нотные линейки, слева—линии цифровой системы (по количеству струн какого-либо инструмента), изобразить на них одну и ту же музыкальную фразу, предположим в восходящем порядке, в восьмых долях. На нотных линейках ясно будет показан этот восходящий порядок, ноты показывают рисунок мелодии, в то время как на цифровой стороне рисунка мелодии не видно, чередуются лишь цифры. То же и при нисходящем порядке. Подобный пример оказывает большую помощь и убеждает многих в преимуществе нотной системы. Начинать учить ноты лучше всего с первой линейки, т. к. нижние добавочные, не всегда понятны кружковцам. Объяснения преимущества нотной системы перед цифровой, обозначения нотных знаков на линейках—все это кружковод должен обязательно иллюстрировать на инструменте. Нарисовав на первой линейке ноту (целую), назвать ее и тотчас же воспроизвести на инструменте. Нарисовав следующую ноту, также воспроизвести ее на инструменте, обратив внимание кружковцев на разницу звучания. В первый урок достаточно пройти ноты в объеме одной октавы. Стерев с доски все написанное, нарисовать снова только пять линеек. Затем по алфавиту или в разбивку вызывать к доске учеников и заставлять их намечать на линейках требуемые ноты. Подобный прием преподавания вносит большое оживление и заставляет усиленно работать память всех присутствующих. Попутно кружковод делает отметки о памятной способности вызываемого. Обыкновенно к концу урока больше половины кружковцев твердо запоминают все названия и расположение нот.

Следующий урок необходимо посвятить повторению пройденного, при чем желательно, чтобы ученики имели небольшие листы нотной бумаги и сами наносили на линейки нотные изображения. Твердо усвоив изображение нотных знаков на пяти линейках, можно перейти к знакам, изображаемым на добавочных линейках, как выше пятой, так и ниже первой. Когда кружковод вполне уверится, что его ученики твердо усвоили и запомнили нотописание, он может распределять кружковцев по инструментам, руководствуясь при этом как их личными желаниями, так и своими соображениями. В виду того, что басовая группа в кружке составляет обыкновенно незначительную часть, не более 3—5 человек, необходимо заняться с ними отдельно, для усвоения ими названий нот басового ключа, что впрочем не представляет особых трудностей, поскольку они уже знакомы со скрипичным ключом. На этом собственно заканчивается первая часть работы кружководов.

Объяснение музыкального счета, делений, возможно тогда, когда кружковцы немного знакомы со способом извлечения звука из инструмента, что уже касается второй части работы кружководов, о которой мы будем говорить в следующем очерке.

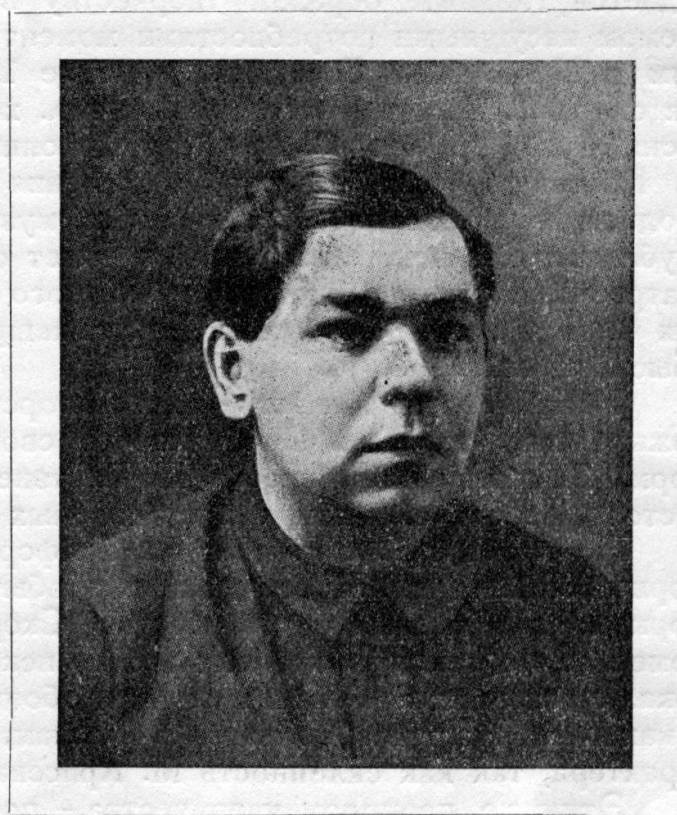
Михаил Красев.

Е. М.

Творчество М. Красева идет под знаком Революции, с которой его сроднило его положение в прошлом бесправного самоучки, чуткость подлинного художника, его любовь и понимание (сквозь призму музыкального фольклора) народных переживаний. Начав печататься в Музсекторе Госиздата в конце 1924 г., он насчитывает сейчас изданными свыше 200 произведений, куда входят около 80 хоров, до 60 детских песен, более 70 разных сольных произведений (для голоса, для

ф.-п., для балалайки, скрипки и мандолины), несколько сборников записей и обработок песен различных народностей и 10 муз.-сценических пьес. Неистощимый в своем творческом разнообразии, глубоко восприимчивый к социальным заданиям, чрезвычайно быстро творящий, он заполняет собою репертуар рабочих клубов и наших школ; он — почти самоучка — печатается и по обще-художественному отделу, где главное внимание обращается на технические достижения.

Его стремление к музыке обнаружилось довольно рано, но систематического музыкального образования ему не удалось получить. Родившись (в 1898 г. в Москве) в зажиточной семье, он рано получил возможность посещать оперные театры и брать уроки по ф.-п.; но невысокое музыкальное развитие его родителей помешало его дальнейшему обучению: так стоило ему проиграть отцу выученную увертюру из оперы „Кармен“, как отец находит, что он достаточно усвоил музыку, и отказывает учителю. С этого момента (10 лет) у него проявляется необыкновенная страсть к сочинительству, и он пишет ряд детских опер: „Аленький цветочек“, „Лето“, „Кольцо“, „Золотой петушок“ и романсы на слова Кольцова и Некрасова. В возрасте 15-16 лет по совету друзей он посылает 6 вальсов, написанных в период увлечения Шопеном, в Об-во поощрения молодых композиторов имени Беляева (Ленинград) и получает оттуда 300 рублей. После этого ему удается начать занятия по гармонии с А. Т. Гречаниновым (продолжавшиеся около 8 месяцев), обратившем внимание на его способности и нередко изумлявшемся чрезвычайно незначительному количеству грамматических ошибок в сочинениях М. Красева, несмотря на отсутствие у того каких бы то ни было теоретических знаний. В этот период времени М. Красев находится под влиянием Скрябина и пишет романсы на собственные слова (им написано значительное количество стихов). С 16 лет им овладевает страсть к путешествиям, и он едет сначала на Кавказ (который исколесил вдоль и поперек), позже в Крым. В 1916 году умирает мать (отец умер раньше), он с трудом кончает гимназию, совместно с сестрой распродает последнее имущество и окончательно уезжает в Крым. Здесь он остается продолжительное время, скитаясь, нуждаясь, работая в татарских общественных организациях (член правления культ-просв. татарского Об-ва „Тан“—Заря и в театральной группе татарской молодежи). Временами он доходит до тяжелой физической работы на виноградниках, переживает ужасы Врангелиады и тотчас же по приходе Красной Армии в Крым ведет советскую работу. В благоприятные моменты он продолжает писать музыку. В Крыму им написан балет „Сон Пана“ в 2 д. (ставился 4 раза в городском театре в Алушке), начат балет „Ожившие игрушки“ и в два приема написана опера „Бахчисарайский фонтан“, навеянная близким знакомством с крымским фольклором. Эта опера ставится в Крыму раза 4, приводя в восторг туземное население, но Гречанинов находит, что в ней „слишком много Востока: для европейского уха черезчур“.



Михаил Красев.

Вернувшись в Москву в 1922 году М. Красев работает в Доме Юношества МОНО и доводит свою музыкальную работу с подростками до такой высоты, что ему удается поставить с детьми пролог к „Царю Салтану“ Римского-Корсакова, отрывки из „Пиковой дамы“ и „Кашея“ Римского-Корсакова целиком (транспонировав его). В этот период времени им написана опера для юношества „Сказка о мертвой царевне и 7 богатырях“ (неоднократно шедшая с тех пор в опытно-показательных школах МОНО под руководством Бонди), сделаны наброски детской оперы „Конек-Горбунок“, написаны 2 действ. балета „Король-Лягушка“ (по предложению театра „Московский балет для детей“) и проведен опыт коллективного написания детской оперы „Лето“ (раздача детям текстов, запись и обработка сочиненных ими мелодий).

С 1924 г. М. Красев ведет работу в рабочих кружках: сначала в „Живой газете“ Медсантруд, затем в различных хоровых кружках. С этого момента он отдается главным образом творчеству в области революционной музыки, определяемом насущными потребностями момента. Первым его произведением, напечатанным в Музсекторе Госиздата в конце 1924 г. была „Комсомольская частушка“ (на слова С. Городецкого) для 2-х гол. хора, солистов и ф.-п.; вторым — „Полевая песня“ („Эх, да, что я“, на слова Доронина) для 1 гол. с ф.-п. В настоящее время М. Красев состоит членом Об'единения Революционных Композиторов, работает в одном из домов для беспризорных, музыкально оформляет постановки рабочего клуба при Казанской жел. дор. и пишет советскую оперетту для „Государственного театра оперетты“ по тексту В. Гарлицкого и Г. Санфиорова на тему противопоставления быта западной буржуазии (Американцы в СССР) и быта советского (рабочие „Быстрошвея“).

Окидывая взором его композиторский багаж по изданным произведениям, можно констатировать 2 общих его свойства: 1) наличие исключительно малых форм, 2) переkreщивающееся воздействие самых разнообразных влияний: от „кучкистов“, до современных так называемых „левых“ течений.

Но наличие в его активе малых форм вовсе не характеризует его как миниатюриста. Этому противоречит его необычайная плодовитость и наличие крупных форм в его юношеском творчестве. Скорее это знаменует какой-то переломный момент в его развитии, момент учебы, исканий. Эти сотни мелких, преимущественно вокальных пьес скорее представляют собою пробы пера, упражнения, эскизы, наброски к каким-то будущим большим полотнам, несомненно музыкально-драматического характера, так как склонность М. Красева к сценическим формам слишком очевидна.

Этим же периодом ученичества, — проверки, уяснений, — могут быть объяснены и те явственные следы различных влияний, которые он свободно претворяет в своем творчестве. В вокальной музыке можно найти отпечатки изучения и Бородина, и Мусоргского, и Глазунова, больше всего Римского-Корсакова; в музыке инструментальной сказываются тяготения: в более ранних произведениях — к Шопену, Дебюсси; в более поздних — главным образом к Мясковскому.

Эти влияния, однако, не поглощают целиком его творческую личность, и он в каждой, даже в самой маленькой пьеске умеет остаться самим собою, обнаружить свое творческое „я“. Оно еще окончательно не определилось в своей цельности, законченности, но в отдельных проблесках, моментах, разрозненных чертах уже сказывается, несмотря на чрезвычайное обилие разностильных и разнохарактерных пьес, не всегда одинаково сильных и искренних, но никогда не банальных, никогда не антихудожественных. Сущность этого „я“ вскрывается уже в первых изданных произведениях, например, в его „Радости труда“ (для гол. и ф.-п.), в которой простое, но своеобразное мелодическое и гармоническое построение принадлежит только ему. От этой, им найденной концепции звуков веет необычайной свежестью, молодостью, какой-то утренней бодростью, ясностью и простотой.

Характерными чертами, присущими его творчеству, являются: изобразительность, юмор и тяга к народному творчеству. Именно эти черты так привязывают его к Римскому-Корсакову и отдают в добровольный плен великому „чародею“ звуковой изобразительности. Вообще М. Красев почти исключительно объективен. Лирика, изливание собственных переживаний, — как-то не в его натуре. Его больше привлекает окружающий мир и главным образом его внешняя сторона, которую он всегда воспринимает очень остро и часто в преломлении комизма. Это придает его музыке почти осязаемую конкретность и делает ее необычайно легкой для восприятия. С другой стороны, его влечение к народному творчеству еще более помогает его музыке быть такой понятной и близкой широким массам и в то же время дает ему ту здоровую зарядку и основу, которая обычно не позволяет (почти как правило) скатываться в сторону шаблона и пошлости, что так легко случается с теми, кто пишет легкую музыку в плане западно-европейских звучаний.

Подтверждением всех этих наблюдений служат его остроумные звуковые характеристики и картинки, разбросанные повсюду: и в музыкальных сценках („Красная Коляда“, лучшая из них „Петрушка“, „Бунт кукол“ и др.) и в ф.-п. пьесах (отрывки из балетов „Король-Лягушка“ и „Ожившие игрушки“, сборники — „Пионеры в городе“ и „Пионеры в деревне“ и др.), и в вокальной литературе (сольная — „Стара — помирать пора“, „Братские могилы“, „Три гудка“, „Тень-тень-потетень“; хоровая — „Памяти 4 апр. 12 года“, „Вьюга — трепак“, „Бей, мой цеп“, „Про сортировку“ и множество других).

Но с другой стороны его творчество не лишено способности выражать моменты героического пафоса, под'ема („Два революционных эпизода“ для ф.-п., „Героический марш“ для ф.-п., „Революционный гудок“ для гол., хора и ф.-п.), моменты глубокой скорби („Траурное шествие“ для ф.-п., „Похоронный марш“ для ф.-п., в особенности „Снежинки“ для голоса и др.), настроения трагизма („Стонало море“ для 1 гол., „Песня про карательный отряд“ (1905 г.), „Трепак-колыбельная“, „Вчерашняя песня“ — хоровые).

Но особенно ценными самому автору представляются его этнографические работы, большое значение которых для здорового развития творчества правильно оценивается его художественным чутьем. Особенностью этих работ М. Красева является глубокое проникновение в стиль народности и умение гармонизовать эти песни, сохранив подлинный, свежий аромат этих „цветов полевых“, не засушив их мудрствованиями и разными формальными трюками, на которые так падки современные авторы. Это бережное, любовное обращение с народным достоянием, это умение оформить материал согласно с часто неосознанным, но тем не менее определенным требованием народного художественного вкуса, можно поставить ему только в плюс. В ряду этих работ выделяются 2 сборника „Крымских песен“ (общественно-революционные и бытовые) для гол. и ф.-п., записанные самим М. Красевым в Крыму, затем его, почти симфонического характера, „Походный марш Тамерлана“ (подлинная, старинная тема) для ф.-п., две изящных пьесы „В Крыму“ (1. „Пещерный город“, 2. „Утро в горах“) для ф.-п. в 4 руки и целый ряд народных танцев и песен, обработанных им и изданных для различных инструментов (скрипка, балалайка, мандолина, ф.-п.).

Неизбежной данью современным болезненным уклонам в музыке, следует признать те немногие гармонические экстравагантности у М. Красева, которые он изредка позволяет себе, преимущественно в ф.-п. произведениях (особенно грешат этим его „Отголоски“ — 6 миниатюр). Будем надеется, что это влечение будет преодолено (символично само название), как были изжиты в свое время увлечения и другими муз. направлениями.

Во всяком случае центр тяжести его творчества не здесь, а в тех многочисленных рабочих, крестьянских и детских песнях, которые уже сделались живым, организующим фактором нашего нового, советского быта.

В помощь скрипачам-самоучкам.

В. Алексеев.

(В ответ на запросы с мест).

В последние годы быстро растут культурные запросы деревни и, в частности, интенсивно повышается интерес к музыке. Массами появляются самоучки на различных инструментах. Среди них—не мало тянущихся к излюбленному инструменту—скрипке.

От таких самоучек в редакцию „Музыки и Революции“ начинают поступать запросы о помощи, о возможном заочном руководстве. Из этих запросов видно, с одной стороны, что выросли современные деревенские музыканты в своих требованиях, что многие из них знакомы до известной степени с педагогической литературой, читают музыкальные журналы, с другой же стороны, видно, что низовые музработники деревни, предоставленные самим себе, не имеют ответа на простейшие, но чрезвычайно важные для них вопросы. Все это говорит за то, что помощь им с нашей стороны становится назревшей потребностью дня. С настоящего номера „Музыка и Революция“ предоставляет свои страницы для помещения, время от времени, статей по технике и методике скрипичной игры, применительно к условиям и требованиям низовой массы самоучек.

В этой вводной нашей статье мы намерены осветить те из наиболее типичных и стереотипно повторяющихся вопросов, которые поставлены нашими корреспондентами, музыкантами с мест. (Среди последних отметим, как особенно продуманно поставившего вопросы, скрипача-самоучку, крестьянина С. Перова.)

1.

Мечта об игре на скрипке (на этом живом, человеко-подобном по голосу инструменте) является мечтою, едва ли не огромного большинства музыкально-чутких людей. Но редко кому приходится осуществить ее в те ранние годы (в период 6—15 лет), когда эта мечта бывает особенно интенсивной. Когда же приходят более зрелые годы, то большинство, хотя бы получило к тому возможность, уже не берется за это дело, считая его неосуществимым, трудным. Так ли это? Правда, для профессиональных целей выгодно начинать игру на скрипке с самого раннего возраста, но, во-первых, далеко не все хотят быть профессионалами-музыкантами, а во-вторых,—и это самое главное,—самообучение в раннем возрасте наименее возможно. Следовательно, самоучка, как правило в огромном большинстве случаев—взрослый (18-ти и выше лет), т. е. находится в том возрасте, когда приобретенные в жизни общие навыки, знания дают ему силу и уверенность приняться за самостоятельное изучение какого-либо трудного дела. Вышесказанное пусть будет ответом всем тем, кто спрашивает, можно ли научиться прилично играть на скрипке, начиная это дело в 25-30 лет. Мы отвечаем им, что да, можно, если сохранены способности, силы, если имеются благоприятные орудия (руки) и упорство к преодолению поставленной цели.

2.

