

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

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



12



1 · 9 · 2 · 8

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР
МОСКВА

Содержание.

Передовая: Борьба за смену.

А. Острцов. О диалектике музыкального процесса.

Р. Грубер. Как слушает музыку рабочая аудитория.

Е. Г. Келейное „согласование“ или публичный конкурс?

К. Милашевич. Цитадель головоуляющей критики. (Ответ П. Новицкому).

Павел Новицкий. О правой опасности в искусстве. (Ответ К. Милашевичу).

А. Рождественский. История возникновения и развития гармоника.

Практика музыкальной работы:

По рабочим клубам и кружкам. Н. Демьянов — Моск. город. Межсоюзн. конфер. по вопросам клубно-муз. самостоятельности. Профсоюзная хроника.

Театры. Эм. Бескин — О муз. театре вообще и о „Девушке из предместья“ в частности.

Концерты. К. Корчмарев — 1-й раб. конц. Софила. М. Сам — 1-й симф. конц. 3-го абонем. Софила. Его же — V лет Гос. Квартета им. Моск. Гос. Консерватории. К. Г. — Концерты квартета выдвиженцев М. Г. К. К. Грими х — Концерты пианистов. Его же — Ив Нат и проблема артистического импорта. Его же — Концерт скрипача Цыганова.

Радио. К. Корчмарев — С трубками на ушах. К. Грими х — Симф. концерт Моск. Радиовещательного Узла.

Хроника.

По СССР. ЛЕНИНГРАД. В. Богданов-Березовский — „Джонни“ Кшенека в М. Оперн. театре. И. Шумский — Одесса. Начало зимнего сезона. И. С. — Вичуга. Ив.-Возн. губ.

ЗА РУБЕЖОМ. Р. Фабер — Шубертовские торжества. Хроника.

Музыкальная наука. Д. Усов — „Легенда о Бетховене“.

Обзор печати.

Новости муз. литературы и литературы о музыке. Р. Грубер — Мацке, Герман — „Муз. экономика и муз. политика“. Е. Браудо — Б. П. Юргенсон — „Очерки истории нотопечатания“.

Фотография и библиография. А. — Юлия Вейсберг — „Сказочка“. К. Грими х — Лев Книппер — Из музыки к театр. представлению „Кандид“. В. С. Лютш — М. Красев и Г. Лобачев — Четыре колыбельные песни.

Новинки Музсектора.

Нотное приложение. Ф. Шуберт — „Подъем духа“ (двухгол. хор с ф.-п.).

ОТКРЫТА ПОДПИСКА

на **1929** г.

на журнал

„МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ“

(4-й ГОД ИЗДАНИЯ)

ИЗДАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА

ЖУРНАЛ

ВЫХОДИТ ВОСЕМЬ РАЗ В ГОД.

ОТВЕТСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР

Н. И. ЧЕЛЯПОВ.

Задачами

журнала

является:

1. Отражение всех важнейших событий и явлений музыкальной жизни Советского Союза и заграницы.
2. Освещение всех основных вопросов музыкального искусства на основе марксизма.
3. Учет работы музыкальных учреждений и организаций, обмен опытом практической работы, помощь массовому музыкальному работнику.
4. Регулярное помещение статей по вопросам культурной революции в области искусства, общественно-педагогическим, музыкальной науки, массовой работы, критики, библиографии и нотографии.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:

на 1 год 5 руб. на $\frac{1}{2}$ года 2 руб. 75 коп.

Подписка и объявления принимаются:

МОСКВА, ЦЕНТР, НЕГЛИННАЯ УЛИЦА № 14.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СЕКТОР ГОСИЗДАТА,

в конторе Подписных и Периодических Изданий Торгсектора Госиздата, Москва, Ильинка, 3 и Ленинград, проспект 25 Октября, 28; у уполномоченных снабженных соответствующими удостоверениями, во всех почтово-телеграфных отделениях и конторах, а также во всех книжных и нотных магазинах.

В ПРОВИНЦИИ—ВО ВСЕХ ОТДЕЛЕНИЯХ ГОСИЗДАТА.

ПОСТУПИЛИ В ПРОДАЖУ ВО ВСЕ МАГАЗИНЫ
МУЗЫКАЛЬНОГО СЕКТОРА ГОСИЗДАТА

МОСКВА, Центр, Неглинная ул., д. 14.

Кузнецкий мост, 6, ул. Герцена, 13 и во все отделения Госиздата в провинции и Ленинграде.

КНИГИ ПО МУЗЫКЕ

ГАРБУЗОВ, Н.

Теория многоосновности ладов и созвучий . . . 4 —

ДАМС, В.

Шуберт, Франц. Перевод с немецк. В. Фермана под редакц. и с предисл. проф. М. Иванова-Борецкого и очерком В. Фермана „Значение творчества Шуберта“ 1 75

ДЕРЮЖИНСКИЙ, К.

Новые перспективы вокальной педагогики . . — 40

РАММ, В.

Шуберт в массовой аудитории — 30

РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, А.

Штейнберг, Максимилиан. Биография . . . — 30

ТОХ, Э.

Учение о мелодии 2 50

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

ЧАЙКОВСКИЙ, П.

Соч. 74. Симфония № 6. Орк. парт. in 16⁰ . . . 3 —

ПОПОВ, Г.

Соч. 2. Септет для флейты, кларн., фагота, трубы in B, скр. виолонч., и к.-баса Парт. in 16⁰ 1 75

ГЛИНКА, М.

Секстет, Es. для ф.-п., 2 скр., виолонч. и к.-б. Голоса 7 50

КАРНОВИЧ, Ю.

Соч. 6. Квартет № 2 d, для 2 скр. альты и виолонч. Голоса 6 75

ШЕБАЛИН, В.

Соч. 7. Квартет для 2 скр., альты и виолонч. Голоса 4 50

МЕЛКИХ, Д.

Трио для гобоя, кларнета in B и фагота . . . 3 —

ФОРТЕПИАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

РАХМАНИНОВ, С.

Соч. 1. Концерт. Для исполнения на 2-х ф.-п. необходимо 2 экз. 5 —

БАЛАШЕК, Р.

Соч. 5, № 1. Прелюдия д. ф.-п. — 45

БАЛАШЕК, Р.

Соч. 5, № 2. Фантастическое шествие. д. ф.-п. 1 —

ВЕПРИК, А.

Соч. 13-б. 3 народные пляски д. ф.-п. . . — 60

ЗИРИНГ, В.

Соч. 9, № 1. У колыбели д. ф.-п. — 30

ЗИРИНГ, В.

Соч. 9, № 2. Восточный танец д. ф.-п. . . — 45

ЗИРИНГ, В.

Соч. 9, № 3. Свирель для ф.-п. — 45

ЗИРИНГ, В.

Соч. 10. Три октавных этюда д. ф.-п. . . — 75

КЛЕЙНМИХЕЛЬ, Р.

Соч. 50. 12 специальных этюдов. Тетр. I, д. ф.-п. — 90

РЯЗАНОВ, П.

Соч. 5. Сюита 1 25

ВОКАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

НЕЧАЕВ, В.

Соч. 10. 3 стихотворения А. Блока . . . — 75

СТАРОКАДОМСКИЙ, М.

Соч. 3. 3 стихотворения А. Блока . . . 1 —

ГЕДИКЕ, А.

Соч. 37. Русск. народн. песни. Т. V для пения, скр., виолонч. и ф.-п. 2 50

ГРЕЧАНИНОВ, А.

Соч. 105. 3 детских хора с ф.-п. Парт. . — 60

МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

№ 12 (36)

ДЕКАБРЬ

1928 г.

78

ИГО

Борьба за смену.

Вопрос о Московской Консерватории продолжает стоять в центре внимания нашей музыкальной общественности. Как и следовало ожидать, кампания, начатая по поводу Консерватории, нашла широчайший отклик у нас и разворачивается ныне по всему фронту нашего музыкального художественного образования. „Частный“ вопрос о Консерватории вырастает сейчас в общую проблему о положении у нас музыкальной школы. „С музыкальным образованием неблагополучно“— вот основная тема и вывод развернувшейся кампании. Московская Консерватория является лишь наиболее характерным и ярким по своей обнаженности и остроте образчиком этого неблагополучия.

Отнюдь не случайно именно сейчас встал ребром вопрос о художественном музыкальном образовании. Естественно и то, что кампания вокруг вопросов, связанных с жизнью музыкальной школы, сразу же приняла столь страстный, ожесточенный характер. С одной стороны, это связано с чрезвычайно возросшей культурной активностью масс, огромной потребностью в новых музруководителях, педагогах, музыкантах-общественниках, которых школа еще недостаточно поставляет; с другой стороны, вопрос о музыкальной школе это—вопрос о молодежи, о новых кадрах, это—вопрос о смене. Какова будет смена, кем и как она воспитывается, куда она „растет“— для нас это вопрос первостепенной важности. Ведь лицо смены— в значительной мере лицо нашего будущего искусства. В этом смысле музыкальная школа есть только один из важнейших участков общего фронта искусства, отражающий на себе всю ситуацию, все светлые и темные стороны его общего состояния.

Нам приходилось уже в связи с XI годовщиной Октября говорить об общем положении на музыкальном фронте. Мы указывали на наши крупнейшие достижения в музыке за годы революции, на ростки новой рождающейся культуры в музыкальном искусстве, во всех его областях— в науке, в творчестве, в педагогике.

Вместе с тем мы говорили о наличии серьезнейшей правой опасности в музыке, о чрезвычайно благоприятной здесь обстановке для агрессии реакции, о том, что нигде, кажется, не сильна так власть старых традиций, старого искусства, старых авторитетов и имен, как именно в музыке, а в музыкальной школе, прибавим—в особенности. Мы не дооцениваем значения этой гегемонии старого в музыке и в борьбе, которая идет в музыке так же, как во всех областях и уголках нашей жизни, между нарождающимся новым стилем, новой культурой и старым наследием, мы—и в этом нужно открыто и смело сознаться—слишком часто до сих пор ограничивались ролью наблюдателя, недостаточно энергично вступаясь за новое, оставляя эти неокрепшие ростки нового нашего искусства бороться „один-на-один“ со старой культурой, вооруженной опытом, целым арсеналом средств „морального“, а иногда и административного воздействия, освященной традицией, украшенной звучными именами и авторитетами.

Музыкальная школа полностью и целиком отражает эту общую ситуацию на музыкальном фронте. Старое довлеет в ней с особенной силой. По существу наша музыкальная школа осталась прежней, старой, дореволюционного образца школой. В этом основная причина ее болезни. Прежде всего, в нынешнем состоянии школа оторвана от жизни, она абсолютно не отвечает современному социальному заказу. Начать с того, что на 90% по составу учащихся она остается во власти „прочих“. Пролетарское ядро в ней количественно ничтожно. Барышня с папкой „Musique“, выложенные молодые люди остаются для этой школы символическими фигурами. Совершенно ясно, что для этих молодых людей и барышен все задачи культурной работы в массах, современные общественные идеалы—нечто совершенно чуждое и ненужное. Вся эта категория учащихся идет по узкоисполнительской линии, теоретические предметы проходит по принуждению, на политграмоту смотрит, как на неизбежное зло, выходят они из школы совершенно неподготовленными к практической деятельности и не имея точки приложения своих сил—обычно составляют многочисленную безработную армию Посредрабиса. Нужно сказать еще, что вся наша школа совершенно к тому же оторвана от производства. Никакой связи школы с такими производственными базами, как оперный театр, концертные организации не существует.