Одним из важнейших вопросов для самоучки-скрипача является вопрос о держании инструмента. Существующие в школах рисунки, как впрочем и наблюдения приемов других скрипачей, не в состоянии научить правильному держанию инструмента (скрипки и смычка). Вопрос этот редко удачно решается с первых же опытов игры. Обычно только в процессе продолжительной работы уясняются от-

дельные детали, и целое приемов держания инструмента, так как все здесь зависит от весьма сложных мышечных ощущений. В помощь скорейшему нахождению правильных приемов в держании инструмента, мы укажем здесь основные, принципиальные требования. Простота, непринужденность, отсутствие непривычных и лишних напряжений—вот основное требование здесь. Легко прижимая подбородком скрипку у плеча, нужно отнюдь не сжимать шейку скрипки кистью левой руки. Для выравнивания в посадке на струны неравных по длине пальцев следует указательный палец не выставлять слишком высоко (чего требуют многие скрипичные школы), а также не выдвигать чрезмерно вглубь из-под скрипки локоть (чего также требуют рисунки и словесные указания большинства школ). Всякое лишнее напряжение должно служить показателем неправильности приема, если и не всегда в абсолютном смысле, то во всяком случае, по отношению к данной стадии развития мышечных ощущений изучающего приемы скрипичной игры: из этого всегда нужно исходить в решении вопроса о том, как держать инструмент. Держание смычка также должно быть ненапряженным. Схема держания такова: положить смычек внутренним концом колодочки на границе между средним и безымянным пальцами, направить его по линии от кончика мизинца к границе между первым и вторым суставами указательного пальца. Затем, подвести к древку смычка в несколько согнутом положении большой палец, чуть касаясь его левой стороной нижнего выступа колодочки, т. е. помещая большой палец против границы среднего и безымянного пальцев. При этом—отнюдь не заталкивать большой палец глубже линии (границы), на которой укреплен колодочка. Глубокое заталкивание большого пальца неизбежно лишит его полусогнутого, упругого и эластичного состояния.

3.

Далее мы даем ответы на наиболее волнующие самоучек-скрипачей вопросы. Многие из этих вопросов нередко служат предметом обсуждения в личных беседах музыкантов, но в печатной литературе они или совсем не обсуждаются, или затрагиваются мимоходом, вскользь. Сколько времени каждый день нужно затрачивать на упражнения в игре на скрипке? Чем больше, тем лучше. Ведь если и плотник не в один год вырабатывает из себя хорошего мастера, работая обычно по 10-12 часов в сутки, то овладение скрипкой, таким сложным по приемам игры на нем инструментом, требует, очевидно, немалой работы. Вначале, когда работа не сложна, и нет еще уверенных, правильных навыков, а только идет процесс их нащупывания, работа должна быть не столько продолжительной в каждый прием, сколько чаще повторяемой, по возможности, по несколько раз в день. Тут нужно пытливо разбираться в своих приемах, чтобы не привыкнуть к неправильным. По мере накопления первоначальных навыков, по мере уменьшения утомляемости и расширения технических задач, количество часов работы нужно увеличивать. Со второго года (и далее уже постоянно) ежедневная работа скрипача, ищущего серьезных профессиональных (не любительских) результатов, должна достигать не менее четырех часов в день.

Можно ли достигнуть совершенства в игре на скрипке одному, без учителя? Какими, при этом, пособиями, самыми полными и понятными нужно пользоваться? Без помощи учителя, без какой-либо критики нашей работы со стороны сведущих лиц, трудно рассчитывать на большое совершенство (если не принадлежишь к числу исключительно одаренных натур). Необходимо, хотя бы изредка, показывать свою работу мало-мальски опытному специалисту.

Лучшим, подробным и наиболее понятным пособием для изучения элементарных приемов скрипичной игры является в наше время школа Шевчика ор. 6 (семь тетрадей), обнимающая пять позиций, дающая твердую почву для изучения интонации и уверенные основы приемам ведения смычка. Прекрасный дополни-

тельный к школе Шевчика материал можно найти в его же трудах (ор. 1, ор. 2, ор. 7, ор. 8 и ор. 9), а также в школах Берио, Алара, Шпора, Иоахима и Мозера (последняя, трехтомная—очень дорога) и др.

Нельзя ли обучаться заочно игре на скрипке через переписку? Руководящий таким заочным обучением, не видя и не слыша ученика, не может иметь полного представления о всех неправильностях, ошибках последнего. Поэтому заочная помощь возможна лишь в форме общих советов или ответов на определенные вопросы. Для наиболее способных и самостоятельных заочная помощь, все же, может быть весьма и весьма ощутимой.

4.

Далее необходимо осветить некоторые вопросы технико-художественного порядка, которые, в ряде других, также ставятся самоучками-скрипачами. Как производить вибрацию левой рукой, одними ли пальцами или здесь принимает участие вся кисть и даже вся левая рука? На нотах всякой ли длительности следует делать вибрацию?

Вибрация есть мелкое колебательное движение и, следовательно, как таковое, оно должно производиться небольшой частью руки. Такою, приспособленною к колебательным движениям частью руки являются не пальцы, а ее кисть. Конечно, при этом наблюдаются некоторые отраженные мелкие сотрясения, с одной стороны, пальцев, с другой же, — предплечья, совершенно неизбежные здесь, поскольку изолировать части руки одну от другой мы не можем. Естественная, непринужденная, кистевая вибрация не сразу дается скрипачу,—она приходит в результате освобождения от всех лишних напряжений. Причину неудач в опытах вибрации нужно искать, прежде всего, в тех или иных ошибках и несовершенствах в держании инструмента. Поэтому начинающему не следует спешить с применением вибрации. Что же касается вопроса, в какой мере и где применять вибрацию, то здесь нужно исходить из ясного осознания, что вибрация служит целям выразительного подчеркивания тех или иных частей музыкальной речи. Отсюда должно быть понятным, что сплошное и одинаковое подчеркивание всех звуков данного музыкального построения не может содействовать ясности, рельефности выражения, а напротив, дает обратный, смазывающий эффект. Как правило, наибольшая вибрация падает на более продолжительные и наиболее напряженные (сильные) звуки. С уменьшением же продолжительности и силы звуков, уменьшается (а на коротких и совсем не применяется) вибрация. Стремление многих скрипачей постоянно и все вибрировать не заслуживает подражания, — оно тяжелит игру и делает ее плоской по выражению.

Как плотно должны прилегать к струнам волосы смычка. Что значит выражение Михаловского ¹⁾: „Смычек должен кусать струны“? Смычек прилегает к струнам с разную плотностью в разных случаях. Если исполняется большим куском смычка короткая нота, то сила звука (его напряженность) получается здесь от скорости движения смычка и, следовательно, вести последний тут нужно легко, с ничтожным нажатием на струну. Если, напротив, продолжительный звук, извлекаемый медленным ведением смычка, должен быть при этом сильным, то, очевидно, достичь этого возможно только путем значительного нажима смычка на струну. Весьма сильные звуки при медленном ведении смычка — довольно трудный прием. Поэтому, не имея еще достаточно эластичной, чуткой к напряжениям руки, не следует преждевременно добиваться большого звука, а играть тем средней силы звуком, который получается больше от скорости ведения смычка, чем от его нажатия, И тут-то как раз и нужно, чтобы смычек всегда достаточно „кусал струну“, т. е. держал ее с некоторой необходимой плотностью, во избежание неприятного

¹⁾ Скрипач-педагог, автор известной „Книги о скрипке“ и др. трудов.

шуршаще-свистящего оттенка в звуке. Здесь нужно еще отметить, что не следует играть постоянно одинаково ровным по силе звуком: в таком звучании нет выражения движения (выходит все грубо, топорно). Необходимо каждый относительно продолжительный звук отпускать постепенно в силе, держась правила: начальная сила звука прямо пропорциональна его продолжительности. Какой частью смычка начать пьесу, и как вести смычек: сверху вниз или снизу вверх? Как общее правило, первый удар смычка дается вниз, если пьеса (этюд или упражнение — все равно) начинается полным тактом, и вверх, если пьеса начинается с затакта. Однако, можно было бы привести много случаев, где это правило неприменимо. В этом вопросе следует руководствоваться соображениями технического удобства, помня все же при этом, что движение вниз имеет более устойчивый, решительный и утверждающий характер, почему будет естественнее сильное время такта (начало такта) чаще давать на смычек вниз. Количество же и место смычка (конец, середина или весь смычек) применяются в зависимости от продолжительности, требуемой силы звуков и того характера, который хотят придать исполнению (тихо, громко, плавно или отрывисто).

5.

Далее, останавливаемся на ряде вопросов, относящихся к монтажке и содержанию (гигиене) инструмента. До какой степени нужно натягивать волосы у смычка? Часто ли нужно канифолить смычек, и как сильно? Как нужно содержать скрипку, когда не играешь? Нужно ли стирать канифольную пыль под подставкой? Все эти вопросы не выдуманы пишущим эти строки, а поставлены корреспондентами с мест, и поэтому, сколь бы ни казались они иному городскому читателю мелкими, принимая во внимание интересы деревенских музыкантов отдаленных углов СССР, на них необходимо ответить. Отвечаем в порядке постановки их.

Волосам смычка нужно давать то среднее напряжение, которое делает его одновременно и эластичным, и достаточно упругим. Каждый смычек, в зависимости от выгиба и силы его пружины, натягивается по различному. Играет здесь роль, конечно, и степень мышечных напряжений руки скрипача. Между прочим, плохие, с вытянутой пружинной смычки можно улучшить путем осторожного подвижного нагрева их на пламени спиртовой лампочки (не пережечь!), предварительно отведя в сторону волосы и максимально согнув руками трость смычка в направлении к линии волос. Канифолить смычек нужно умеренно, чтобы не слишком он пылил, и так часто, как обнаруживается, что он перестает „кусать“ струну. Старые, стертые волосы приходится канифолить чаще. Нужно стремиться менять на смычке волосы не менее двух-трех раз в год.

Скрипку нужно содержать в чистоте. Ежедневно вытирать пыль, в том числе и канифольную под подставкой, ибо последняя, конечно, никакого улучшения звуку скрипки не дает, как это думают многие вопрошающие, до которых, как видно, докатилась-таки старая и глупая, любительская басня об этом. Время от времени удалять накапливающуюся от жира и пота руки грязь на грифе, на шейке и на месте касания руки о корпус скрипки. Делать последнее нужно несколько влажной мягкой тряпочкой, немедленно вслед протирая до лоска эти места сухой тряпочкой. Пружину смычка каждый раз после игры (даже кладя его на полчаса, час) отпускать до того минимального натяжения, при котором волосы только-только не рассыпаются. Держать скрипку (лучше всего в футляре) в сухой части жилого помещения, не близко к печке и подальше от окна. Мыть руки перед игрой.

6.

Еще два вопроса о струнах. Какие струны более удобны и практичны? Опустать ли струны после игры? Струны должны быть чистыми (по высоте).

Таковыми они бывают, когда имеют точно ровную толщину по всей своей длине. Следует употреблять басок серебряный (не толстый и на жильной основе), „ре“ и „ля“—жильные (с отношением между ними в толщине в 0,4-0,5 мм. из так называемых выверенных полтавских струн) и „ми“ из так называемой серебряной стали (Silberstahl). Опускаются струны на смычковом инструменте только в том случае, когда инструмент на долгое время (на месяцы) обрекается на бездействие. Рабочий же инструмент должен быть всегда в готовом для работы виде. Постоянное опускание и натягивание струн только ускоряет изнашивание их и делает инструмент плохо держащим строй.

7.

И, наконец, последний вопрос, самый, быть может, волнующий каждого начинающего музыканта, тот вопрос, точный ответ на который труден и сам по себе, по существу, и по учету того, быть может, расхолаживающего впечатления, которое произведет на иного малодушного должный ответ. Однако, этот вопрос— „Через сколько времени можно сделаться порядочным скрипачем“—задает буквально каждый из начинающих музыкантов, и оставить его без ответа нельзя.

„Порядочный скрипач“—относительное понятие. Оно включает в себя количество и качество техники и тот или иной охват художественного материала. Легкую по форме и по содержанию песенную и танцевальную музыку можно научиться недурно исполнять в каких-нибудь два-три года. Серьезная же классическая (русская и иностранная) музыка по настоящему доступна может быть скрипачу только через шесть-семь лет упорной работы часа по четыре над техникой игры и, сверх того, над общим и музыкально-художественным развитием. Высшая же виртуозность, открывающая дорогу ко всей скрипичной литературе, дается только (имеем в виду обыкновенные, средние, неисключительные способности) при очень большой и продолжительной работе (часов по шести в день, лет восемь-десять). При этом ничто здесь не приобретается раз и навсегда, а постоянно требует тренировки и новых пересмотров, приспособления к постоянно меняющимся требованиям искусства и жизни в целом. Одним словом, сделаться хорошим скрипачем так же не легко, как не легко сделаться хорошим мастером любой другой отрасли знания, труда.

О влиянии певческого звука на слушателя.

Проф. 1-го МГУ Ф. Ф. Заседателев.

Когда говорят о физиологии певческого голоса, то ограничиваются, обыкновенно, ради простоты изложения, изучением явлений, происходящих в дыхательном аппарате человека—в легких, в гортани и в верхних дыхательных путях (в резонаторах) и то только при воспроизведении звука.

В действительности дело происходит гораздо сложнее, ибо дыхательные пути являются лишь периферическими частями сложного голосового аппарата; но кроме этих периферических частей существуют еще проводящие пути, связующие периферию с центрами, и, наконец, самые центры тональные (по Пфейферу и Бехтереву отдельные для высоких и низких тонов) центры ритма, речи и слуха.

Но этого мало. Не только в воспроизведении, но и в восприятии певческого звука большую роль играет участие всего человеческого организма. Интуитивное понимание этого можно найти во многих руководствах по пению, где, кроме указания на постановку дыхания, гортани и резонаторов, даются и другие, правда,

очень неопределенные намеки на то, что „звук исходит от сердца“, что он должен „стоять на костях“, что петь надо „всем организмом“.

Музыка действует не только на ухо и слуховые центры, но под ее влиянием звучит и вибрирует весь человеческий организм. Действием музыки на чувствующие нервы объясняется болеутоляющее влияние всяких звуков и особенно музыкальных; это известно уже давно—китайские зубодеры оглушают своих пациентов фанфарами. Но и моральные страдания людей облегчаются музыкой, при восприятии которой человек забывается. Известно также убаюкивающее влияние музыки; с другой стороны, музыка и особенно пение повышают жизненную энергию.

О повышении тонуса внутренних органов—желудка, кишок, сердца под влиянием музыки имеем мы указание уже у греческих врачей и философов: Эскулапа, Галена, Аристотеля и Теофраста. Пастухи арабы,—когда скот, насытившись сочной травой, ложился, и начинался процесс пищеварения,—затягивали свои заунывные песни, полагая, что от песен пастуха жиреют стада, что процесс пищеварения облегчается. Из современных авторов по этому вопросу работали академик Тарханов, производивший опыты на животных и школа Вундта. Марио Пило в своем труде „Музыкальная Психология“ указывает на то, что при слушании музыки больными, лежащими в кровати, от звуков веселых и живых тонус повышается, сердце начинает работать более энергично, появляется более деятельная кишечная перистальтика, дыхание становится более глубоким и частым.

Что касается действия музыки на подчиненную воле поперечно-полосатую мускулатуру, то здесь оно выявляется еще более резко. Эргограф и динамометр показывают усиление работы мышц под влиянием мажорного тона, в то время как минор замедляет и ослабляет эту работу. Профессор Урбанчич наблюдал, что почерк одного и того же лица становится более крупным от быстро друг за другом следующих высоких тонов, и более мелким от медленных и низких. Я уже не стану упоминать об общеизвестных фактах действия на ходьбу человека проходящего оркестра. Бесспорно также влияние музыки на половое чувство.

Многие данные указывают на то, что у современных дикарей и у первобытного человека все чувственные восприятия более интенсивны, чем у нас, и в то же время, они не были так отделены друг от друга, как у современного культурного человека. У них очень резко была выражена синестезия. С развитием мозговой коры, чувства все более и более обособляются, однако же и у современного человека синестезия существует, хотя, может быть, в очень ограниченных пределах.

Людей же атавистических в этом отношении, т. е. обладающих резко выраженной синестезией, Флюрна наз. *monstra per excessum* и завидует им, ибо их чувствования гораздо полнее, чем у других людей. Что такая, резко выраженная синестезия существует в наше время, подтверждают следующие факты. Тот же Флюрна рассказывает про одного студента, который слышал ярко-розовым пение петуха, желтым мяуканье кошек, темными раскаты грома, оранжевым бляние коз, белыми крики ребятишек.

У одного любителя музыки известные песни вызывали прямое вкусовое ощущение, сопровождающееся слюнотечением. Отсюда выражение—безвкусная музыка не так уж метафорично. Полак говорит о Массне, что тот, пробуя греческое вино, вдохновился одной из самых блестящих своих мелодий, тонкая мелодия которой передает опьяняющий вкус: сладкий и крепкий, ароматический и тонический этого вина.

Что касается влияния на зрение, то известно, что определенные ритмы, тембры и тональности вызывают у иных людей образы масс, форм, профилей, света, тени, и цветов, а в исключительных случаях даже целых фигур и определенных сцен.

И наоборот Шеллинг видел в архитектуре музыку пространства, он чувствовал мелодию и симфонию колонн и куполов башен, ритм их расстояний, тон их высоты, тембр мрамора, дерева и терракоты.

Вот откуда разговор о рисунках мелодии, о музыкальных арабесках.

Как известно цветным слухом обладал и Скр я б и н.

Не только звучание мелодий, но и звучание отдельных слов и даже отдельных гласных связываются у нас с определенными пространственными представлениями, при чем „а“ указывает на большую величину, „о“ на округлость, „у“ на глубину, „и“ на малость, „е“ на узость.

Связь центра речи с зрительными пространственными представлениями подтверждает тот факт, что когда мы говорим о больших предметах, мы замедляем речь и пользуемся нижнею частью диапазона голоса, а когда—о маленьких, то ускоряем речь и пользуемся верхнею частью диапазона.

Что касается отдельных слов, то, скажем, женские имена, Фекла, Акулина, Матрена сочетаются у нас с совершенно иными представлениями, чем Мария, Маргарита, Наташа; вот почему Пушкин, желая придать определенный образ дочери Кочубея Матрене, переименовал ее в Марию; вот почему древние греки давали себе новые имена, выбирая их по собственному вкусу, при наступлении совершеннолетия, а римляне создали целую поговорку: *bonum nomen, bonum omen*. Вот почему переименовывают себя и наши актеры, полагая, что благозвучная фамилия может служить хорошим предзнаменованием для артистической карьеры. Прав, по моему, современный русский критик Николай Горлов, который говорит, что „звуковой образ есть не что иное, как отраженный смысловой“.

„Так помню,—говорит он—меня однажды глубоко взволновало впервые попавшееся мне название города в Палестине: Кириафиарим. Мне ясно представился и залитый солнцем песок, и будто произнесенное кем-то женское имя и женский образ, и даже блеск на солнце и шелест желтого, именно желтого шелка“.

Анатомически синестезия ощущений очень легко объясняется связями между собою высших центров.

Итак, музыка, предназначенная, казалось бы, для восприятия только одним органом слуха, воспринимается в действительности всеми органами чувств и всем человеческим организмом. Совсем недавно, в одном из последних номеров *Zeitschr. für Psychol.* помещена статья профессоров Катца и Ревеша под оригинальным заглавием „Наслаждение музыкой у людей, лишенных слуха“. Статья эта начинается так:—„Поводом к написанию этого исследования послужило наше наблюдение над неким Су тер мей ст е р о м, который, будучи совершенно глухим, был музыкальным энтузиастом“. В начале этой статьи, авторы оговариваются, что они производили свои наблюдения, соблюдая все меры предосторожности; что их наблюдения не надо сравнивать с теми, какие делала над собою Елена Келлер, которая, как известно, в настоящее время слушает музыку, прикасаясь руками к мембране радиоаппарата. Елена Келлер опубликовала свои впечатления от слушания 9-й Симфонии Бетховена. Авторы указывают, что они не придают большого значения этим наблюдениям Елены Келлер, ибо она пользовалась чувством осязания; не придают они также большого значения и ее впечатлениям от слушания 9-й Симфонии, опубликованным в печати. Елена Келлер, говорят они, слишком образованный человек: музыка 9-й Симфонии программная, она не могла не знать ее содержания, и поэтому эта статья могла быть результатом самовнушения. Не то с Су тер мей ст е р о м, который наслаждается музыкой, не только не прикасаясь ни к каким аппаратам, но даже избегая этого; он наслаждается музыкой, слушая игру оркестра в открытом помещении, он точно определяет не только то, какое произведение исполняется, но даже и имя автора; у него есть любимые и нелюбимые композиторы. На вопрос авторов цитированной работы, как он чувствует музыку, исследуемый отвечал, что он испытывает такое ощущение, будто бы она через позвоночник распространяется по всему его телу. Авторы, пораженные всем этим, отправились к директору Лейпцигской Школы глухонемых Шуману, который несколько не удивился их рассказу и указал им, что в Америке во многих школах для глу-

хонемых пользуются музыкой, как одним из важных факторов воспитания детей. Этого мало, в одной из школ организован оркестр из глухонемых (31 мальчик и 20 девочек), из них 19 абсолютно глухих, и играют эти дети не только на ударных инструментах, но и на духовых. Когда среди этих детей проведена была анкета с целью узнать, что они чувствуют при слушании музыки, они давали стереотипные ответы „мне становится приятно“, „я чувствую себя веселее“ и т. д. Но вот один из мальчиков дал такой резкий ответ; „Вы, слышащие воспринимаете музыку только ушами, а мы, глухие — всем организмом, поэтому я не знаю, кто получает от нее большее удовольствие, вы или мы“.

Профессор Шеререр говорит, что он совершенно не музыкальный человек, он не в состоянии отличить друг от друга самых простых интервалов, но все же музыка доставляет ему огромное наслаждение. Для объяснения этого явления он называет себя кинэстетическим субъектом, на которого музыка не влияет через ухо, но действует на весь его организм.

Но, ближе к нашей теме. Оттмар Рутц в своей работе „Musik, Wort und Körper, als Gemütsausdruck“ указывает на целый ряд изменений в положении корпуса человека при чтении, или при слушании музыки, а профессор Надолечный в работе *Gesangskunst* указывает на целый ряд явлений, происходящих в голосовом аппарате человека при внутреннем напевании. Явления эти заключаются в тех же почти феноменах в голосовом аппарате человека, что и при пении, с той только разницей, что выявляются они менее четко, а иногда только намечены.

Несомненно, что целый ряд невидимых глазами изменений происходит в мускулатуре человека вообще, а в особенности в мускулатуре голосового аппарата не только при внутреннем напевании, но даже только при слушании пения, и эти изменения в исключительных случаях, при особо благоприятных условиях, становятся видимыми невооруженным глазом. Для таких наблюдений больше всего годятся так называемые ученические концерты или приемные испытания, ибо здесь слушатели не особенно стесняются в проявлении своих чувствований — не тормозят их; не то — в театре или концертах, где задерживающие центры сильно тормозят проявление этих движений. И затем, наиболее пригодным материалом для наблюдения являются только резко очерченные моторные типы.

Свои наблюдения в этом направлении я производил разумеется без всяких регистрирующих приборов, которые могут или совершенно затормозить или исказить смысл тех движений, которые могут контролироваться психикой, и от этих искажений очень плохо защищают все ухищрения экспериментаторов (установка бесшумных приборов, установка их позади испытуемого и т. п.). При исследовании типа дыхания у учащих пению, мне нередко приходилось встречаться с таким явлением, что при исследовании ученика, когда он знает, что представляет из себя объект для наблюдения, тип дыхания у него один, а при наблюдении без ведома — другой. Известно также врачебное правило наблюдать за дыханием больного при отвлечении его внимания. Но кроме того, в конечных своих выводах я не претендую на точность определения силы и направления этих движений, я хочу лишь указать на факты их существования и на конечную их цель.

Явления в голосовом аппарате человека при слушании пения, по моим наблюдениям, заключаются в том, что

1. Слушатель не дышит уже спокойно и равномерно, но старается брать дыхание одновременно с поющим.

2. Или же слушатель производит задержку дыхания, а затем начинает дышать учащенно и поверхностно и чаще всего грудным типом дыхания.

3. И, наконец, дыхание только учащается и делается более поверхностным и грудным.

Явления в гортани, наблюдения за которой более затруднительны на глаз, а у женщин и вовсе невозможны, выражаются в том,

1. Что гортань повышается и понижается по мере понижения или повышения слышимого звука.

2. Гортань опускается, фиксируется в низком положении, как бы замирает в наблюдении, а потом сразу подскакивает вверх.

Менее всего заметны движения в органах артикуляции, очевидно, что они легче всего подвергаются торможению психикой, но когда они выявляются, то наблюдать за ними чрезвычайно легко.

Во многих случаях, казалось бы удобных для регистрации таких наблюдений, мне не удавалось подметить никаких видимых изменений. Так недавно, мне пришлось сидеть в театре рядом с тенором при дебюте в „Травиате“ другого тенора и рядом с сопрано при слушании другого сопрано в опере „Фра-Диаволо“; казалось бы, что в данном случае, эти движения должны были быть резко выражены, особенно в виду того, что и тенор и сопрано сами поют те же партии, что они слушали, однако, я не мог заметить никаких особенных изменений ни в типе их дыхания, ни в положении гортани, кроме пожалуй некоторого учащения дыхания. Очевидно, прав Буковцер, когда он говорит, что слушание пения чаще сопровождается лишь тенденцией к движению, которое, очевидно, при обычных условиях остается скрытой и обнаруживается только у моторных типов, при особом наслаждении пением, или при особой благожелательности к поющему, когда тенденция переходит уже в действие и начинает граничить с личным участием в процессе пения. На с'езде вокальных педагогов, когда ГИМН демонстрировал своих учащихся перед с'ездом, не об'являя, по некоторым соображениям, фамилии педагогов, чей ученик демонстрировался, я мог, следя за педагогами, по более резким движениям в резонаторах, точно указать, кому принадлежал тот или иной ученик.

В чем же смысл этих движений? Прежде чем ответить на этот вопрос, надо сделать некоторое отступление.

Музыкальность человека сказывается главным образом двумя способностями—чувством ритма и музыкальным слухом.

Ритмические движения имеют огромное значение в экономике организма. Повседневный опыт показывает, что при ритмических движениях организм не знает утомления, ибо утомление тем сильнее, чем больше напрягаются мышцы, чем неправильнее происходит трата энергии и чем больше духовное напряжение; мышца же может сокращаться без утомления очень долго, лишь бы установить движение так, чтобы ей предоставлен был минимальный отдых в равные и определенные промежутки времени. Обыкновенно, в пример здесь приводят деятельность сердца, (суточная работа сердца равняется затрате энергии, необходимой для того, чтобы погрузить 700 пудов угля с земли на железнодорожную платформу). На конкурсе танцоров фокстрота, устроенном в Париже, победитель протанцевал пять с половиной суток без перерыва.

Свойство ритмических движений противостоять утомлению известно было в глубокой древности: в греческих, египетских, и китайских рисунках и барельефах найдены изображения гребцов на галерах, работающих под ритмические удары барабана, месильщиков теста, работающих под звуки флейты и т. д. И наши русские крестьяне и ремесленники широко используют ритм при всех своих повседневных работах—молотьбе хлеба, кошени трав, ковке железа и т. д. Интересно, что при ковке железа, всегда ясно различается ритм хорея, когда старший кузнец ударяет большим молотом, а младший молотом меньше—там-там, там-там, но иногда они работают и дактилем, там, там там, там там там, при чем первый удар по металлу, а два других по наковальне. Ритм отбивает в своей работе ножницами и парикмахер, и это, на первый взгляд бессмысленное, щелканье ножницами имеет глубокое практическое значение. Там, где в работе нет ритмического звука, как побочного продукта работы, там для облегчения труда его искусственно производят голосом, как например, пение знаменитой „Дубинушки“, помогающей использовать для ра-

боты все силы организма; и с этой точки зрения прав Ницше, когда он говорит, что „ритм есть насилие“ (конечно, здесь речь идет о ритме в движении).

Что же важнее для музыкального человека, ритм или музыкальный слух? И то и другое качество по крайней мере равноценны: как одного музыкального слуха, так и одной ритмичности недостаточно, чтобы быть музыкальным. У некоторых авторов, правда, проскальзывает мысль, что ритм, если так можно выразиться, ценнее слуха. „Один только ритм—это уже музыка“, говорит Бильрот. „По одному ритму без тонов узнает музыкальный человек знакомую мелодию и наоборот, по одним тонам очень трудно реконструировать мелодию и именно музыкальному человеку это дается особенно трудно“ (Буковцер). По нашему мнению такая переоценка ритма едва ли справедлива, ибо ритм представляет собой более примитивное чувство: чем непосредственнее в музыкальном отношении слушатель, тем более он ищет и ценит в музыке резко выраженный ритм. „В начале был ритм, а затем уже тон“, единодушно отмечают историки культуры.

Чувство ритма, говорит проф. Геншен есть прежде всего кинэстетическое мускульное чувство. И вот, подобно тому как в восприятии тона играют главным образом роль слуховые центры и нервная система человека, так и в восприятии ритма—мышцы. „Тот, кто переживает музыку только слухом, переживает ее наполовину“ (Бильрот).

В чем же заключается вторая половина? Что касается пения, то здесь она заключается в проникновении слушателя в организм поющего; в так называемой интроэкции, сопровождающейся стремлением к движению. А в чем же конечный смысл сопровождающих интроэктию описанных мною движений в голосовом аппарате человека? Ответить на этот вопрос нам помогут следующие факты:

1. Звук одной и той же высоты, издаваемый мужчиной и женщиной, кажется нам у мужчины высоким, а у женщины низким. Почему же тон, скажем в 256 колебаний в секунду, один раз кажется высоким, а в другой—низким? Потому, что музыкальный человек не расценивает его только ухом, но при оценке его пользуется также своим мышечным чувством. Слушая человеческий голос, мы расцениваем не только высоту, для чего достаточно было бы одного только уха, но и затрачиваемую на воспроизведение звука энергию, для чего нужна помощь мышечного чувства.

2. Если мы заставляем певца взять только что пропетый певицей звук, то певец понижает его на целую октаву. В этом случае слух певца требует точного интонирования, но мышечное чувство—кроме того и перенесения звука в ту часть диапазона голоса, коей пользовалась певица (известно, что мужские голоса на октаву ниже женских), а это помогает учесть и ее настроение, ибо известно, что для передачи радостных чувств мы пользуемся более высокой частью диапазона своего голоса, чем для выражения грустных. Обратное явление будет с певицей—она повышает тон, издаваемый мужчиной, также на целую октаву.

3. Очень многие певцы, и как раз наиболее одаренные, расценивают высоту данного звука не одним ухом, но и мышечным чувством гортани. Он своею гортанью прикидывает, какие мышечные движения были бы им сделаны при воспроизведении данного звука, а потом по этому усилию определяет и самый тон.

4. Когда певец фальшивит, то он определяет это не по слуху, но по непривычному мышечному чувству; поэтому очень часто он твердо знает, что взял звук неверно, но понизил ли он или повысил не знает, а если и знает, то нередко ошибается—думает, что повысил звук там, где в действительности произошло понижение.

5. Вокальные педагоги указывают на то, что обучение неспособных учеников особенно вредит их собственному голосу. Если ученик во время урока неправильно берет какой-либо звук и часто повторяет ту же ошибку, то и самому педагогу вслед за ним иногда чрезвычайно трудно бывает взять тот же звук безошибочно

Артист Б. рассказывал мне, что он имел двух учеников баритона и тенора. Баритон повышал звук на целых $1/2$ тона, а тенор понижал на тот же интервал. И вот после занятий с первым у него самого обнаруживается тенденция понижения на $1/2$ тона, а после занятий со вторым—повышение на те же $1/2$ тона.

При слушании учеников, поющих сдавленным звуком, у педагога появляется чувство давления в горле, охрипших—хрипота. Как-то в ГИМН'е один из вокальных педагогов демонстрировал целый ряд граммофонных пластинок. Демонстрация вызвала большой интерес, и пластинки слушались с неослабным вниманием. Но вот докладчик демонстрирует пластинку, напетую каким-то чрезвычайно крикливым варшавским тенором, и тотчас же слушатели, большую часть вокальные педагоги, сначала стали морщиться, затем брать себя руками за горло, наконец, откашливаться, вкус к демонстрации был ослаблен, и количество пластинок, предназначенных к слушанию, было сокращено и отложено на следующий раз. Покойный доктор Ф. П. Поляков рассказывал, что после спектаклей с участием тенора Е. с очень сжатыми верхами к нему приходили на другой день пациенты, бывшие вчера в театре, с жалобой на неопределенного характера боли в гортани, при чем никаких объективных признаков болезни доктор Поляков найти не мог.

б. Когда мы слушаем человека, говорящего почему-либо шепотом, то невольно отвечаем ему также шепотом. Очевидно, что в этом случае при слушании рассказчика мы также настраиваем свою гортань на шепот, и, когда является надобность в ответе, отвечаем шепотом.

Следовательно смысл этой настройки и этих движений заключается в том, что подобно тому как, посмотрев товар глазами, нам хочется, чтобы окончательно убедиться в его доброкачественности, пощупать его еще и руками, так и при пении, оценив тон ухом, мы хотим прикинуть еще его и на свой голосовой аппарат, что важно для более тонкой оценки свойств и качеств данного звука.

Вот почему музыкальные люди берут верно звук, не проконтролировав его ухом. Ведь ухо может констатировать только свершившийся факт, его помощь приходит поздно, и вот главным пособником уха является мышечное чувство.

Этим же чувством мы пользуемся при обозначении известных звуков, высокими—(резонанс высоко в голове), низкими—(резонанс—в груди), „носовыми“, „горловыми“, „сдавленными“ и т. д.... Отсюда возникают различные определения певческого звука, ничего общего не имеющие со слуховыми ощущениями, следовательно как при воспроизведении, так и восприятии певческого звука большую роль играет не только ухо, но и мышечное чувство человека, которое слагается из трех отдельных представлений—из представления о силе напряжения воли, о силе сокращения мышц и о результатах этого сокращения; а по Вундту острота мышечного чувства стоит выше остроты зрения и слуха.

Вот почему прав Гуго Штерн, когда он говорит, что при преподавании пения должно требовать от ученика не только умения слушать, но и чувствовать звук, и Бук о в ц е р, утверждающий, что для техники пения чрезвычайно важно заставлять ученика расценивать звук не только ухом, но и телесно.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

Музыкальная работа у пищевиков.

В Колонном зале 2/1 пищевики показали достижения своих оркестров и хоров. Выступали три оркестра: „великорусский“ объединенный (около 80 чел.), духовой объединенный (ок. 120 чел.) и кружок гармонистов. Объединенный хор состоял из кружковцев девяти клубных хоров (свыше 100 человек). Кроме того выступали семь рабочих солистов-вокалистов.

Общее впечатление от выступления—мало-благоприятное. При сильном составе многочисленных объединений, при общей подвинутости отдельных кружковцев, художественный уровень исполнения—далеко не всегда высок. Есть много спорных моментов и в отношении методическом и в смысле клубного подхода.

Великорусский оркестр (руководители т.т. Семенов и Добронравов) дал неплохую программу из народных песен. Звучность оркестра—несмотря на большой состав—недостаточная по силе. Часто преобладали побочные голоса в ущерб главным. Неяркая подача песен вызывала и слабую реакцию аудитории.

Оркестр гармонистов (рук. т. Пахомов) еще совсем молодой. Чувствуется, что кружковцами преодолевается музыкальная неграмотность, что кружок, в общем, на правильном пути. Новая, в сущности, форма клубной массовой работы требует еще длительных методических изысканий.