И в отношении методической установки наша школа по сравнению с дореволюционной осталась почти без изменений. Старая школа в смысле методическом грешила тремя „измами“, оставшимися в наследство и нашей школе: индивидуализмом, идеализмом и консерватизмом. Как и раньше, наша музшкола любой ступени остается до сих пор собранием отдельных классов, отдельных, не связанных дисциплин, собираем более или менее талантливых музыкантов-„мастеров“ (при чем понятно, что более талантливых—единицы, большинство же составляет обычно серая масса бесталанных ремесленников, виртуозов-неудачников, в силу обстоятельств ставших учителями музыки), обучающих своему ремеслу, передающих „секрет“ и традиции этого ремесла своим более или менее талантливым учащимся-„подмастерьям“. Отношения „мастера“ и „подмастерья“ являются наиболее характерным признаком существующей ныне педагогической музыкальной системы. Никакой научной, специально-педагогической подготовки, каких-либо педагогических знаний от музыканта-педагога не требуется. Больше того. Всегда, да и до сих пор, по существу отрицается даже возможность научных обобщений, обоснований педагогической практики. Догма, схема, вместо живого метода, царит в этой системе. „Я так умею, меня так учили, и я так учу, как учили деды“—таков главный завет музыкальной педагогики, по существу же, это—завет музыкального знахарства, шаманства, а отнюдь не педагогики и науки. На основе 2 первых пороков—крайнего индивидуализма и идеализма—вырастает третий порок—страшнейший консерватизм, боязнь всего нового, борьба со всем, что непохоже на привычное, что лежит вне узкой сферы принятых традиций, канонов и порядков, противодействие всему

свежему, угрожающему разрушить старую догму и фанатический, буквально религиозный фетишизм старого, старого искусства и старых авторитетов — обладающих секретом мастерства и чувствующих себя из-за этого своего рода „жрецами“, непогрешимыми „буддами“ от искусства.

Если иметь в виду общую ситуацию на музыкальном фронте, ожесточенное наступление правой художественной реакции, если сравнить все, только что сказанное о существующей системе музыкального образования — с музыкальными потребностями сегодняшнего дня, если вспомнить о громадных задачах, стоящих перед нами в области создания нового советского музыкального искусства, музыкального просвещения и под'ема культурного уровня масс, если все эти данные сгруппировать и сопоставить вместе, — станут ясными корни современного кризиса всей нашей музыкально-образовательной системы и той невероятно сгущенной нездоровой атмосферы, которая царит у нас в музыкальной школе. Такое положение не может продолжаться. Мы отдаем себе прекрасно отчет, как трудно строить новое, как мало мы имеем, чтобы заменить старое в нашей школе новым. Но нужно зафиксировать, что старая система музыкального образования не удовлетворяет требованиям, которые ставят ей жизнь и наша современность, и как одну из проблем на ближайшие годы поставить задачу строительства новой музыкальной школы. Конкретно, в первую очередь, это должно выразиться в действительной пролетаризации школы, проверке и отсеве педагогического персонала, в введении новых молодых педагогических сил и привлечении пока еще немногочисленных, но уже имеющихся музыкантов-марксистов, в приближении школы к производству и т. д. Это — одна из важнейших проблем для нас, так как, повторяем, вопрос о школе — это есть вопрос о смене. Смена же должна быть нашей, нашей, коммунистической по идеологии, передовой, революционной по своим художественным взглядам и устремлениям.

О диалектике музыкального процесса ¹⁾.

А. Острцов.

Всякий музыкальный факт есть факт идеологического порядка. Но не только идеологического. Материальная сторона музыки также диктует свои условия. Акустика, физиология, техника — все это составляет органические элементы одного целого — музыкального опыта. Однако, было бы неправильным сказать, что именно здесь лежит центр тяжести, общественный фокус музыкальной практики. Этот фокус лежит все-таки в идеологии, в самой психике общественного человека, какая получает в музыкальных формах свое инобытие.

Здесь-то мы и сталкиваемся с диалектикой. Чтобы определить музыкальный факт, мы должны определить его как общественное явление, а для классового общества, следовательно, как классовое явление. Что это значит? Это значит, что мы данную музыку рассматриваем как часть опыта классового человека и определяем ее не непосредственно, а в ее связи с социально-политической жизнью определенной общественной группы. В то же время это означает, что мы рассматриваем музыкальный факт в его общественно-динамической природе не как застывшее состояние, но как выражение определенного общественного процесса. Наше внимание обращено на социально-политический момент в данном музыкальном явлении, а именно — на скрытое в музыкальной форме движение общественной психики. Это

¹⁾ В порядке обсуждения.

движение обладает своей закономерностью. Если мы имеем в виду классовое общество, то закон, изменяющий соотношение сил классов, формирующий в каждый данный период определенную социально-политическую структуру общества, определяющий тип и характер общественной установки класса на данном этапе его развития,—этот закон определяет как идеологическую или „духовную“ конъюнктуру общества в целом, так и отдельные формы, в которых выражается общественная психика. Противоречия социально-политического порядка трансформируются идеологической практикой определенных классов, закрепляющих эти противоречия в относительно устойчивых формах. Искусство в целом и, в частности, музыка и представляют собой таковые формы. Класс, практикующий музыкально, стремится особыми средствами организации звукового материала организовать определенный сектор общественной психики. Музыкальная надстройка, утверждая определенную идеологию, несет в себе все добро и зло, какое присуще природе ее классового субъекта. Однако, почему так важно учитывать идеологический, а не профессиональный или биологический момент в музыкальном искусстве?

Дело в том, что некоторая часть музыкантов и даже музыкантов-общественников, определяя „сущность“ отношения и связи различных сторон музыкальной практики и общественную природу последней, затушевывает основную „категорию“—общественно-идеологическую природу, с которой надо начинать и кончать изложение и объяснение фактов музыкального искусства. Для всей истории классового искусства эта „категория“ означала требование рассматривать музыкальную практику как особенную и идеологическую форму классового антагонизма. Что это, собственно, значит? Это значит, что каждое данное музыкальное явление есть идеологическое выражение общественной практики определенной социальной группы, общественные противоречия которой она закрепляет и тем самым действует как на членов самой этой группы, так и на другие общественные группы. Общественно-идеологическая действительность музыкального явления (симфонии, песни, оперы определенного типа) и заключается в том, что общественное противоречие определенной социальной группы она закрепляет и фиксирует как постоянные и обязательные для всех других общественных групп, поскольку они пользуются и применяют данную музыкальную формацию на практике. Крестьянин пел и поет до сих пор церковные гимны. Буржуазия танцевала под дворянский менуэт и гавот, а позднее дворянство охотно танцевало под буржуазный вальс и т. д. Это значит, что определенная общественная группа, пользуясь теми или иными музыкальными формациями, усваивает себе определенный вид идеологической практики. Представители рабочей интеллигенции, распеваящие цыганские „ночи“ и „очи“, ультра-„пролетарские“, „ах, Коля, грудь больно“ или мотивы вроде „Алеша-ша“, практикуют и усваивают идеологические навыки чужого класса. Вместо того, чтобы парализовать их и противопоставить им другой тип идеологической деятельности, они поддерживают и развивают в себе определенную идеологическую привычку, культурный навык и установку, не задумываясь, что общественная полезность последних есть отрицательная величина, а не положительная. Поскольку общественный человек пользуется социально-родными ему музыкальными формами, а именно, как говорят, созвучными его классу, он не только не поддерживает идеологической практики своего классового врага, а на деле разрушает ее, так как сам активно организует себя и окружающую себя среду в направлении, враждебном общественной установке другого класса. Вот почему партия была и будет против пользования комсомолом архи-буржуазного фокстрота, церковь запрещала и запрещает светские мотивы, дворянство называло дурным тоном народную частушку, а буржуазия хохотала над „аллилуями“ и „аминями“ (это, конечно, не мешало ей поддерживать церковь, когда нужно). Таким образом, общественно-практическая природа музыкального явления есть не только социальная „вообще“, но в классовом обществе неизменно есть активная идеологическая форма клас-

сового антагонизма. Вот почему теоретически и практически одинаково важно утвердить классовую действительную установку в понимании всякого и каждого музыкального факта.

В чем же заключается природа этой действительности, это „созвучие“ своему классу и сама общественная активность музыкального явления?

В том, что общественное противоречие определенного класса, лежащее в основе его психики, фиксируется в музыкальном образе. Будем „академически беспристрастны“: возьмем „исторический пример“. Общественные противоречия класса церковных феодалов XVII века заключались не только в противоречии между капиталистическими началами хозяйствования и феодальным способом производства, или в противоречии между политической установкой на широкую „народную“ политику и крайней узостью бюрократического аппарата управления. Они заключались и в том поразительном смещении возвышенного идеализма и просвещенной гуманистической тонкости, с одной стороны, и величайшего консерватизма „сеньориальной“ односторонности миросозерцания—с другой, какое и определило своеобразие культуры князей церкви и князей мира—культуры европейского барокко. Барочная церковная музыка, например, мессы Палестрины, не понятна, если мы учтем лишь одну сторону ее общественно-идеологической природы, например, „просвещенную простоту“ и ясность изложения или католическую строгость композиции, приличествующую холодной напыщенности Ватикана. Эта величественная, гордая музыка может быть определена как внутренне-противоречивая. В ней как раз сочетались и „небесная чистота“ и земное тщеславие и напыщенность. Месса Палестрины столь же искренна, сколь искусственно подогрета пафосом и повышенным чувством сеньориального (господского) величия. Сама ее техника только отражает это противоречие. Мы имеем упорядоченную, ясную гармонию и мелодию и в то же время предельную неопределенность общего движения голосов, доведенную до впечатления неподвижности, безжизненности. Имеем ритм, четкий в своем движении и удобно расчленяющий звучащие массы, и в то же время, в общем плане, никуда не ведущий, лишь мерно колыхающий массы хоровой гармонии, но не заставляющий их притти в определенное движение. Имеем композицию разнообразную как в сочетании звучности—то сгущающей, то разрежающей звуковую ткань,—так и в отношении движения, пользующейся различными ритмическими схемами, но всегда остающейся официально-холодной, монолитной, культивирующей устойчивость звуковой массы ансамбля за счет его подвижности. Таковым сплетением противоречий представляется нам Палестрина. Общественная природа его произведений, совершенно загадочная, если мы будем искать объяснения в одной идеологической сфере, в реформации, в „просвещении“, становится очевидной, если мы переносим центр тяжести на реальные общественные противоречия определенного класса.

Палестрина был очень ясен, прост, искренен и возвышен. Однако, он обслуживал реакцию. Это становится ясным только тогда, когда мы отмечаем другую сторону его творчества,—статичность, инертность, отвлеченность от живой реальной установки не только в тексте, но и в самом характере интонирования, когда мы определяем эту теневую сторону, как господствующую над первой. Но если здесь мы видим как стабилизация определенных общественных противоречий (феодальный способ производства и капиталистические отношения внутри феодального общества) дает в музыкальной надстройке факт идеологической стабилизации определенного типа музыкальной формы, то этот факт говорит нам за диалектическую природу развития музыкального искусства. При чем тут противоречие? Оно показывает нам как и куда развивается данное явление. Помогая нам охватить общественную природу музыкального явления во всей его сложности, не затушевывая ни одной грани, ни одной стороны его, внутренняя противоречивость

музыкального факта, раскрытая и обнаруженная, показывает, что есть наиболее основного, ведущего, решающего в данном музыкальном явлении.