Репертуар солистов—более чем пестр: наряду с ариями Германа и дон-Хозе исполняются неприемлемые в условиях клубной сцены песенки легкого жанра, к тому же прикрывающиеся защитным цветом мнимой революционности. Такова, например, песня „Октябрь и Май“. У некоторых т.т. (Медведев, Антонов, Зуев) все данные к тому, чтобы стать настоящими клубными артистами-певцами. При условии длительной учебы, из них выработались бы недурные профессионалы. Природные же данные других т.т. менее богаты, но благодаря неосмотрительности руководителей им поручаются такие ответственные арии, как песня Садко, ария Лыкова. Естественно, что кружковцы не справляются с задачей и вызывают совсем нежелательную реакцию у своих же рабочих-слушателей (неодобрительные отзывы). Следует внушить даже одаренным вокально т.т., что путь к этим ариям лежит через ряд более легких, вполне художественных, вокальных пьес—песен омансов. Ничего зазорного не будет, если

кружковец вместо плохо спетой арии Лыкова споет мелодичную и простую песню Рукина „Мне ли в горе тужить“. Претензий меньше, реальных же результатов куда больше.

Хор (рук. т. Поставничев) показал себя в нескольких народных и революционных песнях. Хорош голосовой состав, чувствуется тренированность коллектива. Но исполнение грешит во многом. Склонность руководителя к необоснованным и часто дешевым эффектам понижает значимость песен. Механичность, безразличие в исполнении революционных песен—лишает их патетической силы, органически заложенного в них пафоса („Великий Октябрь“ Красева).

Дикция хора неясна. При богатых вокальных ресурсах такого объединенного хора—звучность не мощна, а скорее криклива. Причина—в отсутствии культуры звука у кружковцев.

Единственно вполне отрадное впечатление и своим репертуаром и четкостью исполнения произвел огромный объединенный духовой оркестр (рук. т. Петров). Серов, Римский-Корсаков—это безусловное достижение репертуарного порядка в таком объединении. Звучность—компактная, перегрузки нет, отдельные группы—гибки, подчиняются легко управлению дирижера.

Широко поставленная кружковая работа у пищевиков должна быть углублена, даже, быть может, за счет широты. Материальные предпосылки для этого налицо. Необходимо твердо осознанная воля в проведении этого углубления в жизнь.

Георгий Поляновский.

Общедоступные концерты для рабочих.

16-го января в культотделе МГСПС состоялось совещание по вопросу об организации еженедельных (по субботам) рабочих концертов в Колонном Зале Дома Союзов за невысокую плату (20—50 к.). В совещании принимали участие как представители профсоюзных организаций, так и работники и артисты театра и эстрады. В прениях выяснилась назревшая потребность такой организации, выявились недочеты устраивавшихся раньше рабочих концертов и наметился в общем репертуар концертов. Для детальной проработки программ таких концертов избрана специальная комиссия (в частности в нее вошли Качалов, Гельцер, Цейтлин, Сахновский), которой поручено также организовать постоянное совещание при МГСПС по разработке данного вопроса.

МУЗВУЗЫ, ТЕХНИКУМЫ И ШКОЛЫ.

Работа Музыкально-Научного Отделения Научно-Композиторского Факультета М.Г.К.

Музыкально-Научное Отделение существует у нас около 4 лет и является своеобразной организацией, вызванной к жизни реформой ВУЗ'а вообще, художественного и музыкального в частности. М.-Н.О. ставит своей целью подготовку научных работников по различным отраслям музыкальной науки. Как известно, в наших консерваториях до революционного периода не было подобного отделения, и ряд наших музыкальных ученых получил свое научно-музыкальное образование не в наших консерваториях, а другими путями — или в заграничных академиях и институтах, или, главным образом, путем долгой и упорной самостоятельной работы, путем самообразования. Но в настоящее время больше, чем когда-нибудь, мы чувствуем, что у нас очень мало подлинных научно-музыкальных сил, что такие силы нам нужны и что мы можем их создать путем специального углубления в данную область музыкальной науки и систематической проработки целого ряда научно-музыкальных дисциплин в музыкальном ВУЗ'е. Таким образом, М.-Н.О. является первым опытом подготовки и разрешения этой проблемы.

В настоящее время М.-Н.О. делится на три специальности: историческую, музыкально-теоретическую и акустическую. Курс по исторической и теоретической специальностям — пятилетний, по акустической — четырехлетний. Общая установка такова: первые три (на акустическом — два) года посвящаются проработке ряда дисциплин, имеющих в учебном плане по данной специальности, а последние два года посвящаются научно-исследовательской работе над рядом вопросов, которые должны внести нечто новое в музыкальную науку. Поле для такой работы открывается обширное: освободить музыкальную науку из уз схоластики, двинуть ее на рельсы научно-материалистического понимания, найти возможность практического приложения теоретических построений — вот путь, по которому должна идти работа на М.-Н.О.

Научно-музыкальный работник, выпускаемый ВУЗ'ом, должен быть всесторонне развитым музыкантом, который бы не замыкался в скорлупу своей специальности, но понимал место, роль и значение своей избранной науки в ряду других наук. Поэтому в учебный план включен целый ряд дисциплин, которые подчас на первый взгляд кажутся не относящимися к курсу, но в действительности являются необходимыми основными науками.

Учебный план по всем этим причинам естественно оказывается сравнительно велик, а это значит, что работу на М.-Н.О. должно рассматривать, как специальную работу, и лишь в редких случаях (при особых обстоятельствах) ее можно было бы соединить с работой на каком-либо другом отделе или факультете.

Одно лишь начинание мне хотелось бы отметить, как новое и не лишнее интереса. Это — семинарий по методологии искусствоведения и кри-

тики. Целью этого семинария является теоретическая и практическая проработка ряда вопросов, связанных с вопросами искусствоведения и музыкальной критики. Мы считаем эту работу весьма важной. Формы работы на семинарии различны: вначале — несколько вступительных лекций руководителя (по отделу общего искусствоведения — В. Н. Силов, по отделу музыкальной критики — М. В. Иванов-Борецкий); ряд докладов на различные темы (упомянем немногие: метод Плеханова, Тэна, Гаузенштейна, о творчестве Рославца); чтение и разбор музыкально-критической литературы, рецензий и т. д.; составление и взаимное обсуждение собственных музыкально-критических статей, заметок для музыкальных журналов; устройство обще-консерваторских дискуссий на темы, волнующие современную музыкальную общественность и являющиеся спорными (таковы были весьма оживленно прошедшие дискуссии по докладу т. Лебединского; „Об упадочничестве в музыке“ и по докладам М. С. Пекелиса и А. Б. Гольденвейзера: „О слушании музыки“). Таким образом, семинарий практически не только занимается лабораторной работой, но и является в некотором роде центром научно-музыкальной жизни консерватории и в то же время связан и с внеконсерваторским музыкальным миром.

Это стремление — выйти за пределы отделения и затем и ВУЗ'а — является естественным и необходимым.

Наше М.-Н.О. невелико (не считая студентов нового приема, в нем 14 человек), молодо (хотя уже имело ряд выпусков; кончили М.-Н.О. Рогаль-Левицкий, Дубовский, Ферман, Соколов, Способин — по теоретической специальности; Новицкий — по акустической) и нуждается в укреплении как качественном, так и количественном.

Н. Выгодский.

Общественный показ работы Производственного Коллектива студентов при Научно-Композиторском факультете М. Г. К. 18 декабря 1927 года.

Производственный Коллектив студентов при Научно-Композиторском факультете Моск. Госуд. Консерватории на вечере общественного показа своих работ (18 декабря 1927 года в Малом зале М.Г.К.) еще раз доказал актуальное значение своей творческой деятельности для современной музыкальной жизни. Основное содержание его творческой продукции всецело обусловлено художественными запросами и требованиями широких масс, связь с которыми с каждым годом все более крепнет благодаря непосредственной работе членов Коллектива с клубными хорами. Это дает им возможность делать первую проверку своих произведений с помощью клубных музыкально-исполнительских сил. Здесь выявляется прекрасный метод корректирования и окончательной выправки произведения согласно интуитивным указаниям и суждениям „непосредственных“ исполнителей и личным наблюдениям самого композитора.

Основным содержанием программы явились вокальные произведения, представленные двумя большими работами: „Песни для детей“ и „Путь Ок-

тября". Оба сочинения являются результатом коллективного творчества молодых композиторов. „Песни для детей"—удачный вклад в музыкальную литературу, рассчитанный на детское восприятие (слушание) но не на исполнение детьми. Все авторы (Белый В., Фере В., Давиденко А., Левина З., Тарнопольский В., Чаплыгин Н. и Рязов С.) сумели найти средства для разрешения одной задачи: дать звуковые впечатления и представления о видимых и знакомых детям предметах и образах внешнего мира. Наибольший интерес вызвало второе сочинение „Путь Октября"—музыкальный монтаж для хора (вокального и декламационного) и солистов с сопровожд. гармоника, трубы, ударных и рояля, распадающийся на три звена, из которых каждое в свою очередь распадается на 2—3 эпизода, охватывающие в общей сложности эпоху двух революций (1905—1917—1927 г.).*)

К сожалению, „Путь Октября" в полном виде показан не был: в 3-м звене не исполнялся „Перекоп" и выпущен заключительный хор; ряд музыкальных (гармоника, ударные) и изобразительных средств (плакат, диапозитивы, световые эффекты и пр.) в исполнении также отсутствовали. Все это помешало создать у слушателей впечатление органической связи отдельных эпизодов,—„1905" год, „Кровавое воскресенье"—1-е звено, „Февраль", „Октябрь" 1917 г. и „Расстрел 26 Бакинских комиссаров"—2-е звено, „Перекоп" и „1924 г.—смерть В. И. Ленина"—3-е звено), средством для которой являлись, главным образом, реплики между песнями, характеризующими содержание каждого эпизода.

В общем монтаж заслуживает внимания и должной оценки. Песни А. Давиденко,—„На десятой версте", „Улица волнуется" (фуга), Б. Шехтера,—„Расстрел", „По рельсам Сибирской дороги", Н. Чемберджи и Б. Шехтера—„Взятие Зимнего" (характерна по моменту декламации на фоне песни „Смело, товарищи") и другие, известные по печатным изданиям Музсектора („Как пошли наши ребята" Н. Чемберджи, „Кто по тебе не горевал" В. Белого)—отличаются единством стиля и правдивой выразительностью настроения.

Нельзя не отметить поразительно удачного исполнения монтажа „Путь Октября" (местами сложного) силами объединенного хора клубных коллективов: им. Октябрьской Революции и им. т. Жилина (союз кожевников), им. т. Бундурина (союз текстильщиков) и клуба В. Т. С. (союз совторгслужащих) под упр. А. Давиденко.

Коллективная работа над завершением и окончательным оформлением музыкального монтажа „Путь Октября" продолжается и будет закончена в ближайшее время.

Н. Д.

*) См. ниже нотное приложение — З. Левина „Буревестник"—один из № монтажа „Путь Октября".

КОНКУРСЫ.

Международный конкурс имени Франца Шуберта

(по случаю столетия со дня его смерти 1828—1928 г.)

1. Предмет конкурса. Предметом конкурса является сочинение оригинальных оркестровых произведений следующих категорий: а) Симфоническое произведение в одной или нескольких частях в лирическом духе сочинений Шуберта и посвященное его памяти по случаю столетия его смерти. б) Вариации на темы Шуберта в духе его сочинений с использованием его песен для ф.-п. и камерных сочинений, напр.: „Смерть и девушка", „Форель", „Путник". В выполнении указанных сочинений композиторы совершенно свободны в отношении содержания и формы; могут быть использованы темы Шуберта в качестве музыкальных цитат, а также и эскизы Шуберта.

2. Премии и почетные отзывы. Привлекаемые к участию в конкурсе Государства разделяются на 10 зон (см. § 3). В каждой зоне учреждаются две денежные премии и один почетный отзыв: первая премия—750 долларов; вторая премия—250 долларов. Сверх того учреждается одна главная премия в 10.000 долларов за лучшее из премированных сочинений. Премия эта присуждается интернациональным жюри. Таким образом всего учреждается: 1 интернациональная главная премия—10.000 долларов; 10 первых премий по зонам—7.500 долларов; 10 вторых премий по зонам—2.500 долларов; 10 почетных отзывов. Все премии в совокупности составляют капитал в 20.000 долларов.

3. Участники конкурса. Участие в конкурсе предоставляется всем композиторам, художникам-исполнителям, педагогам и студентам без различия пола, возраста, национальности и подданства в следующих странах: 1. Австрия, Венгрия, Югославия, Чехословакия и Румыния; 2. Дания, Швеция и Норвегия; 3. Франция, Бельгия и Швейцария; 4. Германия и Нидерланды; 5. Великобритания и доминионы; 6. Италия; 7. Польша, Эстония, Латвия, Литва и Финляндия; 8. Испания и Португалия; 9. Союз Советских Социалистических Республик; 10. Соединенные Штаты Сев. Америки.

4. Принцип оценки сочинений. Представленные сочинения оцениваются: 1) в отношении искренности, изобретательности и вдохновенности тематического материала и соответствия его духу Шуберта согласно п. 1; 2) в отношении разрешения формальных задач композиции.

5. Сроки. Все участники конкурса должны представить свои сочинения по нижеуказанному адресу до 31 марта 1928 г.

6. Число сочинений. Каждый участник конкурса имеет право представить не более двух сочинений.

7. Подача сочинений. Присылаемые для участия в конкурсе сочинения должны быть поданы анонимно без каких бы то ни было надписей, указывающих или допускающих возможность определить имя автора. Участники конкурса не должны находиться ни в каких сношениях с членами жюри. К партитуре прилагается плотный, не-

прозрачный, хорошо запечатанный конверт без всяких надписей, содержащий внутри имя и адрес автора. Каждый участник конкурса обязуется подчиняться указанным условиям, и всякое нарушение их влечет за собой исключение данного сочинения из участия в конкурсе.

8. Прием и возвращение сочинений. Сочинения подаются на риск подающего. Возвращаются сочинения лишь после окончания конкурса и при условии письменного заявления с приложением почтовых марок для пересылки сочинений.

9. Отклоненные сочинения. Жюри сохраняет право отклонить какое-либо одно или все сочинения, а также принять лишь одну часть какого-нибудь сочинения и уплатить соответственно этому сумму. Приобретение сочинения по этому пункту не связано с распределением призов и отзывов. Постановление жюри о размере премии окончательное, и всякий участник конкурса считается согласным с этим условием при подаче сочинений.

10. Жюри. В каждой из 10 зон учреждается жюри, состоящее из 5 (пяти) членов, предпочтительно из 3 (трех) композиторов и 2 (двух) дирижеров, избираемых на основании их знаний, компетенции и взглядов. Жюри, или в соответствующих случаях Главное Международное жюри, имеет неограниченные полномочия устанавливать дополнительные условия; его постановления во всех отношениях должны быть окончательными и неоспоримыми, и всякий участник конкурса, подавая сочинения, считается согласным со всеми его постановлениями. Каждое жюри (по зонам) выбирает три наилучших из поданных сочинений и распределяет премии: 1-ю—в 750 долларов, 2-ю—в 250 долларов и почетный отзыв. После этого тридцать лучших сочинений (по всем 10 зонам) представляются Главному Международному жюри, образуемому из представителей областного жюри по 1 члену плюс представитель Венского Общества Друзей Музыки—итого 11 человек. Главное жюри назначает главную премию тому из 30 сочинений, которое этого заслуживает.

11. Исполнение сочинений. По установлению главной премии тридцать премированных сочинений могут быть публично исполнены, если поступит согласие на то со стороны КОЛЬФО (Columbia Phonograph Company) и связанных с ним обществ.

12. Права собственности. Премированные сочинения, а также и получившие почетные отзывы, представляют исключительную собственность КОЛЬФО, которое берет на себя выплату авторских тантьем за продажу и механическое исполнение сочинений.

13. Почетное руководство конкурсом. Руководство конкурсом поручается по 10 зонам следующим организациям и учреждениям: Австрия—Общество Друзей Музыки (Вена); Англия—Шубертовский юбилейный комитет; Франция—Национальная консерватория; Германия—Лига германских композиторов; Италия—Королевская академия им. св. Цецилии; Польша—Общество польского искусства; СССР—Ленинградская Государственная Консерватория; Испания—Общество испанских композиторов; Сев.-Амер. Соед. Штаты—Корпорация по Шубертовскому юбилею; Сканди-

навия—Датская Консерватория. Премия уплачивается КОЛЬФО, связанными с ним обществами, Комитетом Интернационального Шубертовского юбилея, издателями Колумбийской Библиотеки Искусств.

14. Адрес жюри в СССР. Все сочинения по СССР присылаются по адресу: Ленинград, Ленинградская Государственная Консерватория—Александрю Константиновичу Глазунову.

15. Дальнейшие условия. Подаваемые сочинения должны быть оригинальными, несокращенными и неопубликованными; партитуры должны быть написаны чернилами, ясным и разборчивым почерком.

16. Исполнения. Сочинение, получившее главную премию, подлежит самому широкому распространению путем издания в печати, исполнения лучшими мировыми оркестрами и передачи по радио.

17. Состав жюри по СССР. Председатель А. К. Глазунов (Ленинград). Члены: М. О. Штейнберг (Ленинград), Н. Я. Мясковский (Москва), Р. М. Глиэр (Москва), И. В. Прибик (Одесса). Секретарь Г. М. Римский-Корсаков.

18. Почетный комитет. А. В. Луначарский, К. Н. Игумнов, П. С. Коган (Москва); А. В. Оссовский, (Ленинград); С. А. Спендиаров (Эривань).

Конкурс гармонистов.

1-го и 7-го января был проведен МК ВЛКСМ (совместно с к/о МГСПС при участии Мосгубполитпросвета, Моск. Дома Крестьянина и редакций газет „Комсомольская правда“, „Рабочая Москва“ и „Молодой Ленинец“) по Московской губ. конкурс гармонистов. Жюри под председательством М. М. Ипполитова-Иванова состояло из А. В. Луначарского, Н. К. Крупской, В. Э. Мейерхольда, музыкальных деятелей (Г. Поляновский, Л. Банович, Е. Браудо, Н. Брюсова, С. Бугославский, А. Давиденко, Л. Лебединский, Л. Цейтлин, С. Чемоданов, И. Шишов, Л. Шульгин И. Яунзем), специалистов-гармонистов (В. Александров, М. Гладков, А. Данилов, В. Жерихов, А. Кузнецов, М. Макаров, Н. Марьян, Я. Попков) и представителей общественных организаций (В. Банников, И. Горов, Л. Гуревич, Н. Демьянов, С. Диковский, М. Казанцев, Г. Краснощеков, Н. Фомин). Всего в конкурсе участвовало 60 ч. (6 женщ.) в возрасте от 14 до 40 лет, исключительно трудящихся—любителей (рабочих от станка 50%). Состязание производилось на инструментах разных конструкций. Знающих ноты было 26, 2%, слабо знающих 5%, не знающих 65%, в то время как на 1-м конкурсе подавляющее большинство не знало нот.

Конкурс закончился 8-го января торжественным заседанием в Большом Театре, на котором жюри были объявлены результаты конкурса и которое закончилось большим концертным разделением, где главнейшую роль играла гармоника. С большою речью выступил представитель Комсомола тов. Гуревич. Указав на новый, переживаемый нами этап в деле окультуривания рабочей гармоника, докладчик напомнил о тех задачах, которые были выдвиг-

нуты комсомолом перед гармоникой. Первым был брошен лозунг „Гармонь—на службу Комсомола“. В результате мы имеем 2-ой губернский конкурс, который проводился еще более широко, чем 1-ый, имея 3-х степенный отбор: 1) по волостям, клубам, ячейкам, ротам, 2) по уездам, 3) по губернии. В этом конкурсе приняло участие 4.000 ч. (в 1 конкурсе—1.200). На конкурсе перебивало свыше 200.000 слушателей. По нашему примеру сейчас по всему Советскому Союзу начинают проводиться 2-ые конкурсы. Затем нами был выдвинут лозунг „Гармонь—на службу советской общественности“. И мы видим, как в происходивших в нынешнем году советских домостроениях участвует до 300 гармонистов, а в 10-летие Октябрьской революции их даже свыше 400. На наших глазах заметно улучшается репертуар, стоит сравнить только репертуар 1-го и 2-го конкурса. В настоящий момент уже преобладают классические, революционные и подлинно-народные произведения в противовес цыганским, легко-жанровым и псевдо-народным, господствовавшим на 1-м. Заметно растет пролетарский слой музыкантов. Перед нами стоит теперь новая задача: учеба гармонистов. Нами выдвинут новый лозунг „Ликвидация муз. безграмотности гармонистов“. И мы видим, как тяга к объединению, к получению знания все усиливается. Если в прошлом году мы имели по Моск. губ. 50 кружков гармонистов, то сейчас их уже около 100. В них обучается свыше 1.500 гармонистов. Создаются специальные курсы, классы, напр. при Музтехникуме им. „Красной Пресни“, спец. отделение при Воскресной Рабочей Консерватории. Впереди еще задача: надо удешевить инструмент, он слишком дорог. Но основной задачей остается—поднять в массах культуру через этот универсальный инструмент. Его слушают миллионы, и путь продвижения здорового репертуара лежит только через гармонику. Сейчас нас поддерживают лучшие музыканты-общественники страны, и мы уверены, что объединенными усилиями мы окончательно разрешим поставленные нами задачи. Вслед за речью были оглашены фамилии получивших премии, и им тут же под туш группы гармонистов передавались подарки. Дстойными I премии по игре на баяне признаны были двое: О с и п о в (фабзавуч—15 л. из Орехова-Зуева), которому вручили прекрасные стенные часы и С у р д и н (вагоновожатый из Красн. Пресн. р. 22 л.), получивший велосипед. II премию по баянам (карманные часы) получил Р о ж к о в (наборщик из Замосквор. р. —21 г.); III премия (карманные часы) досталась Т у л я к о в у (красноармеец из Замоскв. р.—22 л.). Всего по баянам получило премий 7 ч. По двухрядкам (мужская группа) премировано было 5 ч.: I получил К р ы л о в (слесарь Хамовн. р.—23 лет), которому вручили громкоговоритель; по женской группе единственная премия (I) была отдана Б е р н ш т а й н и с (домашняя хозяйка из Богородска—36 л.), получившая концертину. По игре на черепашках премию получил М а р к о в (студент из Бауман. р.—29 лет), которому досталась концертная черепашка. Кроме того были вручены похвальные отзывы: 7 баянистам, 9 „двухрядникам“. После раздачи премий состоялось концертное отделение, где единственным муз. инструментом была гармоника, выступавшая как соло (премированные

участники конкурса и профессионалы), трио и квартет, так и для аккомпаниента певцам и танцорам. „Праздник советской гармоник“ затянулся далеко за полночь, но переполнявшая огромный театр публика с живым интересом и неослабным вниманием реагировала на все выступления до самого конца.

Выставка-конкурс лучших гармоник.

4 марта 1928 Госуд. Инст. Муз. Наук (ГИМН) открывает первую Всесоюзную выставку-конкурс лучших гармоник. Организуются следующие отделы: иностранный (к участию в котором приглашены все иностранные фирмы гармоник), отдел оркестровых инструментов (полный набор оркестровых гармоник: бас, альт, прима и т. д.), отдел сольных инструментов (выборные баяны, готовые баяны, полубаяны, четырехрядки, трехрядки, двухрядки, концертны, гармоники губные и т. д.), этнографический (старинных гармоник; все системы и варианты гармоник), отдел литературы (пособия, школы, самоучители для гармоник, статьи, книги о гармонике и т. д.). Лучшие мастера и гармонисты будут премированы. На выставке будут устроены: 1) соревнование кружков гармонистов, 2) доклады и лекции о гармонике, 3) концерты лучших гармонистов, 4) концерт под аккомпанимент гармоник, 5) демонстрация старинных инструментов.

КОНЦЕРТЫ.

V концерт Персимфанса.

(Б. Зал М.Г.К. 2/1—28 г.)

V концерт Персимфанса был посвящен испанской музыке (Мануэль де-Фалья) и музыке в испанском стиле композиторов других национальностей (Ф. Лист, М. Равель).

Скажу определенно, что это сопоставление было не в пользу чисто испанского творчества: оно явно бледнело рядом с ярким и мастерским воплощением испанского колорита у „иностранцев“. Правда, подлинная Испания в данном концерте была представлена только одним автором, но, уверен, и более полная мобилизация чисто испанского творчества не могла бы уравновесить тех больших достижений в области испанского колорита, которые мы встречаем в школах русской, немецкой и французской. Корень дела в том, что испанская музыка еще не вышла из стадии подчинения обще-европейской музыкальной культуре, не пережила того широкого музыкального „хождения в народ“, которое так характерно для нашей музыки, для Листа и, отчасти, для французской школы. Не имея глубокого опыта в народном стиле, современная испанская школа—характерное явление!—черпает этот опыт у русских композиторов.

Обращаясь к исполненным в концерте произведениям М. де-Фалья, скажу, что первое из них—сюита из балета „Треуголка“—более непосредственно отражает самобытную испанскую музыку, нежели второе („Ночи в садах Испании“). Однако, несмотря на народный колорит, балетная сюита

не производит сколько-нибудь яркого впечатления: 2 первых №№ просто бледны; несколько ярче „финальный танец“, но основной материал его (вступительная маршеобразная музыка) грешит некоторой тривиальностью. „Ночи в садах Испании“ — произведение импрессионистического характера с изысканными приемами и нарядным оркестровым убором: оно было бы интересно, если бы не явная зависимость его от аналогичного произведения М. Равеля. Партия рояля, изложенная в виде несколько усложненной оркестровой партии, была красочно исполнена А. Каменским.

После несколько расплывчатых впечатлений 1-го отделения особенно убедительно и ярко прозвучали пьесы Листа и Равеля (2 отд.). Яркая по материалу, выпуклая по форме, блестящая по ф-п. изложению Испанская рапсодия Листа (в переложении с оркестром Бузони) была исполнена А. Каменским рельефно по замыслу и совершенно технически. Из пьес, исполненных им на bis, удачнее была сыграна красочная Alborada Равеля и менее удачно — „Вечер в Гренаде“ Дебюсси (сухо, торопливо, без звуковой перспективы). Прекрасным заключительным аккордом концерта была Испанская рапсодия М. Равеля — блестящий образец „испанского“ творчества не испанского автора.

А. н. Дроздов.

Симфонические концерты дирижера Н. Малько.

8 и 15 января в Бол. Зале Консерватории под управлением ленинградского дирижера Н. А. Малько состоялись 2 симфонических концерта Конц. бюро при Управлении Актеев. Программа первого из этих концертов заключала в себе впервые исполнявшуюся в Москве симфонию Дм. Шостаковича, ф-п-ный концерт и IV симфонию Чайковского. 2-го — сравнительно давно не игравшие у нас „Поэму экстаза“ Скрябина, III сюиту Чайковского и его же скрипичный концерт.

Особый интерес из названных произведений для музыкальной Москвы представляла симфония Шостаковича. Нам уже приходилось подробно говорить о ней*). В этом первом крупном симфоническом сочинении молодого автора еще весьма сильны разные „влияния“ — Чайковского, Глазунова, Скрябина (первых двух симфоний), отчасти Прокофьева — но влияния эти не лишают ее собственного, характерного лица. Симфония эта не столь углубленно содержательна, как более поздние сочинения Шостаковича (соната, Октябрьское „Посвящение“), но она — юношески-жизнерадостна и свежа, она радуется своим безупречным формальным мастерством, своей брызжащей яркой талантливостью.

Проведший оба концерта Н. Малько — один из немногих наших культурных и способных дирижеров. Музыкант большой эрудиции, прекрасно знающий литературу — в том числе и современную, которой он охотно уделяет значительное место в своих программах — Малько — из 2 исполнительских типов — рационалистического и эмоционального тол-

ка — принадлежит скорее к первому. Он больше знает и рассуждает в своем искусстве, чем чувствует. Из сыгранных вещей ему больше удался Чайковский (симфония и сюита) и значительно меньше Шостакович и Скрябин. Солистом в первом концерте выступал Эгон Петри. О достоинствах его распространяться нет нужды. Но вот русская музыка ему все же недостаточно удается. При обычном для Петри громадном виртуозном мастерстве и преодолении всех технических трудностей — концерт Чайковского получился у него несколько безжизненным. Другим солистом (скрипичный концерт Чайковского) явился юный 12-летний скрипач Борис Фелициант. Так же, как и в сольном концерте — его исполнение, стоящее на высокой ступени виртуозного мастерства — носило печать талантливого ученичества. Оно говорит о прекраснейшей школе, проходимой Фелициантом у берлинского профессора Вилли Хесса, о громадных потенциальных возможностях — и чисто музыкальных и специально-виртуозных — юного скрипача. Нам все же представляется, что Фелицианту еще не следует сейчас выступать в столь больших и ответственных концертах. Эти выступления в Бол. Зале Консерватории, с шумной рекламой и пр. обычными, соответствующими „аттрибутами“ принесут мало пользы юному виртуозу, но испортить его смогут изрядно. И если вообще без таких выступлений обойтись сейчас нельзя, то во всяком случае они должны быть сокращены до минимума.

М. Гринберг.

VI вечер из цикла „Современная музыка для фортепиано“.

(М. зал М.Г.К. 10/1—28 г.)

Руководимый Гр. Прокофьевым кружок молодых пианистов последовательно и планомерно развивает свою деятельность в виде публичных вечеров, иллюстрирующих развитие современного пианизма. Имея в прошлом несколько солидных достижений (вечера творчества Мясковского, С. Прокофьева, западных авторов), в отчетном концерте коллектив подошел к труднейшей задаче выполнения программы из сочинений С. Фейнберга. Творчество этого автора трудно для исполнителя как по неослабной напряженности своего эмоционального плана (в основе последнего лежат тяжелые и сложные душевные переживания), так и по необычности своего фортепианного изложения: в этом отношении С. Фейнберг — композитор наиболее анархический и своенравный. Овладеть этой капризной фактурой и удовлетворительно выполнить длинный ряд сочинений столь „неприступного“ автора — своего рода экзамен на пианистическую зрелость. Могу сказать, что экзамен этот был выдержан кружком вполне успешно. Наиболее убедительно и художественно-интересно (хотя в совершенно различном роде) прозвучало исполнение двух участников концерта: Е. Колобовой (5 соната, сюита ор. 11) и Я. Киппен (2 фантазия, прелюдии ор. 15). У первой ее плюсы лежат в сфере технически законченной интимной игры, у второго — в сфере яркой динамики и звуковой красочности. Концерту предшествовало вступительное слово Гр. Прокофьева, охарактеризо-

*) См. в № 11 журнала „Музыка и Революция“ за 1927 г. статью „Дм. Шостакович“.

вавшее творчество С. Фейнберга, и „сверхпрограм-ным“ заключением явилось исполнение нескольких вокальных пьес С. Фейнберга Ф. С. Петровой с аккомпаниментом автора. Помимо достижений дан-ного концерта хочется отметить несомненно про-являющуюся в деятельности кружка идейную спайку его участников, большую, дружную работу и энер-гию, с которой они выполняют свою интересную, но весьма нелегкую задачу.

А. н. Дроздов.

Отрывки из оперы С. Потоцкого „Про-рыв“ в концертном исполнении.

Молодым симфоническим коллективом о-ва им. Сараджева в Голубом Зале Дома Союзов 2/1, под управлением т. Хайкина были исполнены отрывки из оперы С. И. Потоцкого „Прорыв“ (либретто С. Городецкого). Отрывки имели шумный успех у публики; причины этого—эмоционально насыщен-ная, хорошо звучащая в оркестровом изложении музыка, героический сюжет либретто, темперамент-ное, четкое исполнение отрывков дирижером Хай-киным. О целом, по слышанным отрывкам—судить нельзя. Но то, что было показано—несомненно удачно. Были исполнены: симфоническая картина „Набег казаков“ (опера рисует эпоху гражданской войны, прорыв конницей генерала Мамонтова фронта красных войск, настроения деревни, переходящей из рук красных к белым и обратно), ария Феодора (вождь безлошадников) и 2 песни матери его Ан-фимьи. Опера, принятая к постановке в Большом теа-тре, безусловно заслуживает общественного вни-мания.

Георгий Поляновский.

Концерт пианистки Зары Левин.

(М. зал М. Г. К. 15/1 1928 г.)

Впервые выступившая в прошлом году с кон-цертом, молодая пианистка Зара Левин за истекший год сделала несомненные успехи. Исполненная ею программа (Бах - Бузони, Рамо - Годовский, Ко-релли-Годовский, Скрябин, Прокофьев) обнаружила в пианистке большие достижения в смысле уверен-ности удара, мужественной насыщенности звука и художественной трактовки. Пианистке еще остается поработать над устранением некоторой перегрузки в педализации и над большей равномерностью в динамическом развертывании произведений. Недю-жинность ее музыкального дарования сказывается в ее композиторской работе. Уроженка Симфе-рополя, окончив Одесскую консерваторию с золотой медалью по классу ф.-п., она в настоящее время работает по классу композиции у проф. Мясков-ского. Несмотря на молодые годы (24 г.) ею напи-саны: для ф.-п.—3 поэмы, 5 прелюдий (крупных), соната, 10 романсов, несколько хоров, *) националь-ная музыка (еврейские песни и танцы), музыка для театра Fraikunst. В данный момент она пишет со-нату для скрипки.

М.

*) См. ниже нотное приложение: Зара Левин „Буревестник“ на слова М. Горького для соло, хора и ф.-п.

Хроника концертов.

Малый зал МГК—9/ХП—С. Фейнберг (ф.-п.) программа из собств. произведений; 16/ХП—В. Бо-рисовский (альт), прогр. из старинной муз; 17/ХП—квартет МГК, прогр. из струнных квартетов Бет-ховена; 28/ХП—С. Фейнберг (ф.-п.), прогр. из классич. литературы; 30/ХП—С. Сидякин (ф.-п.); 4/1—Е. Доленга (ф.-п.).

Больш. зал МГК—5/ХП—Персимфанс (сим-фонич.), в прогр. IV симф. Глазунова, III концерт Прокофьева (солист А. Боровский), „Исламей“—Балакирева; 18/ХП—А. Боровский (ф.-п.), в прогр. Бах, Шуман, и др.; 16/1—Персимфанс (симфонич.), в прогр. Бородин (неоконч. симфония), Римск.-Кор-саков (Шехерезада), Глазунов (концертный вальс).

ТЕАТРЫ.

Обследование хозяйственной деятель-ности Актеев.

Отделом хозрасчетных предприятий Н. К. П. закончено большое обследование хозяйственной дея-тельности Московских и Ленинградских театров. Обследование производила комиссия в составе: представителя Н. К. П. (Леонтьев), ЦК. Рабис (Тихонович) и УГАТ (Колосков). Были обследованы: Большой, Экспериментальный, Малый, МХАТ I, МХАТ II и Ленинградские театры. Комиссия при-знала структуру Большого и Ленинградских театров громоздкой и нуждающейся в значительном упро-щении. Штаты театров как управленческие, так и художественно-артистические в сравнении с довоен-ным временем сильно разбухли: в Большом на 88%, в МХАТ I на 47% и т. д. Констатирован в работе управленческих аппаратов параллелизм (как обыч-ное явление) и загрузка внутренней перепиской—до 10.000 в год одних „входящих“. Норма выра-ботки, установленная для отдельных коллективов, почти нигде не выполнялась, а переработка выпла-чивалась во всех случаях. Установлено недостаточно полное использование артистической силы (за исклю-чением Малого и МХАТ II), а в Большом кроме того излишнее количество режиссуры и дирижеров. К концу сезона комиссия считает необходимым провести новое сокращение. В суммах общих расходов уделено на новые постановки всего 4—5%. Затраты на производственно-постановочную работу (материальное оформление постановок) пре-высили утвержденные планом суммы: по Боль-шому—на 60%, по МХАТ I—на 30% и т. д. Например, постановка „Бориса Годунова“ стоила 32.655 р. вместо 25.000 р., постановка „Красного мака“—31.210 р. вместо 12.500 р. Несмотря на это намеченные сроки выпуска новых постановок не соблюдены (постановки — „Борис Годунов“ и „Крас-ный мак“ показаны публике с опозданием до 7 мес.). Производственный план новых постановок за прош-лый сезон во всех обследованных актеатрах не выполнен. В Большом показано постановок 5 вместо 11, в МХАТ I—3 вместо 5, в МХАТ II—3 вместо 4, в Ленинградских театрах—14 вместо 24.