Наше отношение к музыкальному прошлому об'ясняется общественно-диалектической природой этого прошлого.

Почему массы любят Бетховена? Его бунтующая муза, гневный и суровый стиль его сонат и симфоний, строгий даже тогда, когда Бетховен шутит, нам ближе по своей внутренней природе, чем многие не менее великие—Моцарт, Лассо, Гендель, Вагнер. На опыте своего восприятия мы угадываем в этих „материализованных сгустках психики“ в звуках оркестра, рояля и голоса нечто такое, что хорошо знакомо нам, и не только знакомо, но и близко. Рационализм просвещенного XVIII века, преломленный в призме гражданского под'ема освободительной сословной революции, логика и непринужденная естественность энциклопедиста, сочетавшаяся с железной волей страстного политического темперамента, осознавшего свой гражданский идеал, широта взглядов, чуждая всякого пассаизма и подчиненная всецело и до конца одному желанию, одной схватке воли, мысли и чувства, достичь наконец своего гражданского идеала, индивидуум, растворившийся в общественном— вот что такое Людвиг ван-Бетховен. Его логика и рационализм чужды нам, его гражданский идеал свободы—не наш идеал, его индивидуальность обладает совсем иным мирозерцанием. И все-таки он наш „спутник“. Мы угадываем за оболочкой архаического сословного революционного романтизма его симфоний волю к организованности, к дисциплине психики и жизнепорядка, к обобществлению, к коллективизации человека для революционной борьбы. За возбужденным жестом и энергичными возгласами пятой симфонии стоит не только индивид, но и масса. За широкой спиной девятой—„миллионы“ совершают свое великое хождение по свету и братание друг с другом. Правда, элемент анархии не был изжит Бетховеном. Это навсегда полагает разницу между его музыкой и пролетарской. Но уже тот факт, что он уравнивал его, нейтрализовал другим моментом—внутренней дисциплиной—делает из его произведений редкий синтез общественно-дисциплинированной психики с индивидуалистической мелкобуржуазной психикой. Он нам нужен, чтоб организовать элемент анархичности в психике широких масс, оставленный им (массам) старой самодержавной Россией. Но возможно ли познание Бетховена без диалектического учета внутренне-противоречивой природы его музыки, без мысли о том, куда она идет: назад, к анархическому индивидуализму, или вперед, прочь от него? Конечно, нет.

Наше отношение к музыкальной практике современности определяется диалектической природой нашего музыкального опыта. Вот у нас в СССР есть левое искусство, порожденное сегодняшним днем и, как говорят, требованиями современности. Почему бы нам не раскрыть ему об'ятия? Однако, мы почему-то догадываемся и даже положительно знаем, что именно потому, что это городское „урбанистическое“, искусство,—оно—не наше, а чуждое нам. Когда на Западе Пуленк писал свои „прогулки“, Кнудаге Ризагер набросал музыкальный этюд „аэроплана“, а Онеггер своим паровозным дифирамбом, лучшей из когда-либо написанных музыкальных од, прославил мир капиталистического строительства, мы не восприняли их как свое искусство. Почему? Потому, что слишком очевидно было, что муза этих героев капиталистического music hall'a и урбанистических seances symphoniques—не удосужилась еще подумать о том живом общественном человеке, который растет и крепнет сейчас на Западе. Это не значит, что кто-нибудь из левых музыкантов забыл городского обывателя. Это значит, что их герой—именно этот обыватель-буржуа с его рационализмом и скептикой утонченного индивидуалиста. Именно он охотно думает о металлической красоте стальных башен дредноута, об эффектном виде скользящих в воздухе вагонеток, видя здесь живой апофеоз своей социальной власти—вещественное выражение невещественных отношений. В голове у Дариуса Мило, автора музыкального „Каталога

сельско-хозяйственных машин“, жужжит мотор. Это надо понимать как сокращенное выражение связи „левого музыканта“ с социальной жизнью. Идея музыкального мотора—буржуазный эгоизм психики и общественные отношения—эксплуаторская установка капиталиста (социальный мотор). Такова краткая схема связи идеологии левого музыканта и жизни. О пренебрежении к кому говорит эта схема? К тому типу общественного человека, который сами „левые“ называют „человек—масса“. Он механизирован, механизирован, рационализирован и... даже идеализирован. Но только, в результате всех этих операций, он потерял свой общественный облик. Когда мы слушаем онеггеровский „Пасифик 231“, мы ассоциируем его со стуком колес, с ревом ветра, свистом пара и треньканьем и пристукиванием всего того, что тренькает и пристукивает при бешеной скачке экспресса, с бегущим пространством, с чувством личной приподнятости—результатом всей этой железнодорожной динамики и ритма. Мы бесконтрольно отдаемся индивидуальному началу и на время дезориентируем себя в сфере общественного. Когда „приходит и вмешивается“ сознание и цензура мысли мы понимаем, что эта социальная дезориентированность как раз и есть ведущее основное начало прослушанной музыки, что своеобразное музыкальное восхваление „индустриализации“ лишь пробуждает, воспитывает и укрепляет в нас начало личного эгоистического к ней отношения. Сложная музыкальная техника, со всеми ее профессиональными ухищрениями и мастерским использованием всех и всяческих приемов музыкального ремесла XX века только вырастает из этого корня, а не преодолевает его. Корнем-то остается индивидуалистическая идея западного буржуа. И эта оборотная сторона медали левой „индустриальной музыки“ явно враждебна нам.

Но те же противоречия имеются и у наших русских музыкальных „ню-иоркцев“. У них тоже с „социальным мотором“ обстоит неблагоприятно. Упрямая машина не хочет ехать вместе с пролетариатом и постоянно переезжает границу западного музыкального фордизма. Не только Rag-time Стравинского, „Парад“ Сати и „1922 г.“ Хиндемита, но и „Октябрь“ Шиллингера отлично написаны, если к ним подойти, как к своего рода шумовому монтажу. Но если в них искать типичного для психики и мирозерцания рабочего, передового трудящегося советского интеллигента, то, несмотря на явно городскую ориентацию этой музыки, мы увидим, что она отвлеченна, лишена общественного содержания нашей действительности, чужда ему. Элементы рационализма, организованности находятся в противоречии с анархичностью общего мирозерцания, лежащего в основе всей этой „левой“ музыкальной практики. И не только в противоречии, но и в подчинении личному анархическому началу. Джаз-банд не стоит еще в списке нелюбимых музыкальных блюд у наших левых композиторов. Уличная музыкальная фразеология, представленная „Алешей-ша“ и „Цыпленком жареным“, уместная как протест против старого благонравного вкуса добропорядочных семьянинов и вполне приличного дореволюционного общества, уже неуместна в „Октябре“, если она подана не как реминисценция (воспоминание), а как некий очередной гротеск музыкальной мысли. „Октябрь“ Шиллингера и был именно этим очередным гротеском музыкальной мысли, острым блюдом чуждой пролетариату идеологической кухни. Его положительная черта, его шаг вперед—напрасно это было бы отрицать—в новой установке на советскую тему, привлечение уже нашего советского народного звукового материала. Но, повторяем, эта установка не выступает еще, как господствующее начало. Все это еще только приправа и музыкальная специя. Индивидуальное, анархическое начало орудует и ловко подбирает к себе в помощники и подручные „социальные темки“, посылая их куда ему нужно, предварительно причесав и напонадив их по-европейски. Это сказывается и в деталях. Точно так же, как Мило не думал порывать с архи-буржуазной экзотикой Востока, а пленен ею и верен ей, так и наши „левые“ с приятной улыбкой предлагают нам в „Октябре“ обнять Шехерезаду. Этот музыкальный „космополитизм“ знаком нам.

Изящность гармонии и ритмов и удивительная „легкость“ мысли, при всем рационализме и пафосе американизирующего музыканта, не обманывают нас настолько, чтоб мы не смогли узнать в них воодушевленного городского мелкобуржуазного обывателя. Он хочет быть спутником культурной революции—он уже и есть спутник ее, связанный с ней навсегда—и чем скорее он приоровит свою все еще февральскую пока музыкальную поступь к революционному шагу рабочего авангарда, тем лучше! Но что для этого должен сделать „левый музыкант“? Разрешить внутреннее противоречие своего искусства в сторону положительной установки на советское содержание и общую установку своей музыкальной работы. Для этого надо, конечно, сначала понять и осознать свое внутреннее общественное противоречие.

Здесь мы под новым углом, под углом анализа музыкальной современности, приходим к тому неизбежному выводу, что общественно-идеологическая природа каждого музыкального явления противоречива и развивается именно в силу этих своих противоречий. Откуда они берутся? Мы уже дали выше ответ на этот вопрос: из общественных отношений, характер которых диктует тип музыкальной надстройки. Здесь позволительно сделать одно обобщение. Раз музыкальная практика есть лишь особенное проявление в сей практики данной общественной группы, то внутреннее противоречие определенного музыкального явления есть лишь единичное проявление противоречий этого класса, этой социальной группы. Поэтому познание каждого музыкального факта немислимо без вскрытия его внутренней общественно-идеологической природы. Это есть область самого сокровенного, существенного и основного в музыке. Поскольку мы выше говорили о закономерности всех общественно-практических связей данного музыкального факта, как выражении единства его общественной природы, подчиняющего идеологическому началу все стороны и „опосредствования“ данного художественного явления, теперь мы можем сказать, что противоречивость общественно-идеологической природы музыкальной практики есть закономерность как развития профессиональных технических элементов, так и самого типа музыкального оформления. Практика музыканта-профессионала—композитора, пианиста, певца, дирижера—не знает другой закономерности. Ее общественная оценка может быть дана только путем определения связей ее с общественным опытом, особенным выражением которого она является. Так, например, ритмичность дирижера или певца не играют роли проявления имманентного (присущего) им их чувства формы, „мастерства“, „искусства“. Их ритм принадлежит им так же, как он принадлежит скрытым за ними общественным группам, волю, чувства и сознание которых они осуществляют своей деятельностью. Палестрина, Бетховен и Онеггер так же, как и всякий великий дирижер и артист не только „мировые шарады“. Они лишь малые фокусы общественной практики, своим искусством конденсирующие и закрепляющие тот или иной тип общественной психики. Поэтому их художественная природа в своих мельчайших гранях и элементах несет лишь то, что заключает в себе опыт определенной общественной группы. Когда мы говорим о диалектике и о марксизме, не надо забывать этого. По-марксистски, диалектически определить музыкальный факт это значит, во-первых,—понять его в его общественно-практической обусловленности, во-вторых,—в его внутренне-противоречивой общественно-идеологической природе, и, в-третьих,—в той общественно-практической тенденции, какую он собой выражает. Эта пропись диалектического материализма должна стать азбукой нашего советского музыканта-общественника. Будет ли он иметь в виду „исполнительскую музыку“ или музыку „творческую“—исполнение и созидание музыкального произведения одинаково подчиняются закону своей общественной диалектики.

Шаг к диалектическому познанию музыкального процесса в целом и отдельных форм музыкальной практики в частности должен быть сделан. И как можно

скорей. Именно здесь лежит узел всех тех общественных связей, какие имеют место в музыкальном искусстве. Познание музыкальной практики, во всей ее современной дифференцированности, начиная с определения тех музыкальных группировок и течений, какие еще совершенно не прослежены в их общественной природе, и кончая анализом музыкального прошлого, музыкального наследства (тот же Бетховен или Мусоргский) — все это немислимо без твердой методологической опоры, без материалистической диалектики революционного марксизма.

В заключение следует сказать, что поскольку речь идет о теоретической марксистской установке на музыкальную практику, то она в общих чертах рисуется нам таковой: по отношению к исследователю, критику, рецензенту диалектика музыкального искусства требует от них, чтобы они смотрели на него, как на идеологическую форму классового антагонизма, средствами музыкального искусства осуществляющего классовую эмоционально-идеологическую политику определенных общественных групп. Если этого не было сделано до сих пор, то только потому, что музыкант-критик, исследователь и рецензент имели совсем другой „угол зрения“, другую перспективу, другой метод. Нужно взять правильную линию. Ее цель — классовое определение текущей музыкальной жизни и музыкального наследства, ее метод — общественная диалектика анализа музыкальных фактов, музыкальной практики. Эта линия даст нам то, что нам нужно, то, чего у нас еще слишком мало — классовую точку зрения на самого музыканта-общественника и на его искусство.

На выучку к диалектическому материализму, музыканты-общественники! На классовые позиции революционного марксизма и революционной музыкальной практики!

Как слушает музыку рабочая аудитория.

Р. Грубер.

Проблема учета и изучения восприятия музыки, музыкальных реакций рабочего слушателя имеет для нас огромное первенствующее значение. До сих пор, однако, эта работа у нас почти не производится. И можно только приветствовать инициативу Ленинградского Дома Культуры и Музо Гос. Инст. Истории Искусств, приступивших к планомерному учету и проработке слушательских реакций, выяснению музыкальных вкусов и интересов рабочей аудитории. Первую „сводку“ по этой работе и дает нижепомещаемая статья. Сводка эта, к сожалению, касается лишь 2 камерных концертов — выводы ее поэтому не могут претендовать на полноту и исчерпывающее, обобщающее значение — это только предварительная „разведка“, что не лишает, однако, публикуемый материал для нас серьезного интереса и важности. Необходимо, чтобы работа по учету реакций рабочего слушателя, вся важность которой не везде и не всеми достаточно еще оценивается, получила свое дальнейшее развитие и осуществлялась бы в всесоюзном масштабе.

Р е д.

Приближение искусства к широким слоям массового, рабочего потребителя для нас является одной из актуальнейших проблем. Проведение этого лозунга не на словах, а на деле предполагает, однако, помимо наличия достаточно мощной и хорошо оборудованной „культурной базы“ — таковая в Ленинграде теперь имеется в виде двух новых прекрасно устроенных Домов Культуры — еще и продуманную художественную политику, которая должна сделать Дома Культуры рассадниками

художественной культуры действительно нужной широким массам рабочей аудитории, действительно способной дать этой аудитории достаточно содержательную и здоровую художественную пищу.

И в этом плане немало высказывалось проектов, планов и предположений; очевидно, однако, что для осуществления такой планомерной художественной политики одних предположений недостаточно: нужно в первую очередь обладать и определенным запасом конкретных, реальных фактов и сведений в отношении характера художественных потребностей рабочей массы, ее художественного кругозора, художественного опыта, вкусов и суждений—обладать хотя бы для того, чтобы в процессе художественного воспитания широких масс иметь твердую отправную точку. А между тем, несмотря на одиннадцать лет, прошедших со времени Октябрьской революции, знаем ли мы—будем говорить, оставив в стороне другие искусства, о музыке—как слушает рабочий серьезную музыку, часто ли, любит ли и понимает ли он ее, какие виды музыки, какие инструменты, каких композиторов он предпочитает, каковы его непосредственные пожелания по всем этим пунктам? Нужно сказать прямо: нет,—всего этого мы совсем или почти совсем не знаем. Мы только строим более или менее вероятные предположения...

Кабинет изучения музыкального быта и форм музыкальной деятельности Гос. Института Истории Искусств, развертывая свою работу по учету реакций воспринимающей музыку среды на территории одного из основных в СССР очагов музыкальной культуры—Ленинграда и считая своей очередной задачей исполнение именно этого, основного, пробела путем возможно более всестороннего и непосредственного изучения рабочей аудитории в ее отношении к предлагаемым ей музыкальным фактам взял на себя обработку материала по Московско-Нарвскому Дому Культуры. Материал этот получен в результате осуществленного по почину администрации ДК специального анкетного опроса: анкета разработана достаточно подробно, она дает возможность составить не только общее представление о музыкальных вкусах, интересах и объеме слухового опыта определенного количества слушателей, но позволяет „дифференцировать“ это представление соответственно полу, возрасту, социальному составу слушательских аудиторий, что делает материал, не особенно значительный по количеству (обследование коснулось двух концертов камерной музыки—25 марта и 22 апреля 1928 г.¹⁾ и дало около 200 заполненных непосредственно слушателями анкет), достаточно интересным и заслуживающим опубликования.

Прежде всего несколько слов о социальном составе аудитории, оказавшемся на протяжении двух обследованных концертов, повидимому, довольно устойчивым (за исключением рубрики служащих): рабочих—ок. 40%, служащих—в среднем ок. 20%, учащихся—16%, домашних хозяек—5%. Остальные социальные группировки представлены были единицами. В общем „социальный диапазон“ аудитории был достаточно широк (начиная с чернорабочих-разгрузчиков угля на морской пристани и кончая лицами с высшим образованием) с весьма значительным ядром рабочих от станка. В отношении пола и возраста следует отметить: значительный перевес количества мужчин над количеством женщин (м.—60%, ж.—40% аудитории); преобладание возрастной группы 20—25 лет и у мужчин и у женщин; почти полное отсутствие возрастной группы 25—30 лет у женщин; примерно одинаковое количество и мужчин и женщин в возрасте 30—35 лет. В общем, возрастная группа 20—35 лет составляет 50—70% всей аудитории.²⁾

¹⁾ Программа концерта 25 марта: Г л и н к а—(романсы), Д а р г о м ы ж с к и й—(1-й акт из „Русалки“, романсы), Р у б и н ш т е й н—(ф.-п. трио, канцонетта из виолонч. сонаты, романсы).

Программа концерта 22 апреля: Ш о п е н—(ф.п., трио, „Литовская песня“, ноктюрн), Г р и г—(соната для скрипки и ф.-п. романсы), Л и с т—(„Кампанелла“, ноктюрн).

²⁾ При разработке материала принято было 7 возрастных групп: до 20., 20—25 л., 25—30 л., 30—35 л., 35—40 л., от 40 до 50 л., свыше 50 л.

Любопытно, что из общего количества ответивших на анкету (178 чел.) в о в с е не слушали прежде серьезной музыки в среднем ок. трети; если же присоединить сюда категорию лиц, очень редко, случайно слушавших музыку (ок. 15% аудитории), то окажется, что в среднем около 50% аудитории услышали серьезную музыку впервые в Доме Культуры; в то же время сравнительно часто слушавших музыку, т. е. повидимому, как-то прочно приобщившихся к музыкальной жизни, оказалось около 20% аудитории. Соотнесенные к социальным группировкам эти данные преобретают следующий вид: больше всего слушали музыку служащие и квалифицированные рабочие; затем следует группа одних только рабочих и, наконец, учащихся. При детализации по возрастным группам имеем следующую картину: наибольший процент в о с с е не слушавших падает на возраст до 20 лет (в ср. 50 %); если присоединить сюда еще слушавших „очень редко, случайно“, получится внушительная цифра ок. 70%, т. е. примерно 2/3 молодежи в о с с е не слушали серьезной музыки. На следующем месте стоят группы в 25—30 л., 20—25 л., 30—40 л. и, наконец, свыше 40 л. Наоборот, наибольший процент посещаемости падает на возраст 25—40 л.

Носмотря на такую оторванность основного контингента аудитории от музыки и бедность слухового опыта, все же на вопрос: „Доставляет ли Вам удовольствие серьезная музыка?“—подавляющее большинство мужчин и женщин отвечает утвердительно (ок. 85%); можно детализировать утвердительные ответы, выделив горячее, эмоциональное утверждение, нередко с употреблением „превосходной степени“: таких ответов более 1/3. Отрицательных ответов только 5%, неопределенных—ок. 9%. В отношении социального состава максимальную апробацию встречаем, естественно, у лиц с музыкальным образованием, а также у домашних хозяек (в ср. 70%). Затем следуют учащиеся, служащие и рабочие.

Для того, чтобы читатель составил себе непосредственное представление о характере и степени искренности горячо-утвердительных отзывов, приведем некоторые из них:

- „Конечно, да“ (слесарь 21 г.);
- „Доставляет полностью“ (разгрузчик угля на мор. пр., 31 г. м. слуш. очень редко);
- „Доставляет полное удовольствие“ (раб. на морской пристани, 22 л., М.);
- „Только серьезная и доставляет“ (конторщик 21 г., м.);
- „Она располагает к переживаниям и к вдумчивости“ (кочегар 24 г., м. слуш. 5 лет назад);
- „Наивысшее“ (счетовод 34 г. ж.);
- „Очень даже“ (граверщик 25 л., не слуш. сер. муз. раньше).

Вот примеры условного, ограничительного утверждения (естественно, что чаще всего слышны жалобы на напряжение внимания при восприятии, особенно музыки непривычной, новой):

- „Доставляет, но требуется большое внимание и напряжение“ (матрос Торг. Порта 25 л., слуш. весьма редко);
- „Доставляет, но не все понятно, особенно новое“ (столяр 23 л., концертов не слушал);
- „Да, но знакомая слушается с бóльшим удовольствием“ (квалиф. раб.);
- „Удовольствие доставляет тогда, когда она понятна“ (квалиф. раб.);
- „Да, но более легкая понятнее“ (инженер);
- „Да, но когда она чередуется с более легкими номерами, как напр., исполнение романса (ж., 21 г.);
- „Только в праздники, а в будни, когда устаешь после работы, охота что-нибудь полегче и веселее“ (машинистка 21 г.).

Такое громадное преобладание положительных ответов имеем мы на вопрос: „Чувствуете ли Вы, что по мере посещения концертов музыка становится Вам понятнее и интереснее?“, причем значительная часть (ок. 20%) отвечает в чрезвычайно категорической форме. Такие положительные ответы мы встречаем особенно часто у рабочих, затем у служащих, учащихся.¹⁾

При детализации отношения аудитории к отдельным инструментам в общем можно констатировать а) сравнительно легкую, против ожидания, воспринимаемость рояля; б) ансамбля (инструментального); в) относительно менее теплое отношение к виолончели. В первом концерте на первом месте по количеству положительных отзывов стоит, как и следовало ожидать, пение; на втором месте—трио; на третьем месте—скрипка; на четвертом месте—виолончель; на последнем месте—рояль.

Во втором концерте на первом месте очутился рояль (главным образом, повидимому, вследствие исполнявшейся с большим успехом „Кампанеллы“ Листа); на втором месте—скрипка; на третьем месте—пение; затем—трио и на последнем месте—виолончель.