ХРОНИКА.

Редколлегией Музсектора Госиздата за вторую половину декабря 1927 г. и начало января 28 г. одобрены к изданию следующие рукописи: по **Общественному отделу**: А н т ю ф е е в—2 части струнного квартета № 3; В. Б е л ы й—Поэма для альта и ф-п.; М. Г а з е н—1-я соната для ф-п., ор. 10; М. Г н е с и н—Музыка к „Ревизору“ для салонного орк.; е г о ж е—„Песня о древней родине“ для оркестра; е г о ж е—„Из песен об Адонисе“ для оркестра. А. Д з е г е л е н о к—1. „Под медленный шаг каравана“. 2. „Я—легкий охотник“ для голоса и трио А. Ж а к—3 прелюдии, ор. 2, для ф-п.

По Агитационно-просветительному отделу. У л ы б и н. 1. Интермеццо и хор опричников из оп. „Царская невеста“ для духового оркестра; 2. Финал 2-го акта из оп. „Аида“ для дух. орк.; 3. Две великорусские песни Гречанинова для дух. оркестра.

По Педагогическому отделу: К о р ч м а р е в, К. Семь легких пьес на народные темы для скрипки и ф-п.; Л о б а ч е в, Г. „Таусень“—10 детских песен для 1, 2 и 3 гол. с ф-п.

Книги: Р о г а л ь - Л е в и ц к и й. Биография Л. Половинкина.

Музсектором Госиздата принят к изданию сборник: „Мусоргский и его „Борис Годунов“. Сборник редактируется комиссией, в состав которой вошли В. М. Беляев, П. А. Ламм, С. С. Попов и В. В. Яковлев. В него входят нижеследующие статьи и исследования: П. С. Коган—„Социальное значение искусства Мусоргского“; Игоря Глебова—„Мусоргский как драматург“; е г о ж е—„Мусоргский как инструментатор“; В. Беляева—„Опыт теоретического разбора „Бориса Годунова““; е г о ж е—„Две редакции „Бориса Годунова““; П. А. Ламма—„Авторские замыслы и их осуществление“; Ю. Никольского—„Тональная окраска у Мусоргского в „Борисе Годунове““; В. Шебалина—„Трактовка хоровой массы в „Борисе Годунове““; А. Хохловкиной—„Первые критики „Бориса Годунова““; З. Савеловой—„Мусоргский и его друзья“. Глава из биографии; Вас. Яковлева—„Сценическая история „Бориса Годунова““; е г о ж е—„Мусоргский в воспоминаниях и наблюдениях современников“; Игоря Глебова—„Философско-эстетическое воззрение Мусоргского“; С. С. Попова—„Библиография“; С. А. Детинова—„Иконографические заметки“. Кроме того, в сборник включаются два неизданных письма Мусоргского и также впервые публикуемая запись народной песни, сделанная композитором; эти последние материалы комментируются Н. Ф. Финдейзенем. Издание будет снабжено репродукциями, в том числе неизданными портретами Мусоргского. Часть работ уже сдана в печать.

В Музсектор Госиздата поступило требование из Германии на партитуру 1-ой симфонии Д. Шостаковича, которую предполагает исполнить Бруно Вальтер в текущем сезоне за границей.

В редакцию журнала „Музыка и Революция“ венской фирмой Гек (Неск) прислан „Каталог ценных музыкальных рукописей“ с просьбой поместить

о нем информацию в журнале и с предложением предоставить в распоряжение редакции, для воспроизведения в журнале, те клише, снимки с которых представляют наибольший интерес для читателей. В данном каталоге помещены репродукции след. манускриптов: Баха, Бетховена, Брамса, Вагнера, Шуберта, Шумана и др.

В редакцию журнала „Музыка и Революция“ поступило предложение от журнала „Фольксбюне“—органа народного кооперативного театра в Германии—установить с ним взаимообмен.

При Мосгубрабисе начала работать Комиссия научных и педагогических сил, ставящая своей задачей выявление методов профобслуживания высококвалифицированных научных работников и методов культуры среди них. Комиссия ставит также своей целью максимальное вовлечение высококвалифицированных работников в общесоюзную работу, путем привлечения их к постановке докладов на различные научно-производственные темы. На ближайшее время Комиссия ставит своей целью: а) организационный охват всех научно-педагогических работников в области искусства, б) изучение условий труда и улучшения быта научных работников и педагогов по искусству, в) обслуживание данной категории работников по линии культуры, г) оказание содействия и принятие участия в проработке производственных и методических вопросов. Всех работников, заинтересованных в работах комиссии, просят обращаться к секретарю Президиума Мосгубрабиса.

Московская Камерная опера (быв. студия им. Шаляпина) работает над постановкой оперы Бламбергера „Скоморох“. Постановщик Ф. Каверин.

1/1-28 в Ленинграде скончалась известная преподавательница пения Э. О. Сонки, выступавшая в свое время на сцене б. Маринского театра.

В Ленинградской Ак-опере идут подготовительные работы по постановке новой оп. Иг. Стравинского „Царь Эдип“. Текст оперы на латинском языке, и в таком виде она идет на западно-европейских сценах. У нас также предполагается дать оперу на латинском языке, согласно желания автора.

Большой театр готовит к постановке оп. Мусоргского „Хованщина“. Постановка И. Лапицкого, декорации худож. Курилко. Главные роли распределены между Богдановичем, Евлаховым, Арсеньевым, Лубенцовым и др.

Цекрабис признал нецелесообразным приглашение негритянской оперетты в СССР.

Управление актеатров ведет переговоры о поездке Ленинградской оперы в Швецию, Германию и Францию по окончании сезона. В репертуаре „Прыжок через тень“, „Снегурочка“ и „Золотой петушок“.

В Ленинградском Доме Культуры Московско-Нарвского района открывается народная Консерва-

тория. В консерваторию будут приниматься исключительно рабочие и трудовая молодежь района. Для поступления требуется элементарное знание нот и музыкальный слух. Занятия будут производиться профессорами и преподавателями консерватории.

Ирма Яунзем через Берлинское представительство Центропосредрабиса получила предложение гастрольной поездки по Америке (30 концертов в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Чикаго, Бостоне и т. д.).

Музыкальная студия получила от Вл. И. Немировича-Данченко телеграмму из Берлина, что он в конце января будет в Москве. Очередная постановка студии — „Миг жизни“ испанского композитора Мануэль де Фалья, отложена до начала марта. В первых числах мая театр покажет муз. комедию франц. комп. Казадезюса „Котильон № 3“. Текст переделан драматургом А. Глобой. Кроме того театр приступил к работам над 2-мя одноактными операми Пуччини „Плащ“ и „Джанни и Скикки“, которые будут показаны в будущем сезоне.

17-го января в Малом зале МГК состоялся концерт о-ва еврейской музыки. В программе — сочинения Веприка, Гамбурга, Гнесина и А. Крейна.

На 28 января в б. зале акфилармонии назначен последний в Ленинграде концерт Л. В. Собинова перед концертной поездкой его по Америке совместно с его сыном — пианистом, выступающим в настоящее время в Берлине.

В Ленинграде приступлено к переучету руководителей художественных кружков, — муз., драм. и изо — как специалистов, так и выдвиженцев, для проверки степени их подготовленности к работе в клубных условиях.

В Москве закончилась городская конференция работников эстрады и оркестра, на которой состоялись перевыборы Горкома. Новому составу Горкома дан обширный наказ, который в основном сводится к требованиям упорядочить положение эстрадников, поднять их квалификацию и привлечь общественное внимание к вопросам эстрады.

21-го января в Большом Театре состоялось траурное заседание, посвященное 4-ой годовщине со дня смерти В. И. Ленина. После речей т.т. Калинина, Бухарина и Степанова-Скворцова последовало концертное отделение. Хором, артистами и оркестром ГАБТ под управлением М. М. Ипполитова-Иванова, В. И. Сук и У. И. Авранек были исполнены: „Замучен тяжелой неволей“, А. Крейн „Траурная ода“, В. Рамм „Пять дней и пять ночей“, М. Красев „Братские могилы“, Б. Шехтер „Когда умирает вождь“, А. Касьянов „Траурный марш“, Г. Лобачев „Боевая — Ленинская“, Г. Лобачев „Зов мятежный“. Все перечисленные произведения изданы Музсектором Госиздата.

В Орехово-Зуеве Обществом „Друг Детей“ совместно с бюро юных пионеров проводится сейчас массовый детский музыкальный конкурс. В кон-

курсе примут участие гармонисты, балалаечники, скрипачи, певцы, плясуны. Лучшим исполнителям будут выданы призы. Такой конкурс устраивается впервые, он должен выявить художественно одаренных ребят.

4/XII состоялся в М. зале Консерватории „Вечер творчества молодых композиторов“, устроенный базовой ячейкой ВЛКСМ при МГК — в пользу беспризорных. Исполнялось: 1) В. Белый „2 ф-п. фуги“ и песня „26“ (памяти бакинских комиссаров), биссированная по требованию публики, 2) А. Давиденко „Коммунист“ баллада для баса, 3) М. Коваль „Песни“, 4) Б. Шехтер „2-ая ф-п. соната“ и 2 песни, 5) А. Веприк „Рапсодия“ для альта и ф-п., 6) Г. Гамбург „Напев“ для альта и ф-п., 7) Л. Половинкин „ф-п. пьесы“, 8) В. Шебалин „Вокальные миниатюры“, имевшие шумный успех.

В ознаменование 3-х летия Симфонического о-ва им. Сараджева при МВТУ (Моск. Высш. Техн. Училище) был проведен концерт под управлением молодого дирижера Хайкина. В программе стояли: 7-ая симфония Бетховена, „Эгмонт“ и Скрипичный концерт Бетховена в исполнении Я. Рабиновича. О-вом за 3 года существования проведено 30 симф. концертов и несколько циклов камерных, главным образом для МВТУ и в районах.

ЛЕНИНГРАД.

Секция Художественной Пропаганды К/о ЛГСПС.

В задачу Секции Художественной пропаганды при Культотделе ЛГСПС входит музыкально-культурное обслуживание рабочих клубов, в частности — работа концертная. Деятельность С. Х. П. постепенно захватила большую часть клубных площадок и сейчас перекинулась даже в театральные помещения, музеи и т. д. В основу концертной деятельности С. Х. П. положен своеобразный монтаж: так наз., иллюстрированный доклад, или попросту, лекция-концерт. Канва лекции расшита узорами музыкальной программы и, в конце концов, сводится к вступительному слову и дальнейшему культурному конферированию, таким образом, чтобы, не утомляя аудитории, можно было бы к развлечению присоединить зерно культуры. Отбор программы происходит под знаком двойного критерия: абсолютной художественности и доступности. Результаты работы и подготовка дальнейших выступлений еженедельно обсуждаются коллективно на совместных заседаниях лекторов, исполнителей, руководителей организации и экспертов-специалистов в той или иной области музыкально-культурной работы. В некоторых клубах С. Х. П. проводит систематическую концертную работу в порядке „вечеров слушания музыки“. Последнее является крайне существенным, так как сейчас начинает определенно выявляться разрыв между слушательской массой и исполнителями, а тем паче композиторами, особенно теми, кто создает музыку Октября, уходя от трафаретов и шаблона. Из концертов С. Х. П. до сих пор лучшими являлись: „вечер Бетховена“ и „вечер современной му-

зыка". Особенно удачно прошел концерт современной музыки на „Кр. Путиловце“. К Октябрьским дням были подготовлены концерты-лекции на темы: „Революционные мотивы в музыке“, „Дела и дни Октября в музыке“ и „Десять лет советской музыки“. Из них с наибольшим успехом проходил второй, на некоторых заводах вызвавший просьбы о повторении. Сейчас С. Х. П. prepares исторический цикл „Вечеров музыкальной культуры“, вечера современной оперы в клубе и концерты в музеях. Концерты в музеях — настолько оригинальная и любопытная задача, что — после проверки „в действии“ — требует самостоятельного освещения.

Ю. В.

ПО СССР.

г. Коломна.

В г. Коломне в X годовщину Октября, выступал объединенный оркестр в количестве 62 чел. Оркестр состоял из домровых кружков клуба „им. Воровского“ при Коломзаводе, клуба „им. Революции 1905 года“ при ст. Голутвино М.-Каз. ж. д. и неаполитанского кружка любителей г. Коломны. Руководитель объединенного оркестра т. Курлаев С. А. Одним из первых организовался в 1924 г. домровый кружок при клубе „им. Революции 1905 г.“ ст. Голутвино. Вначале кружок состоял из 8 чел., но постепенно увеличивался и в 1925 г. состоял уже из 37 чел. Выступали (как самостоятельно, так и с хором) у себя в клубе, в других клубах и в подшефных деревнях. При содействии кружка ж. д. начал орга-

низовываться струнный кружок при ст. Пески. Казалось бы, наступил момент для широкой художественной работы кружка. Но в момент начала расцвета кружка пришла из центра (Укпрофсоюз М.-Каз. ж. д.) бумажка, которая гласила, что „руководители худож. кружков сокращаются, и кружки переводятся на самодеятельность“. Пришлось поступить так, как требовал центр. Кружок распался. В течение года кружка не существовало. В конце 1926 г. опять стали приглашать руководителей, и кружок начал организовываться вновь. Условия работы улучшились: дали отдельную комнату, добавили инструментов. Занятия теперь ведутся групповые. В настоящее время кружок состоит из 72 членов, имея 3 группы. Начинающие занимаются под руководством старшей группы под наблюдением руководителя. Домровый кружок при клубе „им. Воровского“ Коломзавода, организовался в 1925 г. в конце ноября. Вначале кружок состоял из 30 чел. Кружок рос быстро. Выступления были очень часты (до 14 раз в месяц), приходилось думать только о репертуаре. Боролись с правлением клуба — не помогало, пока не пришло постановление центра, — допускать к выступлению худ. кружки не более 4-х раз в месяц. С этим злом покончили. Но осталось другое зло: постоянно приходилось бороться из-за репертуара и с кружковцами и с правлением. Кружковцы были на очень низком уровне муз. воспитания. Новичок в этом искусстве лучше, чем те кружковцы, которые уже вкусили прелести антихудожественной музыки, играя по слуху „Кирпичики“, „Цыганочку“ и т. п). Здесь руководителю пришлось проявить большое терпение, опыт и умелый подход, чтобы вывести ребят на правильный путь муз. воспитания. С этим тоже справились. Теперь кружковцы уже начинают лучше разбираться



Домровый кружок Коломенского завода.

в художественном содержании песен. Они берут для разучивания партии на дом (увертюру „Кармен“, „Журавель“ Аренского, „Менуэт“ Бетховена, „Военный марш“ Шуберта и т. п.). Но самая трудная задача остается еще не решенной—это муз. воспитание слушателей. Правление клуба предлагает выступать с таким репертуаром, который требуют слушатели. Но есть такая часть публики, которая интересуется флиртом, танцами, кино или балаганом, а потому как только выходит кружок на сцену, она кричит—„долой“ или „довольно“. Им подавай „Цыганочку“, во время которой они могут притоптывать, присвистывать и приплясывать. Это совершенно не дает возможности другой части публики внимательно прослушать тот или иной кружок. (Я говорю не только о струнном, но и о других кружках). Недавно был такой случай. Из Коломны прибыл в театр при Коломзаводе, драм. кружок с живой газетой. Газета была хорошо разучена и удачно подобрана. Публика ни разу этот коллектив не видела, но как только появился этот кружок на сцену, как уже кричали „долой“, „даешь кино“. Это после какого-то собрания. Когда же в зрительном зале стоит тишина, то кружки, в частности домровый, пользуются успехом. Как будут вести борьбу с этим злом, нам трудно судить, но указать на существующие недостатки в клубах, мы считаем необходимым. Правления клубов совсем почти не устраивают концертов. Концерт в нашем районе—редкость. Больших трудов стоило устройство лекции-концерта коллективом МХАТ о Бетховене. Правления клубов уделяют больше внимания различным факирам, фокусникам и т. п., выступлениям, которые в наших клубах обычно процветают. Сейчас вновь организовались еще три струнных кружка при клубах „Строителей“ и „Нарпита“ и Совпартшколе. Состав их не типовой (мандолины, балалайки, гитары). Это произошло потому, что у клубов нет средств на покупку однотипного комплекта инструментов. Пришлось удовольствоваться наличием тех инструментов, какие оказались у кружковцев. С пособиями по организации того или иного кружка дело тоже обстоит плохо. Руководителей опытных очень мало. Большею частью в провинции являются руководителями люди, немного играющие на каком-либо инструменте по нотам. Наш неопытный руководитель, без всяких пособий на руках, начинает играть с кружком точно в жмурки, перескакивая без всякой системы с одного на другое. Необходимо, наконец, создать такое пособие, которое бы указало путь от начала организации и до более совершенной работы кружка.

Несмотря на все трения, струнные кружки у нас растут и крепнут. Всего сейчас во всех струнных кружках Коломны участвует более 200 чел. кружковцев. Это происходит потому, что к музыкальному искусству сейчас существует большая тяга со стороны массы.