Исходя от социального состава аудитории, можем отметить, что у рабочих на первом месте оба раза пение, на втором месте—скрипка, затем—трио, виолончель и рояль (если внести поправку на „Кампанеллу“ Листа). У служащих в первом концерте инструменты, соответственно степени положительного к ним отношения, распределяются так: пение, трио, виолончель, скрипка и рояль; во втором концерте—трио, рояль, скрипка, пение, виолончель. У учащихся в первом концерте: на первое место трио и скрипка (поровну), затем пение, рояль, виолончель; во втором концерте: рояль и пение (поровну), виолончель, скрипка и трио поровну.

Чрезвычайно любопытно и показательно отношение аудитории к музыке того или иного композитора. Здесь представляется возможным отметить следующее: а) влияние непосредственно прослушанных авторов (особенно заметно на Листе, Шопене, Григе, вероятно, отчасти и на Глинке, Даргомыжском, Рубинштейне); б) всеобщая симпатия к Чайковскому; в) далее к Глинке, Даргомыжскому, Бетховену и Рахманинову (порядок следования композиторов один и тот же по данным обоим концертам); г) слабая симпатия к Баху, Шуману Шуберту... д) преобладающая симпатия женщин: к Рахманинову, Даргомыжскому, Шопену и Григу; е) преобладающую симпатию мужчин в отношении Глинки, Мусоргского, и... Чайковского (таким образом, вопреки ожиданию, Чайковский оказался любимым композитором мужчин). Эту же ярко выраженную симпатию к Чайковскому, резко выделяющую его из ряда остальных композиторов, наблюдаем также, если исходить от социального состава аудитории. Так, в первом концерте у рабочих—Чайковский стоит на первом месте, на втором—Глинка, далее Даргомыжский, Бетховен и Моцарт (поровну), Скрябин, Рахманинов и Шопен (поровну) и, наконец, Мусоргский; у служащих на первом месте—Чайковский, затем Бетховен, Глинка, Даргомыжский, Мусоргский; у учащихся—на первом месте—Чайковский, далее Рахманинов, затем Бетховен и Глинка (поровну) и, наконец, Даргомыжский и Му-

¹⁾ Вот несколько примеров.

„Даже очень“ (токарь 48 л., мало слуш.);

„Посетив впервые конц. почувствовал, что музыка мне делается понятнее и интереснее“ (водопроводчик 24 л., слуш. случайно 1—2 раза);

„Конечно, по мере посещения конц. я все более понимаю и переживаю“ (карамельщик 18 л., не слуш. муз.);

„Чувствуешь, что отдыхаешь“ (ж., раб. Путил. зав., 20 л.).

Но встречаются и отрицательные ответы:

„Я не чувствительный“ (шофер 24 л.);

„Я такой немзыкальный человек, что мне с первого раза музыка дает мало впечатления“ (ж. учаш., 16 лет.).

соргский. Во втором концерте, у рабочих первое место Чайковский разделил с Листом и Шопеном (воздействие непосредственного исполнения этих двух авторов), остальные композиторы представлены в единичных ответах; у служащих — на первом месте — Лист и Шопен, на втором — Чайковский, далее Григ и, наконец, Глинка; у учащих на первом месте — Лист, на втором — Шопен, на третьем — Чайковский.

При анализе симпатии к композиторам по возрастному составу на первом месте в всех возрастных группах прочно стоит тот же Чайковский (если откинуть во втором концерте Листа и Шопена — фаворитов данного вечера); второе место разделяют Глинка и Бетховен (Бетховен в возрастных группах: до 20 лет и от 30 до 40 лет); далее следует Рахманинов (главным образом в возрасте до 20 лет и свыше 40 лет).

Наибольший % высказываний за Чайковского падает на возраст 30—40 лет и свыше, равно как и на возраст до 20 лет; за Глинку — на возраст 25—30 лет и от 30 лет и выше. Чрезвычайно мало за него высказывается молодежь в возрасте до 20 лет. За Бетховена — максимум: в возрасте до 20 лет, минимум — в возрасте свыше 40 лет. За Рахманинова — та же молодежь до 20 лет и отчасти лица свыше 40 лет, (любопытно — здесь и ранее сходятся симпатии крайних возрастных групп).

Наконец, по вопросу о желательности вступительного слова и пояснений большинство высказывается также положительно, присоединяя, однако, обычно ряд пожеланий, как то: желательность „объяснения“ „содержания пьес“, иностранных терминов, объяснения того „что композитор хотел выразить в произведении“ или же: „когда дается программная музыка, чтобы лектор фиксировал внимание на отдельных моментах (путем демонстрации)“. Встречается, однако, и отрицательное отношение к пояснительному слову, впрочем очень редко. Напр.: „для того, чтобы понимать лектора, нужно каждому заниматься в отдельности музыкой, что, несомненно, невозможно“, или же „недостаток (лектора) в том, что он говорит названия вещей в вступительном слове, и часто теряется впечатление вещи“, или, наконец, просто: „...не особенно люблю вступительное слово, время отнимает“.

В заключение попытаемся дать несколько более детальный анализ того, что в музыке особенно и в первую очередь воздействует на такую широкую аудиторию, как она воспринимает отдельные элементы музыкального произведения и как характеризует свои переживания. В этом плане, как и следовало ожидать, высказывания чрезвычайно редки и лаконичны. В качестве основной формы высказывания встречается констатирование определенного вкусового (гедонистического) момента — формула „нравится“ или „доставляет удовольствие“. Этот вкусовой момент высказывается или в более примитивной форме — безотносительно и непосредственно („...удовлетворяет полностью“), или сопровождается указанием на свойство музыки, обусловившее положительную реакцию (чаще всего удовольствие обусловлено „знакомостью“ и „понятностью“). Более интенсивная и глубокая реакция определяется терминами „впечатления“, „переживания“ (напр.: „сейчас непосредственно нахожусь под впечатлением исполненного концерта“... „конечно, по мере посещения концертов я все более понимаю и переживаю ее“...). Наконец, встречаются случаи и подлинного эмоционального захвата: („Музыка возвышает душу человека и уносит совершенно в другой мир“ — счетовод, слуш. серьезную музыку в первый раз. „До сегодняшнего вечера мне игра на фортепиано не особенно нравилась, разве какие-нибудь танцы (Sic!), но после сегодняшнего вечера, когда я услышал „Кампанеллу“... я в восхищении от всего этого. Для меня открыт новый мир в этой области“ — рабочий-трикотажник, случайно слуш. муз.).

Чрезвычайно редко от восприятия музыкального произведения делается переход к личности самого композитора, говорится о его „настроении“, о том, что он хотел выразить. Наконец, всего один раз находим мы упоминание о конструктивном

момента, способе оформления музыкального произведения (...„выбрать один из видов передачи затрудняюсь: нравится их гармония, чередование, но вообще люблю чистую музыку (пение меньше)“ — счетовод, слуш. часто). Таким образом, и характер оформления музыкальной данности и проблема художника-творца, стоящего за созданным им произведением, повидимому, еще чужда сознанию широкого слушателя.

В итоге этой краткой сводки нам представляется все же возможным сделать несколько общих заключений, конечно, не могущих претендовать на общезначимость:

1) около 50% широкой аудитории до сих пор не приобщено к музыкальной культуре. Это указывает на необходимость не только интенсифицировать насаждение музыки в рабочих районах, но и изменить как-то принципы введения в музыку рабочих масс в поисках наиболее актуальных методов (программа и форма концертов).

2) Тем не менее реакция на серьезную камерную музыку в громадном большинстве случаев является положительной. Притом у рабочих нередко чаще, чем у других социальных группировок. Таким образом, предположение об органической невосприимчивости, якобы, рабочим серьезной музыки отнюдь не подтверждается.

3) Сравнительно легче впечатляют эмоционально насыщенные музыкальные произведения, хотя и техническое мастерство может вызвать чрезвычайно яркую и сильную реакцию рабочего слушателя. В этом нас убеждает пример с „Кампанеллой“ Листа.

4) Вместе с тем, однако, восприятие серьезной музыки, особенно незнакомой, вызывает сильное напряжение внимания и делает желательным чередование „серьезной“ музыки с более „легкой“, незнакомых вещей—с вещами знакомыми и привычными.

5) Пояснительное слово является одним из конкретных способов облегчения восприятия музыки рабочего слушателя, но лишь в случае достаточно ясного, четкого и простого изложения.

Более детальные и уверенные выводы окажутся возможными, естественно, лишь тогда, когда в результате длительного и планомерного собирания материала можно будет применять обработку материала по методу „больших чисел“ и когда выводы будут характеризовать уже не отдельные аудитории, как мы это имеем в данном случае, но значительно более широкие слои рабочих масс. Для этого, однако, необходима организация работы по учету реакций воспринимающей среды в массовом масштабе, притом не только в Ленинграде, но и в самых различных музыкальных центрах СССР.

Нужно надеяться, что за этим дело не станет.

Келейное „согласование“ или публичный конкурс?

Е. Г.

Несколько времени тому назад ¹⁾ в нашем журнале был поднят — в порядке предложения — вопрос об организации исполнительских конкурсов. В статье отмечалось, что такие конкурсы послужат стимулом к совершенствованию уже зарекомендовавших себя исполнителей, помогут выявлению новых талантов, позволят беспристрастно и под общественным контролем отбирать лучших молодых испол-

¹⁾ См. статью К. Г. „Организация исполнительских конкурсов“ в № 9 нашего журнала за 1928 г.

нителей для приглашения на концерты, посылки за границу и т. п. Статья кончалась указанием на то, что научно-художественная секция ГУС'а высказалась за организацию подобных конкурсов и что слово за Главискусством и Софилом.

Нам неизвестно, к сожалению, на какую точку зрения стали две последние организации и обсуждали ли они вообще это предложение. Но зато нам стало известно из газет, что в близком будущем Софил предполагает устроить в Париже и Берлине „неделю советской музыки“ и что состав исполнителей-участников „недели“ уже намечен—и, как обычно, „келейным“ порядком.

Мы считаем такой порядок отбора абсолютно нецелесообразным. Во-первых, он заранее закрепляет места за несколькими (почти всегда—одними и теми же) лицами и совершенно закрывает дорогу тем молодым исполнителям, которые еще не успели выдвинуться и среди которых, тем не менее, могут оказаться столь же блестящие дарования. Во-вторых, такое закрепление отнюдь не способствует дальнейшему совершенствованию „постоянных кандидатов“, давая некоторым из них весьма преждевременную возможность „почтить на лаврах“. В-третьих, такой порядок не дает никакой гарантии в том, что все намеченные кандидаты явятся не только лучшими, но даже просто приемлемыми для советской общественности. Недаром в списке кандидатов оказалось имя... Голованова, что вызвало естественное возмущение советской печати.

Мы настаиваем (вместе с другими органами печати) на том, чтобы имя Голованова было вычеркнуто из списка кандидатов. Вместе с тем, мы настаиваем на том, чтобы отбор кандидатов был произведен не „келейным“ путем, а под контролем советской общественности—посредством публичного конкурса, который подтянул бы „постоянных кандидатов“ и помог бы выявить новые исполнительские дарования.

Мы очень мало делаем для выдвижения нашего исполнительского молодняка. Мы очень мало знаем многих талантливых исполнителей и очень плохо еще разбираемся в их сравнительной ценности. Наши концертные организации упустили целый ряд действительно первоклассных исполнителей (Горовиц, Мильштейн), концертирующих ныне за границей с громадным художественным и материальным успехом. Понадобилась иностранная инициатива (варшавский конкурс), чтобы показать нам, какими дарованиями располагаем мы в лице Оборина и Гинзбурга. Такой порядок абсолютно ненормален. Ему должен быть положен решительный конец.

Против келейных методов концертных приглашений и командировок!

За организацию исполнительских конкурсов!

Цитадель головотяпской критики.

(Ответ П. Новицкому).

К. Милашевич.

Рост социализма в Союзе и одержанные рабочим классом победы в социалистическом строительстве страны, выдвинули перед всей общественностью проблему борьбы за культурную революцию. И на Консерваторию выпала трудная задача завоевать один из участков на общем фронте этой борьбы—участок музыкальной культуры. Марксизм учит, что человек, изменяя внешнюю природу, вместе с тем изменяет и свою собственную природу. Пролетариат Союза в строительстве социализма достиг больших результатов, и вместе с этим вырос его культурный уровень, превысив дореволюционные рамки культурного развития. Буржуазия не была заинтересована в культурном росте рабочего класса, в ее задачу максимальной эксплуатации рабочего класса входила также и задача держать сознание пролетариата в шорах темноты и невежества, облегчая тем самым покорность наемного труда.

Ленин в своей статье „О кооперации“ пишет: „Мы вынуждены признать коренную перемену всей точки зрения нашей на социализм. Эта коренная перемена состоит в том, что раньше мы центр тяжести клали и должны были класть на политическую борьбу, революцию, завоевание власти и т. д., теперь же центр тяжести меняется до того, что переносится на мирную организационную и „культурную“ работу. Я готов сказать, что центр тяжести для нас переносится на „культурничество“, если бы не международные отношения, не обязанность бороться за наши позиции в международном масштабе“... (см. статью „О кооперации“, т. XVIII, п. 2, стр. 134).

Консерватория, как музыкальный ВУЗ, является центральным узлом музыкальной, нервной системы. В ней сосредоточены лучшие музыкально-культурные ценности, накопленные буржуазией и доставшиеся в наследство рабочему классу. Консерватория проделала с помощью партийной организации советизацию ВУЗ'а с большим опозданием по сравнению с другими ВУЗ'ами, так как до 1922 года Консерватория вовсе не имела коммунистов в составе студенчества, а в составе преподавательского персонала до сего времени нет ни одного преподавателя коммуниста-музыканта или педагога-музыканта, который мог бы похвастать хотя бы десятилетним стажем марксистского образования. И только небольшой горстке коммунистов, впервые появившихся в стенах Консерватории лишь в 1922 году, удалось проделать собственными усилиями, без всякой помощи со стороны Главпрофобра, всю советизацию ВУЗ'а, преодолеть саботирующее настроение профессуры, заставить ее работать на потребу рабочего класса в области развития музыкальной культуры и музыкального просвещения. Тщательным и длительным изучением структуры ВУЗ'а парторганизация не только добилась своего влияния и авторитета по всем вопросам академической жизни, но и с момента организации комфракции в правлении, парторганизация сумела переключить работу всего ВУЗ'а в сторону разрешения задач, пред'являемых Консерватории со стороны современной, пролетарской общественности: максимального распространения музыкальной культуры среди рабочих масс и массового охвата их музыкальным просвещением. Для реализации этой задачи парторганизация уже добилась некоторых результатов пролетаризации ВУЗ'а и создала: 1) с 1923 г. музыкальное отделение Рабфака Вхутемаса, который по плану Главпрофобра будет реорганизован в Рабфак при Консерватории в 1929 г.; 2) с 1927 г. Воскресную Рабочую Консерваторию, как первый плацдарм для охвата музыкальной культурой рабочих масс и как один из источников пролетаризации ВУЗ'а. Таким образом, за последние какие-нибудь 4 года парторганизация Консерватории сумела не только подойти, но и начать разрешение задачи пролетаризации музыки.

Консерватория сейчас переживает болезнь своего роста. Консерватории сейчас рабочим классом пред'явлен вексель: максимально обслужить музыкой пролетарские, крестьянские, красноармейские массы. В этот момент Консерватория нуждается в организационной и идеологической поддержке не только со стороны различных главков, которым советская власть по закону предписывает оказывать эту помощь, но и со стороны всей пролетарской общественности. А что же делается вокруг Консерватории? На самом деле Консерватория находится в осадном положении. Вместо реальной помощи, вместо изучения вопросов, стоящих перед Консерваторией, и вместо добросовестного и тщательного знакомства с фактическим положением дел в Консерватории, ее подвергают со всех сторон обстрелу. Конечно, в советских условиях не может ни одно учреждение, ни одно явление расти и развиваться вне критики и самокритики. Но рабочему классу нужна только та критика (и самокритика), которая способствует раз'яснению и росту сознания рабочих масс и способствует росту самого дела. Мы не можем пред'являть к критике 100% справедливого подхода. Но мы вправе, хотя бы элементарно, знать конкретные условия, в которых развивается музыкальный ВУЗ.

У наших же критиков мы как раз можем констатировать обратное: незнание того предмета во всей его конкретности, о котором берутся рассуждать и критиковать наши оппоненты.

В настоящей статье мы и остановимся на разборе одного „образчика“ такой критики. Мы имеем в виду статью П. Новицкого: „Цитадель музыкальной художественной реакции“ (см. журнал „Музыка и Революция“ № 11 за 1928 г.). Об'ектом своих нападок на Консерваторию, на весь руководящий состав ее и парторганизацию П. Новицкий берет вопрос о педфаке. Его обвинения можно свести к следующим пунктам: 1) реакционные силы сумели обеспечить себе фактическое влияние на правление и на всю жизнь ВУЗ'а; 2) они сумели использовать художественную отсталость и художественные предрассудки пролетарской части студенчества; 3) они сумели прибрать к рукам все основные методические органы ВУЗ'а; 4) они повели систематическую кампанию против существования инструкторско-педагогического факультета.

Так как сам автор указанной статьи по первым трем пунктам обвинения ограничился лишь голословными утверждениями, очевидно, консонирова инстинктивно с поднятой кампанией в печати по вопросу о (якобы) господстве в Консерватории реакционных сил, то и мы, в свою очередь, щадя автора, не будем разбирать эти три первых пункта во всей полноте (вернемся к этому в другое время). Заметим лишь, что, по нашему мнению, не следует так принимать современное пролетарское студенчество („художественная отсталость“, „художественные предрассудки“) — в такой характеристике заключается „барский душок“. Сейчас же вслед за автором остановимся лишь на вопросе о педфаке и общей проблеме музыкальной педагогики, так как и сам П. Новицкий избрал этот вопрос, видимо, центральным в своей статье, и коснемся вопроса о действующих силах в Консерватории лишь в связи с вопросом о педфаке.

В вопросе о педфаке, выставляемые П. Новицким основные положения можно свести к следующему:

1) „Педагогический факультет оказался бельмом на глазу старой Консерватории, потому что он поставил перед ней самым своим существованием совершенно новые художественные задачи“... (стр. 19).

2) „Инструкторско-Педагогический факультет ставил целью готовить высоко-квалифицированных музыкантов-педагогов различной специальности и инструкторов-организаторов массовой музыкальной просветительной работы“ (там же).

3) „Руководители Консерватории с самого основания педфака начали отстаивать свою точку зрения о ненужности особого педагогического факультета с его специфическими задачами, о достаточности некоторого педагогического уклона на основных факультетах Консерватории — исполнительском и научно-композиторском“ (стр. 20).

4) „Но так как педфак все-таки вносил в академическую работу Консерватории, несмотря на все заботы о его деквалификации, новые методы преподавания, здоровый советский практицизм и дух новой общественности, так как вокруг педфака объединилась передовая часть профессуры, связанная с рабочими общественными организациями, так как факультет рос и развивался, решено было его во что бы то ни стало с'есть“ (стр. 21).

По 1-му пункту не ясно, что автор разумеет под словом „старой“ Консерватории. Если иметь в виду дореволюционную Консерваторию, то тогда в ней, действительно, не ставился вообще вопрос о педагогическом музыкальном образовании, а следовательно, и никакой речи не было о педфаке. Если же взять Консерваторию в послереволюционный период, то она, по нашему мнению, претерпела некоторые фазы своего развития: до 1922 г. Консерватория еще не имела коммунистической организации; в 1922 г. создается в ней парторганизация, и с этого момента начинается процесс ее советизации. До 1922 г. мы считаем, что Консерватория в ос-

новном представляла собою еще старую Консерваторию. И все же в этот период зародилась впервые мысль о педагогическом музыкальном образовании и появился первый зародыш оформления этой идеи в виде организации курса по музыкальной педагогике. Инициатива осуществления этой идеи (к изумлению, вероятно, П. Новицкого) исходила „от заслуженного вождя враждебной факультету группы профессоров“ — проф. А. Б. Гольденвейзера. Что касается 2-го пункта, то мы допускаем вместе с автором, что целью педфака была подготовка высоко-квалифицированных музыкантов-педагогов различных специальностей. Но одно дело — постановка цели, а другое — проведение ее в жизнь. И здесь мы сделаем скачок к одному моменту 4-го тезиса П. Новицкого, а именно, к вопросу о том, кто, собственно, заботился в действительности о деквалификации педфака. Сам автор точно не говорит о том, кто именно занимался этой операцией, но вместе с тем утверждает: „несмотря на все заботы о его деквалификации, педфак рос и развивался“ (странно немножко только одно, как же он, собственно, мог расти и развиваться, если вся Консерватория, по утверждению самого П. Новицкого, начиная с руководящей головки, противодействовала этому. Здесь что-то не соответствует действительности).

Конечно, П. Новицкий подразумевает, что деквалификацию педфака производила... „правая профессура“, враждебная факультету группа профессоров. Так как П. Новицкий не имеет, видимо, удовольствия работать в Консерватории и, повидимому, ранее очень мало ею интересовался, а потому он и не знает всей фактической обстановки дела, то для его сведения, а также, вообще, к сведению других критиков, упрекающих парторганизацию Консерватории в блоке с правой профессурой, мы разрешаем себе сослаться на несколько фактов:

1) В апреле 1924 г., когда в составе правления не имелось коммунистической фракции, от 8-го числа имеется такое постановление правления: „сообщить ГПО, что по произведенному испытанию гр-ка Ш. не может быть принята на исполнительский отдел по классу ф.-п., вследствие недостаточности исполнительских данных и отсутствия соответствия между возрастом и технической подвинутой, но может быть зачислена в инструкторско-педагогический отдел по ф.-п. специальности“ (протокол подписан деканом педфака).

2) В ноябре 1925 г. в объяснительной записке к учебным планам, составленной также деканом факультета и проректором по учебной части, мы находим такой параграф: „от педагогов требуется умение играть на ф.-п. в пределах 2-х курсов техникумов... для отделения музыкального исполнения — в пределах старших курсов техникума“.

3) В 1926 г. была произведена реорганизация Консерватории в ВУЗ. И еще до этого момента был ликвидирован хоровой отдел. Студенты-хористы, числившиеся ранее в техникуме, были переброшены на педфак.

4) В период академической чистки студентов (весной 1924 г.), часть недостаточно подготовленных студентов была зачислена на педфак с благословения руководителей педфака.

А теперь мы вправе спросить П. Новицкого: кто же, по его мнению, в действительности заботился о деквалификации педфака? Были ли ему известны сообщаемые здесь факты? Если он о них знал, то почему в своей статье он о них умолчал? А если он о них не знал, то зачем он пишет о том, чего не знает?