С. К.

Хоркружки в клубах горняков Украины.

Проведенное Всеукраинским Комитетом Горняков обследование работы хоркружков в клубах установило, что за последнее время работа кружков значительно улучшилась, но все же стоит еще далеко

не на должной высоте. Главными недостатками в работе хоркружков следует считать: а) отсутствие массовости, а отсюда и малый охват членов клуба кружками; б) уклон в профессионализм; в) плохой подбор репертуара; г) отсутствие плановости в работе кружков и увязки в работе клуба в целом. В значительной мере все эти недочеты зависят от недостатка квалифицированных руководителей кружков, в смысле понимания задач клуба и хоркружка. Рассмотрение репертуара кружков дает возможность установить здесь отсутствие плана и какой бы то ни было цели. Обычно репертуар состоит из 2-х частей: а) революционные произведения (агитационно-просветительная литература), приуроченные к тем или иным кампаниям и праздникам в клубе и б) иные музыкальные произведения, обычно именуемые художественными. Если первая часть репертуара кружков определяется заданиями дня, то вторая определяется или симпатиями руководителя или имеющимися у него материалами случайного характера.

Отсюда недочеты репертуара: не имея ясного представления о задачах художественной работы клубов и руководствуясь личными настроениями и симпатиями, руководитель кружка выносит в массу музыкальную макулатуру. В особенности яркое пример в этом отношении с украинской музыкой. Многие кружки и до сих пор имеют в репертуаре произведения Давидовского, „Кобза“ и „Бандура“, Коханского—„Сіра Кобила“ и „Одинокий Човен“ и украинскую народную песню в обработках Концевича, Безшляха и т. п. „Произведения“ Давидовского ни с какой точки зрения не имеют музыкальной ценности и как произведения „популярного“ характера рассчитаны лишь на дешевый эффект и на неискущенного в музыкальном отношении слушателя. О произведениях Коханского и говорить нечего. Народная песня украинская в обработках Концевича, Безшляха и т. п. ничего общего с украинской народной песней не имеет. Не работать над украинской песней в обработках Леонтовича, Степового, Козицкого, Демущького и Богуславского—значит быть человеком невысокой культуры.

Подобное явление наблюдается и в области русской музыки; переделка для смешанного хора: „Шахты № 3“, „Манькиного поселка“, „Мишенька под вишенкой“—достаточно говорят о себе. Характерно еще и то обстоятельство, что многие руководители кружков, не удовлетворяясь материалами, имеющимися на рынке, пишут к тем или иным случаям свои собственные произведения. Материалы, собранные Всеукраинским Комитетом Горняков, говорят о том, что в громадном большинстве случаев, клубам следует воздерживаться от исполнения произведений руководителей, отличающихся обычно убожеством мелодии и гармонической фактуры (типичная церковная гармония).

Выше уже говорилось о том, что большинство недочетов зависит от руководителей кружков, состав которых в значительной части складывается из бывших, а то и настоящих церковных регентов. Однако многие недочеты зависят также и от правления клубов. До настоящего времени еще отсутствует серьезное отношение с его стороны к работе хоркружка в клубе. Кружок зачастую исполняется как средство, помогающее заполнить

пробелы в клубной вечеровой программе. Правления клубов мало заботятся о снабжении хоркружков нужной литературой, о предоставлении им хоть мало-мальски годных условий для работы.

Для того, чтобы работа хоровых кружков в клубах горняков поднялась до уровня работы других кружков, необходимы, на наш взгляд, следующие меры: 1) необходимо союзу горняков организовать переподготовку руководителей хоркружков; 2) руководителям кружков необходимо ознакомиться с задачами рабочего клуба и кружков в нем, следить за литературой по хоровой работе в клубах, тем более, что Всеукраинский Комитет Горняков снабжает клубы методической литературой по художественной работе клубов; 3) правлениям клубов необходимо принять меры к снабжению хоркружков нужными пособиями для работы, создать необходимые условия для занятий и не перегружать кружки выступлениями.

Ю. Черняев.

Тифлис.

„Смейся, паяц“.

Журнал „Музыка и Революция“ очень кстати опубликовал в №№ 7—8 и 9 „Примерные программы“ концертов. Устроители вечеров на заданную тему в провинции совершенно беспомощны и доходят до анекдотических курьезов, напрягая свою изобретательность. В Тифлисе, например, музыкальный руководитель „Радио-передачи“ составляя 1-й тематический концерт „Труд в отражении поэзии и музыки“, включил в него две кавки мечей из „Зигфрида“ Вагнера и „Кашея“ Римского-Корсакова, арию Мими из „Богемы“ Пуччини, „Смейся, паяц“ из оперы Леонкавалло, „Перпетуум мобиле“ Бома и т. п.

В „Рабочей правде“ я указал „музыкальному руководителю“ на сколько притянутыми к теме являются кавки сказочных, мистических мечей, песенки представительницы богемы Мими, „Перпетуум мобиле“ Бома и в особенности „Смейся, паяц“. Руководитель в газете же ответил, что „Перпетуум“ он включил в программу, постольку, поскольку название песни и характер ее музыки позволяют думать, что автор изображает в ней вечно движущуюся машинку, т. е. как бы разрешенную проблему „вечного движения“, которая издавна занимала „ученые умы человечества“. Ария „Смейся, паяц“ тоже включена не проста, а чтобы показать „роль и значение субъективных переживаний при том или ином рабочем трудовом процессе“... Ария Мими включена потому что „бедная девушка по шелку вышивает, берет заказы“ и т. д. Музыкальный руководитель уверен, что „ученые умы человечества“ на его стороне. Я не захотел полемизировать и доказывать ему, что ученые умы человечества давно уже не занимаются изобретением вечного движения; что ни одна из существующих и мыслимых машин не является ни с какой стороны „перпетуумом“. Смешно это доказывать, — еще смешнее опровергать пригодность Паяца и Мими для „отображения трудовых процессов“.

Бесполезно доказывать ему и нежелательность составления концертных программ из оперных отрывков. Оперный фрагмент вне связи с оперой подчас теряет вовсе смысл. Блестящий пример — столь излюбленная провинциальными (да и столичными тоже) концертными певцами песенка о „сучечке“ из „Пиковой Дамы“. Знает ли аудитория, да и те артисты, которые при всяком удобном случае хватаются за этот „сучечек, несгибающийся под тысячью девочек“, откуда он взялся?

Чайковский мучительно искал пустынных, пошленьких слов для песенки Томского, которую тот исполняет в окружении клубных кутил. Ему хотелось словами и мотивом охарактеризовать пошлость среды, в которой Томский вращался. Наконец композитору указали на забытую шутку Державина. Державин в молодости был картежником и кутилой. В пьяном виде для забавы пьяных друзей он и сочинил пошленькие куплеты „Если б милые девицы“... Чайковский радовался, что ему удалось сочетать с банальностью слов, банальность музыки. И теперь баритоны (да и басы даже!) этой пошлостью поминают Чайковского! Нарочитой пошлостью является песенка Томского вне оперы. В опере она — как нельзя более уместна и ценна. Устроитель радио-концерта в Тифлисе в программу о труде не включил, правда, этого „сучечка“, хотя „ученый ум человечества“ и мог бы связать эту песенку с союзом Деревообделочников или Всеработземлеса. Но включив „ковку и точку“ мечей из „Зигфрида“ и „Кашея“, он в своем ответе мне напирает именно на то, что „эти две оперы, кстати сказать, никогда не шедшие в Тифлисе, вообще малоизвестны“, и потому никакой мистики слушатель не заметит. Не кстати сказано тут „кстати сказать“. Только тогда еще и возможно включать оперную арию в концерт, когда опера, из которой она взята, хорошо известна аудитории.

„Примерные программы“, рекомендованные нашим журналом тем и хороши, что дают концертный, т. е. романсный и песенный материал. Теперь составителям радио-передач (самая ответственная работа, так как радио-аудитория все развивается) не придется опираться на „ученые умы человечества“ для оправдания „сучечков“ своего „музыкального руководства“.

Вопрос, поднятый мною, очень серьезен для провинции. Но он еще не вполне разрешается простым опубликованием списка музыкальных произведений, входящих в состав примерных программ. Нужно принять немедленно меры, чтобы эти произведения были разосланы по всем музыкальным магазинам С.С.С.Р. Я справлялся здесь в Тифлисе и убедился, что трех четвертей из перечисленных вашим журналом песен, ни за что не найти. А Тифлис — столичный город. И музыкальный город. „Сучечков“, „Смейся, паяц“ и „Торреадоров“ *) сколько угодно, цыганщины еще больше, вертинщины — до отказа. А

*) Кстати сказать, „Торреадор“ здесь тоже может появиться в программе „Труд и музыка“, потому что „ученые умы человечества“ усмотрят связь его с профсоюзом Кожевников или Нарпита.

Лобачева, Красева, Анцева, Туренкова, Лазарева, Сергеева, Васильева-Буглая, Давиденко, Шехтера, Корчмарева и т. п.—почти не бывает.

Н. Шебуев.

35-летие Томского Музтехникума.

В Томске состоится 28 февраля 1928 года празднование 35-летия существования Государственного Музыкального Техникума и предполаген съезд музыкальных педагогов Сибири. В своем первоначальном виде Музыкальных Классов Томский Госуд. Музык. Техникум был открыт 7/20 февраля 1893 г.—преобразован в Музыкальное Училище в январе 1912 г.—при Томском Отделении Русского Музыкального Общества. Последнее же было учреждено в Томске в марте 1879 года, т. е. только через 20 лет после основания Русск. Музык. О-ва в Ленинграде. Томский Госуд. Музык. Техникум является первым по времени возникновения и первым по своему значению музыкальным учебным заведением Сибири. Ожидают, что на съезде будет поднят вопрос о преобразовании Техникума в „Сибирскую Консерваторию“. В настоящее время в Томском Музык. Техникуме 33 преподавателя и 550 учащихся. Техникум состоит из трех школ: школы I ст. для детей, музыкальных курсов для взрослых и школы II ст. или собственно музыкального техникума. Томский Музык. Техникум обладает хором, оркестром, камерными ансамблями; дважды за прошлый год ставил оперу „Борис Годунов“ Мусоргского, дал ряд симфонических концертов.

И. Э.

К 10-летию деятельности хора учащихся Саранского Педтехникума.

Общественно-полезная работа является одним из центральных вопросов, на котором заострено внимание школ всех типов. Подводя итоги наших достижений в этой области, нельзя не отметить 10 лет непрерывной работы хора учащихся Саранского Педтехникума. За этот период времени хором было поставлено более 150 концертов как в самом городе, так и в подшефном деревенском районе Техникума. Программа концертов всегда отвечала моменту того или иного общественно-политического события и отличалась строгою выдержанностью и художественностью исполнения. Иногда ставились концерты, посвященные народной песне, среди которых большое место занимала песня местного края, в записи и обработке которой хористы, наряду с другими учащимися, принимали большое участие. Число участников хора колебалось от 100 до 150 человек. Иногда по инициативе Педтехникума устраивались объединения хоровых ансамблей, и тогда численность хора достигала до 250 и даже до 500 человек. Среди городского и деревенского населения хор пользуется большою популярностью.

Отмечая это незаурядное явление в общественной жизни уездного города, следует приветствовать коллектив юных хористов, учащихся Саранского Педтехникума и его бессменного руководителя Промптова и пожелать успеха в их дальнейшей, столь плодотворной работе.

Наль.

ЗА РУБЕЖОМ.

Кино и фортепианная техника.

В декабрьском номере журнала Die Musik помещена статья „Новые пути фортепианной техники“, в основу которой положен сопровождавшийся киноиллюстрациями доклад пианистки Луты Нунеберг в Берлине, носивший многообещающее название „Растягивающее время лупа *) в применении к фортепианной технике“ („Die Zeitlupe in der Klaviertechnik“). Как известно, замедляя движение кинематографической фильмы, в десять раз и больше, можно расчленять каждое движение на его составные части и изучать его с научной точностью. Путем съемки игры известных пианистов докладчица намерена была показать пути к достижению наиболее экономических и целесообразных мускульных движений при игре на фортепиано. К сожалению, кино-снимки с игры разных знаменитостей показали, что их приемы игры далеко не всегда отличаются экономичностью в мускульной работе. Так все они держат пятый палец в постоянном напряжении. У Ванды Ландовской все пальцы судорожно скрючены: безразлично готовились ли они к удару или нет. Го-

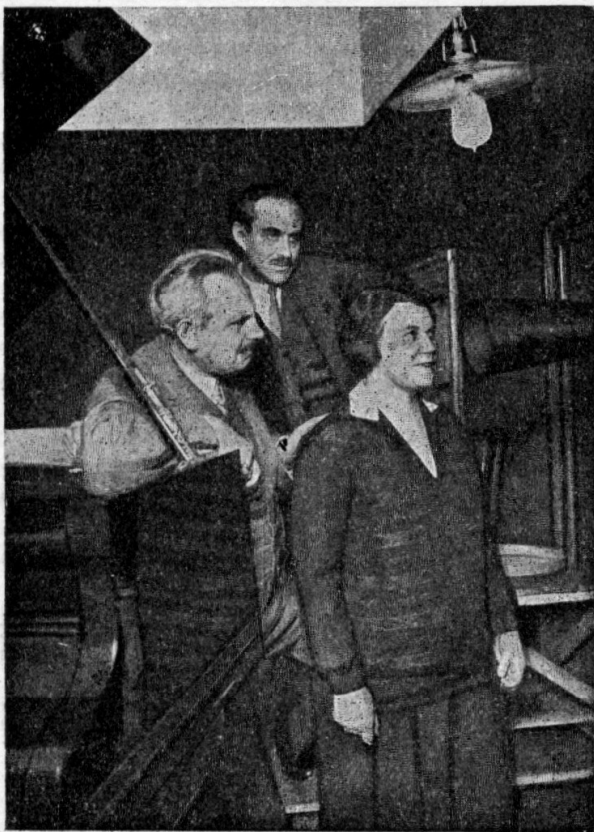
ровиц играет h-moll'ный этюд Шопена с ужасающей тратой мускульной энергии, с огромными движениями нижней части рук. Корто—C-dur'ный этюд Шопена исполняет, высоко подбрасывая пальцы, тогда как снимки игры других пианистов показывают, что те же пьесы могут быть исполнены с значительно меньшей мускульной работой. Из этого следует, что основным условием виртуозной игры, а следовательно и инструментальной техники, является не экономия движений, а их точное соответствие с намерениями исполнителя, — и что сущность виртуозного таланта заключается, повидимому, не в точном контроле над мускульными движениями, а в высоко развитом чувстве пространства и в безошибочных осязательных представлениях.

Автор статьи считает, что передача кино-съемок в замедленном движении может, в связи с говорящей фильмой, т. е. воспроизводящей одновременно и движение и музыку,—служить ценным педагогическим подспорьем для фортепианных педагогов, наглядно показывая насколько экономная техника оказывается более продуктивной.

*) Прибор для замедления движения фильмы.

Артистка Ирма Яунзем в архиве звуков проф. Дыгин.

Германский музыкальный деятель, профессор Дыгин за время войны собрал несколько тысяч фонографических записей песен сотен народов мира. Пленные, находившиеся в немецких концентрационных лагерях, являлись поставщиками своеобразного музея или архива звуков, основанного проф. Дыгин. Во время заграничных поездок этот архив посетили наши советские музыкальные деятели и артисты и



Ирма Яунзем.

среди них певица Ирма Яунзем. Ирма Яунзем, искуснейшая исполнительница песен народов СССР, посетила музей проф. Дыгин с целью пополнить его коллекцию. На снимке изображена Ирма Яунзем, напевающая в фонограф песни из своего репертуара, рядом с нею профессор Дыгин и сзади аккомпаниатор ее, профессор Метцль.

Бессмысленный рекорд.

Нужно несомненно потратить много сил и прожить большую выносливость, чтобы проиграть 22 часа без перерыва на каком-либо музыкальном инструменте, но вряд ли кто сочтет такую затрату сил спортивным и еще менее—художественным достижением. Однако, подвиг этот нашел в Германии ряд подражателей среди музыкантов, играющих в кафе и пивных. Первым выступил на состязание в небольшом городе Кёзлине капельмейстер-дилетант Бергер, продирижировавший 30 часов подряд. Но недолго ему пришлось пробить обладателем мирового рекорда. В Эльбинге тотчас же нашлись

три музыканта, братья Эльтерманн, решившие превзойти Кёзлинский рекорд. Поощряемые владельцем кафе Гольд, заведение которого в течение всего испытания ломилось от потребителей, они проиграли 31 час и 10 минут, побив таким образом предыдущий рекорд на 70 минут. Перед кафе стояла такая толпа любопытных, что пришлось для поддержания порядка прибегнуть к помощи наряда конной полиции. Но и этим победителям повидимому, не суждено долго проносить звание мировых чемпионов выносливости. В Данциге расклеены были анонсы о том, что „капелла Шульце намеревается побить мировой рекорд „длительной игры“. Начало во вторник 13 декабря в 6 часов вечера, без перерыва до четверга* утра, под наблюдением выборной контрольной комиссии“. В Кёнигсберге, как передают, какой-то ансамбль также уже тренируется к рекордному выступлению. Словом, надо опасаться, что если эти рекорды продолжатся, бедные музыкальные спортсмены попадут под надзор психиатра.

Б. Ю.

Хроника.

Опера в Барселоне (Испания) включила в репертуар сезона 27—28 г. оперы: „Майская ночь“, „Борис Годунов“ и „Сказка о царе Салтане“.

Нью-Йоркский оперный театр „Метрополитен“ решено перестроить с тем, чтобы он вмещал 10.000 зрителей вместо 4.000, помещающихся в настоящее время.

В Норвегии предстоит реформа авторского права. Согласно с новым законопроектом авторское право через 50 лет переходит к государству.

Франкфуртская консерватория открыла у себя класс джаз-банда. Это новшество встретило в некоторых музыкальных кругах Германии большое возмущение.

Недавно на сцене театра Metropolitan в Нью-Йорке состоялась постановка первой большой оперы, написанной (по заказу этого театра) природным американцем. Опера „Оруженосец короля“ („The King's Henchman“) написана на текст молодой поэтессы Эдни Сент-Винсент-Миллэ и носит характер лирической драмы. Композитор—Димс Тайлор (Deems Taylor), которому теперь 41 год, может до известной степени считаться самоучкой. Написал уже ряд симфонических и камерных произведений, в том числе обработки русских народных песен. В настоящее время редактирует музыкальный журнал Musical America. Опера его встречена была публикой и критикой с большим сочувствием.

Перелет Линдберга через Атлантический океан вдохновил американского композитора М. Джемс Филипп Дайна, написавшего „Симфонию Линдберг“. Как сообщает „L'Europe Nouvelle“ американские критики восторженно отзываются об этом произведении, называя его „самым оглушительным“ в мире. Симфония начинается барабанным боем, все увели-

чивающимся в продолжение нескольких минут, создавая иллюзию рева мотора самолета перед отлетом. Центральное место симфонии—буря на океане. Финал—оглушительный рев, производимый всеми инструментами и сопровождающийся пушечной стрельбой, свистом и криками американских меломанов.

В Нью-Йорке ставится в этом году „Золотой петушок“ Римского-Корсакова; в Буэнос-Айресе он был поставлен в прошлом году, в нынешнем—там поставлен „Царь Салтан“, того же автора.

Большой интерес за границей вызвал к себе балет Прокофьева „Стальные шаги“ на сюжет из Советской России эпохи военного коммунизма, поставленный Дягилевым в Париже. „Сенсационной“

явилась 2-я картина, изображающая фабрику, в которой „танцорами“ оказались маховики, валы, шестерни, станки и т. д. Эта своеобразная „механизация“ балета произвела особенно сильное впечатление.

Из интересных возобновлений старых опер можно отметить следующие: „Водовоз“ Керубини (Берлин), „Самсон и Далила“ Генделя (Аугсбург), „Ифигения в Тавриде“ Глюка (Бреславль), „Die verfallene Elfmaler“ Моцарта, написанная им в 12-летнем возрасте (Бреславль).

Назначены к исполнению в нынешнем году VI симфония Мясковского—в Гагене под упр. Рихтера и VII симфония его же—в Дрездене под упр. Мёрике.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

Указатель агитационно - просветительской литературы для клубных музыкальных коллективов ко дню 10-летия Красной Армии.

Целью предлагаемого краткого указателя является стремление дать лучшие из песен, отражающих: во-1-х—историю Красной Армии и гражданской войны, во-2-х—боеготовность и боевую готовность к обороне страны и в-3-х—быт Красной Армии и ее взаимоотношение с массами трудящихся. Эти песни с успехом могут быть использованы клубными музыкальными коллективами для обслуживания вечеров, посвященных 10-летию Красной Армии.

1. Хоровые песни.

1. „Песни Красной Армии“, сборник 26 песен; сост. Л. Шульгин. Цена 1 р. 8 к. Из этого сборника песни, по тематике, можно разделить на следующие группы. 1) Организация (строительство) Красной Армии: а) „Вперед на бой упорный“ Васильева-Буглая, 2-хгол. хор без сопр. I ст. труд.; б) „В девятнадцатом году“, 2-хгол. I ст. труд.; в) „Кубанская песня“ А. Сергеева, 2-хгол. I ст. труд.; г) „Марш червонного казачества“, 3-хгол. II ст. труд.; д) „По морям“, Васильева-Буглая, 3-хгол. II ст. труд.; е) „Ой, видно село“, 3-хгол. II ст. труд.; з) „Грамотный“ Васильева-Буглая. Бытовая песня: период мирного строительства; 2-хгол. I ст. труд.; и) „Мы ребята молодцы“, 2-хгол. I ст. труд. 2) За что и с кем боролась Красная Армия: а) „Ну, товарищи, в поход!“ Г. Лобачева, 2-хгол. I ст. труд.; б) „Красная звезда“. А. Любимова, 2-хгол. II ст. труд.; в) „Даешь Варшаву!“ Васильева-Буглая, 2-хгол. с 3-мя запева. II ст. труд.; г) „Шашки остры“ Васильева-Буглая, 3-хгол. II ст. труд.; д) „Мы три года воевали“ А. Сергеева, 2-хгол. I ст. труд.; ж) „Красноармеец умирал“. А. Сергеева, 2-хгол. I ст. труд. 3) Мощь и героизм Красной армии:

а) „Гей! по дороге войско Красное идет!“ Васильева-Буглая, 2-хгол. I ст. труд.; б) „Марш Буденный“, гарм. Потоцкого, 2-хгол. I ст. труд.; в) „Храбрее всех стрелки“ Васильева-Буглая, 3-хгол. II ст. труд.; г) „В ногу, красные ребята!“ А. Сергеева, 2-хгол. I ст. труд. 4) Красная Армия и оборона СССР: а) „Орлята Буденного“ А. Сергеева, 2-хгол. I ст. труд.; б) „Эй, друзья артиллеристы!“ Г. Лобачева, 3-хгол. II ст. труд.; в) „Красная присяга“ Васильева-Буглая. Мужской квартет, 4-хгол. III ст. труд. Возможно переложить и для смеш. хор. 5) Советская деревня и Красная армия: а) „Веселый эскадрон“, 2-хгол. I ст. труд. б) „Молодецкая“ Васильева-Буглая, 3-хгол. II ст. трудности.

Все указанные песни без сопровождения.

2. „Красноармейский песенник“. Сборник. Сост. Л. Шульгин. Цена 1 р. 80 коп. Выбор песен и отзыв о них смотрите в „Муз. и Рев.“ № 9 за сентябрь 1926 г. в „Указателе ко дню годовщины Октябрьской революции“.

3. „Красноармейская песня“ К. Корчмарева; „Слава кашевару“ и „Матросская песня“, Васильева-Буглая. Отзыв о них смотрите в „Муз. и Рев.“ № 5 за май 1926 г. в „Указателе для летней массовой работы“.

4. „На маневрах“ М. Красева, 2-хгол. без сопр. Матросская песня. I ст. труд. Цена 12 коп.

5. „Кремлевская конница“ Васильева-Буглая, 3-хгол. с сопр. I ст. труд. Цена 45 коп.

6. „Красноармейская - отпускная“ М. Красева, 2-хгол. с запева. без сопр. I ст. труд. Цена 12 к.

7. „Конная Буденного“. А. Давиденко 2-хгол. без сопр. I ст. труд. Цена 30 коп.

8. „Красноармеец умирал“ Г. Брука, 2-хгол. I ст. труд. Цена 15 коп.

9. „Как пошли наши ребята“ Н. Чемберджи, 2-хгол. с сопр. II ст. труд. Цена 25 коп.

10. „Надо снова быть готовым“ А. Сергеева, 2-хгол. с сопр. I ст. труд. Цена 12 коп.

11. „Держи, товарищ, порох сухим“ Г. Лобачева, 2-хгол. с сопр. I ст. труд. Цена 12 коп.

12. „Красный платочек“ Г. Лобачева. 2-гол. с ф.-п. I ст. труд. Три песни женщин-работниц и крестьянок. Все три песни являются хорошим подражанием стилю народно-песенного творчества. Цена 20 коп.

II. Для голоса-соло и ф.-п.

1. „Советский часовой“ М. Николаевского. Для меццо-сопр. или баритона. В припеве—2-гол. хор. I ст. труд. Цена 75 коп.

2. „Тише, товарищи“ Васильева-Буглая. Для баса. II ст. труд. Цена 30 коп.

3. „Баллада об убитом красноармейце“ Васильева-Буглая. Для баритона или выс. баса. III ст. труд. Цена 45 коп.

4. „Казацкая песня“ Васильева-Буглая. Для тенора. III ст. труд. Цена 60 коп.

5. „Песня деда Софрона“ С. Орлова. Для тенора. II ст. труд. Цена 60 коп.

6. „Сын красноармейца“ А. Сергеева. Для меццо-сопр. или барит. I ст. труд. Цена 45 коп.

7. „Пролетарская - колыбельная“ М. Анцева. Для сопрано. I ст. труд. Цена 12 коп.

8. „Колыбельная песня“ А. Титова. Для сопрано. III ст. труд. Цена 45 коп.

9. „Частушки новой деревни“ А. Титова. Для меццо-сопр. II ст. труд. Цена 45 коп.

10. „За пролетарскую свободу“ А. Карташева. Для баса II степ. трудности. Цена 38 коп.

11. „Красноармейская частушка“ Н. Чемберджи. Дуэт для сопр. и тенора. II ст. труд. Цена 45 коп.

12. „В Октябре“ Васильева-Буглая. Мужск. квартет без сопр. III ст. труд. Помещено в сб. „Песни Кр. Армии“. Цена 1 р. 8 к.

III. Для оркестров русских народных инструментов (домры и балалайки).

1. „Сборник народных и революционных песен“ ч. I. Сост. А. Чагадаев. Цена 1 р. 25 к. Из данного сборника укажем: а) „Расстрел коммунаров“. I ст. труд.; б) „Лейся, лейся удалая“ Васильева-Буглая. I ст. труд.; в) „Буденный“ марш. II ст. труд. Из 2-й части того же сборника рекомендуем: г) „Красная армия“. II ст. труд.; д) „Проводы“. II ст. труд.; е) „Пролетарии, вставайте“. I ст. труд.

2. „Сборник песен для оркестра русских народ. инструментов“ ч. III. Инстр. А. Чагадаев. Цена 1 р. 50 к. Смотрите песни: а) „Мы красные солдаты“. II ст. труд.; б) „Вперед“ Д. Черномордикова. II ст. труд.

IV. Для духовых оркестров.

1. „Сборник революционных песен“. 13 песен. Цена 2 р. 50 к. Из данного сборника укажем следующие пьесы в аранж. И. Шварца: а) „Буденный“ марш—II ст. труд.; б) „На штыки“—II ст. труд.; в) „Проводы“—I ст. труд.

2. Марш „Комсомолец“ сост. и инстр. А. Чесноков. III ст. труд. Марш представляет собой разработку ряда револ. песен: „Флотская“, „Проводы“, „Смело, товарищи“ и „Нас не сломит нужда“. Цена 2 р. 63 к.

3. Марш „Буденный“, сост. и инстр. И. Евдокимов. III ст. труд. Построен на разработке мелодий револуц. песен: „Буденный“, „Интернационал“ и „Комсофлотский марш“. Цена 1 р. 5 к.

4. „Красный марш“ Г. Лобачева. Инстр. А. Чеснокова. III—IV ст. труд. Средняя часть построена на народной теме „Я вечер молада“. Цена 88 коп.

5. „Марш Красной Армии“ Р. Глиэра. IV ст. труд. Цена 1 руб. Н. Демьянов.

Н. Демьянов: „Массовая хоровая работа“—Изд-во „Долой неграмотность“, Москва. 1927. Стр. 32. Ц. 30 коп.; „Хоровой репертуар“—Изд-во „Долой неграмотность“ (вып. № 1 и 2). М. в. 1927. Цена I вып. 75 к., II вып.—85 к.; „Программа работы клубного хорколлектива“—Изд-во „Труд и книга“. Ц. 60 коп.

В моменты напряженных поисков правильных путей и методов в деле клубной художественной работы (в частности на хоровом ее участке)—ценным вкладом в скудную методическую литературу по клубным вопросам являются четыре книжки Н. Демьянова: три в издании „Долой неграмотность“ под общей рубрикой—„Работа муз.-методической комиссии Худож. Отдела Главполитпросвета“ и одна в издании „Труд и книга“. Три первые книги посвящены вопросам: „Массовая хоровая работа“ и „Хоровой репертуар“ (два выпуска). Каждому хорруководителю эти книги могут быть путеводной нитью в огромном лабиринте незнакомых песен, текстов, в определении характера исполнения, приспособления данной песни к местным условиям. „Хоровым репертуаром“ охвачено свыше 500 песен, разбитых по степеням трудности, по характеру содержания. Естественным продолжением развития трудов Демьянова должны явиться по возможности исчерпывающие программы календарных концертов, с учетом возможностей того или иного состава хоркружка.

В брошюре „Массовая хоровая работа“ даны практические указания, абсолютно необходимые при организации объединенных массовых хоровых единиц. Отлично указываются в книге методические, организационные и практические моменты. Это—настоящая книга для кружководо-дирижера.

Книга Демьянова „Программа работы клубного хорколлектива“—труд большой ценности, который найдет в ближайшее время ряд практических осуществителей задач, поставленных отнюдь не проблематически, а на строго реальной, конкретной почве клубной практики. Книга требует не прочтения, а изучения ее со стороны кружководы и предъявляет к таковому ряд серьезных требований. Она, естественно, встретит отпор со стороны менее гибкой и работоспособной части кружководов, т. к. требует неустанного, упорного труда прежде всего от руководителей. Автор отнюдь не стремится стандартизировать методы работы—варьирование неизбежно и желательно. Но методическая основа дана им исчерпывающе, с мастерским знанием клубно-хорового дела и должна быть положена в основу работы всех хорколлективов.

Георгий Поляновский.

Ответственный редактор **А. ШУЛЬГИН.**

Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА.**

Почтовый ящик.

Фемиледи. Одесса. Присланный материал интересен, но требует переработки, так как есть неясности и противоречия. Подробности письмом.

Дановскому. Тифлис. Такого удостоверения мы пока никому не выдаем.

Щербань. Киев. Корреспонденции с мест мы можем помещать не чаще 2-х раз в год из одного места.

Куприянову. Ленинград. Присланная большая группа очень неудачно сделана. При уменьшении лица выйдут слишком мелкими. Вернем ее вам при okazji.

Перову п/о Анучино, Пенз. губ. На все, поставленные вами вопросы вы найдете ответ выше, в статье тов. Алексева „В помощь скрипачам-самоучкам.“

Горюнову. Белый, Смол. губ. Дополнительные сведения к песням, записанным вами, — получены и переданы в ГИМН.

Отвечено письмами:

Харьков—Перунову, Одесса—Михайлову, Белый, (Смол. губ.)—Горюнову, Киев—Масютину, Ленинград—Киприянову.

Новинки агитационно-просветительной литературы.

Для хора.

М. Коваль—Завод, слова его же. Смешанный хор с ф-п. Цена 15 коп. 3-я степень трудности.

М. Коваль—Эх, пой,—слова его же. (Степная песня). Для баса и хора с ф-п. Цена 30 коп. 2-я степень трудн.

Детские.

М. Красев—3 игровые песни для маленьких детей, одноголосные хоры с ф-п. (по желанию). Содержание: 1) Считалочка, 2) Улитка, 3) Догонялка. Цена 15 коп. 1-я степень трудн.

М. Раухвергер—Солнышко. 8 одноголосных песенок с ф-п. для малышей (возраста 2—4 года). Содержание: 1) Солнышко. 2) Снег. 3) Мишка. 4) Лошадка. 5) Рыбка. 6) Птичка. 7) Санитарная песенка. 8) Марш.—1 степень трудности. Цена 60 к.

Для хора и оркестра русск. народн. инструм.

Триодин—Ах ты, степь, мужск. хор и орк.; инструм. К. Алексева. Партитура. Цена 65 коп. 2-я степень трудн.

Для духового оркестра.

Сборник 7 маршей, премированных Гл. Упр. Р. К. К. А. Голоса. Цена 4 р. 50 к. Содержание: 1) Военный марш—соч. А. Соколова; 2)

Красный шаг—соч. А. Гевиксмана; 3) Коммунар—соч. П. Станкевича; 4) Красная звезда—соч. А. Иткис; 5) Краснознаменный марш—соч. Т. Макарова; 6) Эй, ухнем—соч. В. Гуревича; 7) Московские курьезы—соч. В. Лейсек. Все марши 2-й степ. трудности (за исключением № 2).

Для балалайки с ф-п.

М. Красев—2 плясовые песни (вариации) — 1) „Ай, все кумушки домой“. 2) Камаринская. Цена 90 коп. 3-я степень трудн.

В печати.

Для хора.

Д. Васильев-Буглай—Матрос (о 1905 годе) для среднего голоса и 2-хголосн. хора с ф-п. 2-я степень трудности.

Детские.

Анат. Александров—Дуда. 10 детских песен на русские народные тексты (в редакц. Я. Мексина) для одного голоса с ф-п. в 2-х тетрадях.

Тетрадь 1-я. Содержание: 1) Как без дудки, без дуды; 2) Сова; 3) Жук; 4) Я по садику гуляю; 5) А кто у нас умный.

Тетрадь 2-я. Содержание: 6) Уж ты зимушка; 7) Как на тоненький ледок; 8) По льду, по Волге; 9) Как у нашего двора; 10) Пошел я в лес.

Сборник в общем пригоден более для исполнения взрослыми детям, чем для исполнения непосредственно самими детьми; учитывая это, автор поместил в сборнике легкие варианты некоторых песен, которые можно использовать для исполнения и самими детьми. Указанные варианты можно использовать с возрастом 8—10 лет. 2-я степень трудности.

М. Раухвергер—Про птиц и животных, выпуск 2-й. 5 одноголосных песенок для маленьких детей. Содержание: 1) Пес; 2) Петушки; 3) Стадо; 4) лягушка; 5) Синица. Вокальная партия несложна и доступна дошкольникам в возрасте 6—7 лет; ф-п. партия—средней трудности.

Для скрипки с ф-п.

Татарская песня; запись и обработка Могутова. 2-я степень трудн.

Для оркестра.

Интернационал, для большого симфонич. оркестра, инструм. Д. Рогаль-Левидского. Партитура. 1-я степень трудн.

8 революционных пьес для малого оркестра, инструм. А. Сибрава. Содержание: 1) Интернационал; 2) Смело, товарищи; 3) Марсельеза; 4) Похоронный марш; 5) Замучен тяжелой неволей; 6) Не плачьте над трупами; 7) Молодая гвардия; 8) Марш Буденный. Голоса. 2-я степень трудн.