По 3-му пункту о педфаке утверждения П. Новицкого о том, что якобы „руководители Консерватории с самого основания педфака начали отстаивать свою точку зрения — о ненужности особого педагогического факультета с его специальными задачами“ — является прямым извращением истины.

Правление в целом, а также и студенческая организация, напротив, считали, что создание педфака является необходимым в соответствии с новыми требованиями музыкальной общественности (иначе бы Педфак не смог ни „расти“, ни „раз-

виваться“...). Вопрос же о реорганизации педагогического образования в Консерватории путем педагогизации исполнительского и научно-композиторского факультетов (с ликвидацией педфака) был поднят уже в 1924-1925 уч. году на конференции по художественному образованию, и тогда вся профессура восстала против этой идеи и „вступилась“ за педфак. В дальнейшем этот вопрос возникает в 1927 г., и план педагогизации ВУЗ'а в целом разрабатывается руководителями педфака (Брюсовой).

Вообще, здесь надо отметить основную методологическую ошибку П. Новицкого. Он рассматривает явления жизни Консерватории, в том числе и вопрос о педфаке, вне времени и вне конкретных условий развития ВУЗ'а. Отсюда вытекает основная его погрешность — постановка вопроса в абстрактной форме, без учета всей конкретной действительности — что и приводит к извращенному представлению и искажению самой действительности. Самое важное методологическое требование марксизма: брать явления в их развитии и во всей их конкретности — совершенно игнорируется нашими критиками. Отсюда также вытекает присущая этим критикам своеобразная фетишизация педфака.

Для наших критиков важны не столько общая проблема музыкальной педагогики и вопрос о реализации этой проблемы в наиболее целесообразной форме в связи с усложнением музыкального образования, явившегося следствием роста нашего социалистического строительства и параллельного с последним роста и усложнения культурных потребностей рабочего класса — сколько педфак, как „форма“, как „нечто застывшее“. Поэтому они даже и не ставят перед собой вопроса о том, соответствует ли педфак, как форма, созданная 5 лет тому назад, наступившим новым задачам и новым требованиям пролетарского музыкального образования, несомненно выросшим к 1929 году.

Так, например: в 1924-25 г. Консерватория обслуживала музыкальной культурой аудиторию в 2500 слушателей, в 1926—27 г.—40800 слушателей, а в 1927-28 г.—75000 слушателей. Еще пример: в первый год открытия Воскр. Раб. Консерватории на прием явилось свыше 700 чел., а в 1928—29 г.—1200 чел. Все ли сделано Консерваторией в этом направлении? Конечно, нет. У нас в одной Москве масса предприятий, не охваченных еще музыкальной культурой, а если взять провинцию и деревню с ее 22,000,000 крестьянских дворов или хотя бы даже одну московскую губернию, то может ли Консерватория, работающая в пределах своего Союза, охватить музыкальной культурой массы трудящихся и перебросить в города, села достаточно квалифицированных музыкантов-педагогов и в то же время хороших исполнителей? Конечно это — работа нескольких десятилетий. Консерватория на 12-й год революции должна не только ставить перед собой вопрос массового охвата и распространения музыкального образования, но и начать уже разрешать эту задачу. Но откуда взять педагогические силы? Может ли педфак в теперешнем его виде способствовать скорейшему распространению музыкального образования? И мы отвечаем, — нет, не может. По двум причинам: 1) слишком недостаточная и односторонняя его продукция (превалируют пианисты и отсутствуют инструктора по народным инструментам); 2) систематически проводимая руководителями педфака его деквалификация снизила исполнительские навыки музыкантов-педагогов. Между тем, уровень музыкальных требований рабочей аудитории значительно повысился (это мы видим на опыте работы Моск. Раб. Консерватории), и, таким образом, мы имеем своеобразную диспропорцию между продукцией педфака и пролетарской аудиторией. При наличии этой диспропорции, а также в условиях сохранения педфака, последний должен перевооружиться и быть аппаратом, максимально удовлетворяющим возросшие требования советской музыкальной общественности. Отсюда встала вновь перед парторганизацией проблема педагогизации значительной части ВУЗ'а, как один из основных путей пролетаризации и подготовки опытных работников по музыкальному просвещению среди рабочих и крестьянских

масс. Довод против педагогизации—боязнь (в этой боязни вновь чувствуется желание цепляться за „форму“) распыления педагогического опыта и якобы „уничтожения единой педагогической системы“—является несущественным, так как идея педагогизации ВУЗ'а предопределяет собою соблюдение и сохранение единой педагогической системы путем хотя бы формирования особой педагогической комиссии или отдела, как это проектировалось при ликвидации педфака сведущими коммунистами-музыкантами (напр., Н. И. Челябиным).

Кроме того, до 1926 года в Консерватории даже не было никаких факультетов, а были отделы (целых 7) вместо 3-х факультетов. Нам скажут: да, но это и было плохо, и факультетская система, мол, уточнила и более нормализовала всю учебную работу Консерватории. На это мы ответим. Ведь ни кем еще не доказана невозможность поставить на разрешение вопрос и об однофакультетском может быть, ВУЗ'е, в рамках которого, может быть, удастся еще более объединить идеологически и методически всю систему музыкальных наук ВУЗ'а, хотя бы и на основе самых новых научных музыкальных теорий. Заметим еще по поводу 4-го пункта: новые методы преподавания могут иметь место при всякой организации педагогического образования, лишь бы при этом была сформирована соответствующая компетентная методическая комиссия из преподающих, в которой бы коллективно разрабатывались методические проблемы.

Даваемая П. Новицким характеристика педфака, „передовой“, не возвышает, а, по нашему мнению, скорее принижает последний, так как термин передовой—слишком неопределенный и расплывчатый (какая-то либеральная квалификация). Для нас гораздо важнее производить оценку преподающих на основе их марксистского уровня развития. А вот тут-то самое больное место Консерватории. М. Н. Покровский в своей статье „Классовая борьба и идеологический фронт“ (см. „Правду“ от 7/XI—1928 г.) пишет: „...во-первых, в нашей науке специалисту, не-марксисту,—грош цена, а во-вторых, вы можете быть уверены, что если оный специалист вместо мягкой каши увидит перед собой твердый сомкнутый фронт, он сейчас же вспомнит, что еще его дедушка в 1800 г. был марксистом“...

Наши критики много кричат о правой опасности в Консерватории, придираясь к простым фактам целесообразной расстановки сил специалистов в порядке процесса их использования, усматривая в таковой и „концентрацию правых“ и „использование художественной отсталости и художественных предрассудков пролетарской части студенчества“, и „о блоке с правыми“, и т. д. и т. п.

Но одного из самых главных корней правой опасности ВУЗ'а не замечают и не хотят знать. Между тем, Консерватория очень благоприятная почва при отсутствии преподавателей-марксистов для просачивания в различных курсах музыкальной теории всяких идеологических течений, чуждых принципам марксизма и ленинизма. Между тем, здесь-то и надо искать очень дееспособный корень правой опасности в музыкальном ВУЗ'е, здесь-то и необходимо парторганизации Консерватории быть особенно бдительной, и сюда-то должны быть направлены взоры критиков, особенно тех, которые занимаются вопросами социологии искусств. А мы знаем из той же статьи М. Н. Покровского, что классовая борьба в настоящий момент в международном масштабе проявляется с особой остротой, именно, на идеологическом фронте. Объявлен поход, и с большим напором, против марксизма. Это, несомненно, имеет место и у нас в Союзе. В вопросе о правой опасности на идеологическом фронте не менее вредным, чем игнорирование этой опасности, является и примиренчество, выражающееся в попытках „мирного сожительства со всяким, называющим себя марксистом“ (см. ст. Горина „На историческом фронте“, „Правда“ от 23/XI—1928 г.).

Мы должны учитывать, что количественное превосходство не-марксистских сил дает и определенные качественные результаты. Вот в предотвращении этой правой опасности Консерватория нуждается в помощи, и она вправе была бы требовать

этой помощи со стороны лиц, стоящих во главе советских организаций, руководящих и направляющих работу художественных и музыкальных ВУЗ'ов.

В заключение мы предъявляем к музыкальным критикам требование быть началом, ведущим за собою и развивающим сознание пролетарских масс, а не быть орудием дезориентации советской общественности в вопросах музыкальной культуры.

О правой опасности в искусстве.

(Ответ К. Милашевичу).

Павел Новицкий.

В чем заключается правая опасность в искусстве?

Во-первых, в переоценке старой художественной культуры, в некритическом ее усвоении, в фетишизме, в преклонении перед ней. Мы должны полностью овладеть старой художественной культурой путем переработки и отбора ее достижений и ценностей. Мы должны использовать ее для удовлетворения культурных потребностей и нужд современного пролетариата, не для противопоставления современному искусству, но в интересах его безошибочного развития и роста. Старое искусство мы должны сделать средством идеологической борьбы, средством для построения и организации нового искусства. А мы забываем о критической переработке, мы отгораживаемся старым искусством от всякого новаторства, мы догматически это старое искусство копируем, мы занимаемся стилизацией, подражанием, реставрацией. Мы прививаем рабочему классу ненависть к художественному экспериментаторству, ко всяким попыткам построения новых форм и организации нового стиля.

Во-вторых, в неумении пользоваться специалистами, воспитанными буржуазией, в интересах пролетарской культуры. Не мы их перерабатываем, а они нас перерабатывают. Мы боимся столкнуть их с пролетарской средой, окружить их пролетарским влиянием, заботливо изолируем их в среде буржуазной интеллигенции. Мы прославляем их заслуги перед общечеловеческим искусством и приспособляемся к их идеологическим настроениям. Мы рассматриваем их как людей, которые выражают личную стихию таланта и мастерства, но не выражают никаких социальных стихий и никаких классовых влияний. Изолируя их от эпохи и поощряя эту изолированность, мы проявляем к ним величайшую бестактность и величайшую беззаботность к культурным нуждам рабочего класса. Прославляя старых специалистов в искусстве, мы создаем систему недоверия, равнодушия и вражды по отношению к новым специалистам, к квалифицированному художественному молодняку и революционным новаторам.

В третьих, в отрицании классовой точки зрения в искусстве. Некоторые уважаемые товарищи, руководящие судьбами советского искусства, думают, что в современном искусстве не происходит никакой классовой борьбы, что все художественные направления одинаково обслуживают рабочий класс и с этой точки зрения должны быть всячески поощряемы. Они говорят о художественной культуре вообще. Они удивляются самой возможности ставить вопрос о буржуазном и пролетарском искусстве. Они полагают, что вся задача художественного воспитания пролетарских масс заключается в ученическом усвоении классического искусства. Те люди, которые помогают этому усвоению, которые учат художественной технике и знакомят с тематическим предметным материалом старого искусства, должны, по их мнению, пользоваться полной поддержкой и признанием рабочего класса, независимо от идеологических тенденций и методологии научного изучения материала, которые проводят в своей просветительной работе эти культуртрегеры.

Уважаемые товарищи убеждены, что в области театра, литературы и музыки нет направлений и ярких художественных индивидуальностей, которые проводили бы буржуазное влияние на рабочий класс.

В четвертых, правая опасность в искусстве заключается в системе меценатства и подхалимства, ярко расцветающих на почве советского искусства за последние три года. Каждое реакционное художественное учреждение, каждый откровенно буржуазный художественный деятель имеют своих сильных покровителей, широкие спины которых превращаются в очень удобное прикрытие для проведения вредительской работы в области художественной идеологии. В качестве защитников, разъяснителей и апологетов всегда выступают местные, домашние марксисты, специализировавшиеся на покровительстве и прикрытии реакционных художественных учреждений и организаций,

Статья т. К. Милашевича „Цитадель головопаяской критики“ (?) и представляет собой образец такого казенного прикрытия.

Для т. Милашевича в области музыкальной теории и практики не существует никакой борьбы различных классовых идеологий. Он говорит о музыкальной культуре вообще и о максимальном распространении этой музыкальной культуры среди рабочих масс. Дело просто. Музыкальный вуз prepares специалистов, которые будут музыкально просвещать пролетарские, крестьянские и красноармейские массы. А какой методологией и методикой, какой идеологией (не только политической, о чем т. Милашевич говорит в конце статьи, но и художественной) будут обладать эти специалисты, ему безразлично. Между тем, все дело — в борьбе различных музыкально-педагогических систем, различных музыкально-общественных идеологий. Водораздел проведен ясно. На одной стороне — пролетарские и радикально-интеллигентские течения музыкальной мысли, вся активная пролетарская общественность и партийно-советская пресса. На другой стороне — руководящая верхушка Московской Консерватории, все реакционные антиобщественные музыкальные направления и отдельные меценаты. Борьба длится давно и имеет громадное принципиальное значение. Эта борьба совершенно аналогична с идеологической борьбой на всех остальных участках художественного фронта — на театральном, литературном, изо и кино — фронтах. Эта борьба необычайно обострилась за последние месяцы, благодаря росту культурной активности рабочих масс, беспримерно наглому наступлению правого фронта и поддержке, которую получили реакционные силы в искусстве от развития системы меценатства и подхалимства. В партийной и советской прессе были сформулированы достаточно отчетливо и полно все обвинения, которые предъявляются советской общественностью нынешнему правому руководству МГК. Эти обвинения нигде не были опровергнуты и не могут быть опровергнуты, так как основаны на фактах и документах. Факты, между прочим, свидетельствуют не только о художественно-идеологической солидарности правления и исполбюро студорганizations МГК, но и о бытовом сращении этих двух организмов. Поэтому все заявления т. Милашевича о голословности моих утверждений и о принижении „современного пролетарского студенчества“ отрицательными характеристиками являются мелкой демагогической попыткой переключения внимания от существа вопроса к пустякам. Современное пролетарское студенчество обладает достаточно здоровым классовым чутьем, но отдельные его слои заражены мещанскими настроениями и обывательскими предрассудками. Даже заслуженные борцы пролетарской революции иногда ничем не отличаются в своих художественных симпатиях и суждениях от обывателей и мещан, ищущих в искусстве привычных спокойных форм, мирного развлечения и чувствительных настроений. Тов. Милашевич напрасно искусственно отрывает мою статью в „Музыке и Революции“ от „кампании в печати по вопросу о (якобы)

господстве в Консерватории реакционных сил". Моя статья является частью этой кампании, одним из моментов в борьбе пролетарской общественности с бытовой художественной реакцией. Пощады мне Вашей не надо, уважаемый товарищ, так как в этой борьбе Вы занимаете вполне определенную позицию. Но нет ли в этой Вашей позиции откровенного „бюрократического душка“, когда Вы с таким цинизмом и пренебрежением обходите молчанием все утверждения партийной и советской печати.

Тов. Милашевич, делая вид, что в Консерватории не происходит никакой борьбы двух враждебно общественно-художественных группировок—правой реакционной части профессуры с левой советской частью, и занимая почетное место среди реакционной части профессуры в вопросе о педагогическом факультете, пытается доказать, что педагогический факультет сам стремится к своей деквалификации и жаждет своей ликвидации.

Тов. Милашевич недоумевает, как возможно вообще развитие педфака, если „правая профессура“ (ковычки т. Милашевича: он сомневается в существовании правой профессуры) систематически его деквалифицировала. Я не знаю, прикидывается ли т. Милашевич простачком или он на самом деле... наивный человек. Статью свою он озаглавил: „Цитадель головоотяпской критики“, называя так, очевидно мое выступление в „Музыке и Революции“. Пародия неудачная и неграмотная: статью цитаделью назвать нельзя, учреждение (напр., Консерваторию) и орган печати можно. „Музыка и Революция“—цитадель? Н. И. Челяпова он называет „сведущим коммунистом-музыкантом“, хотя Н. И. никогда не претендовал на музыкальную профессию. Наконец, он недоумевает в своей противоречивой статье по поводу моих мнимых противоречий. Педагогический факультет рос и развивался внутри Консерватории, несмотря на враждебное отношение руководителей вуза к нему, по тем же причинам, по которым развивается наш СССР во враждебном капиталистическом окружении, по которым растет революционное пролетарское движение внутри буржуазного общества. Руководящая головка и ее подхалимы противодействовали, а педфак рос. На его стороне были жизнь, культурные потребности масс, тенденции высшего художественного образования в пролетарской стране. Процесс вполне естественный. Внутреннее противоречие было в самой консерваторской системе. Не в моих утверждениях что-то не соответствует действительности, а в утверждениях т. Милашевича что-то не соответствует основным принципам диалектического метода (какой предмет, кстати, читает т. Милашевич в Консерватории?).

Тов. Милашевич, приводит факты. Рассмотрим факты.

Факт I: в апреле 1924 года правление МГК зачислило на инструкторско-педагогический отдел (курсив мой. П. Н.) слушательницу, непригодную для исполнительского отдела. Этот случай доказывает мое утверждение о том, что правление занималось деквалификацией педфака. Протокол подписан деканом педфака,—замечает т. Милашевич (хотя педфака еще не было). Но зачисляло все же правление!

Факт II: объяснительная записка к учебным планам 1926 года, составленная деканом факультета (несуществующего) и проректором по учебной части (курсив мой. П. Н.) пред'являет пониженные требования к поступающим на педагогический... отдел. Но, во-первых, записка была составлена под руководством учебной части. А во-вторых, до 1926 года педагогического факультета не было, а был инстр.-педагогический отдел, так как до преобразования в вуз Московская Консерватория была смешанным учебным заведением, соединявшим в себе элементы вуза и техникума, и поэтому требования для поступления на ее отделы были понижены сравнительно с теми требованиями, которые стали пред'являться в последние два года для поступления на факультеты.

Факты III и IV: на педфак принимались студенты с недостаточной подготовкой (с хорового отдела в 1924 г. и в период академической чистки весной того

же года). Но не доказано, что педфак был заинтересован в приеме малоквалифицированных студентов, не доказано, что деквалификация пед. отдела и пед. факультета производилась вне руководства правления Консерватории.

Факт V: план педагогизации вуза в целом, т. е. ликвидации особого педагогического факультета был разработан „руководителями педфака в 1927 году (Брюсовой)“. Тов. Милашевич обвиняет меня в неосведомленности, но сам обнаруживает поразительное невежество в фактической истории вуза. Член Правления МГК т. Милашевич обязан знать, что Н. Я. Брюсова не работает на педагогическом факультете (ранее отделе) с 1925 года, что она руководительницей факультета ни в коем случае не может быть названа. Приписывать действия и планы Н. Я. Брюсовой, как руководительнице учебной части правления и работнице Главпрофобра, руководящему составу педфака значит—или обнаруживать свою чудовищную неосведомленность, или совершать заведомую подтасовку фактов. Члену правления МГК Милашевичу великолепно известны „заботы“ правления о том, чтобы образовательный уровень студентов педфака не понижался. Он обязан знать об усилиях настоящих реальных руководителей педфака этот уровень поднять. Факультет пред‘являл к поступающим в период последних приемов такие же высокие требования (в смысле одаренности и подготовленности), какие пред‘являются поступающим на исполнительский факультет. Факультет проработал вопрос о реорганизации специальности слушания музыки, в сторону значительного повышения требований по исполнению. На факультете кипит живая методическая работа, несмотря на то, что он стараниями правления превратился в складочное место балласта и лишних людей.

Все факты т. Милашевича являются пристрастным искажением действительности с целью реабилитации правой профессуры и дискредитации педагогического факультета. Тов. Милашевич не стесняется обнажить свои задания. Он переходит в наступление, доказывая, что вообще педагогический факультет не нужен, даже вреден, так как существует диспропорция между продукцией педфака и пролетарской аудиторией. Факты решительно противоречат этим утверждениям. На педфаке было три выпуска, которые дали 45 человек специалистов. Неправильно, будто преобладают пианисты. Специалистов по фортепьяно окончили всего семь человек, остальные окончили по отделению общего музыкального образования (по специальностям: хоровой и слушания музыки) и по музыкально-теоретическому отделению. Несмотря на наличность внутри факультета балласта, он сумел дать государству ряд квалифицированных музыкальных работников. Тов. Милашевич в актив парторганизации консерватории поставил учреждение Воскресной Рабочей Консерватории. Это—заслуга. Но реализована она могла быть благодаря лишь наличию педфака. В Воскресной Рабочей Консерватории работают в качестве заведующего консерваторией, секретаря ее и преподавателей 12 студентов педфака (из них многие еще не окончили факультета). Из окончивших преподают на рабфаке пять человек, в музыкальных техникумах и школах Москвы—18 ч., в провинциальных техникумах—5 человек, в трудшколах и рабочих клубах—8 человек, 3 человека заведуют музтехникумами (Омским, имени Стасова, и имени Игумнова в Москве) и 2 заведуют от учебной частью техникумов (в Дагестанском техникуме и им. „Красной Пресни“ в Москве). 7 руководителей музыкальными школами и 46 преподавателей и инструкторов. Неплохая продукция в условиях осады.

Т. Милашевич думает, что в условиях осады работает правление Консерватории, что вместо добросовестного изучения вопроса руководителями вуза подвергают со всех сторон обстрелу. Вот именно потому и осаждают эту твердыню музыкального обскурантизма, что стали изучать вопросы ее жизни и работы, потому и осаждают, что внутри ее происходит ожесточенная борьба тех же самых сил, которые сталкиваются на всех других фронтах идеологической борьбы. Только напрасно т. Милашевич по

неведению и наивности полагает, что Консерватория должна быть центральным узлом всей музыкальной жизни страны, что она должна „охватить“ музыкальной культурой все города и села нашего Союза. Кроме Московской Консерватории, есть еще достаточно учреждений и школ, занимающихся тем же делом. С этим забавным ослеплением вполне гармонирует та неуклюжесть, с какой оперирует т. Милашевич цифрами и фактами, доставшимися ему по наследству. Он сообщает, что Консерватория обслужила в 1927—28 г. аудиторию в 75.000 человек, между тем как ей предстоит обслужить деревню с ее 22 миллионами крестьянских дворов. Не полагает ли т. Милашевич, что Консерватория должна превратиться в Центральное Концертное Бюро? Затем т. Милашевич сообщает, с целью ошарашить меня, что инициатива в деле организации педфака принадлежала А. Б. Гольденвейзеру. Он первый предложил поставить курс по музыкальной педагогике. Но ведь это предложение А. Б. Гольденвейзера и Г. П. Прокофьева ввести в учебный план методический курс по обучению игре на фортепьяно не имеет никакого отношения к системе музыкально-педагогического образования, осуществляемой педагогическим факультетом. Ведь весь спор идет из за-чего? Из-за того, чтобы разрешить вопрос, нужен ли особый факультет, предусматривающий новые виды музыкально-общественной работы, совмещающей общее музыкальное образование с широкой музыкально-просветительной работой и педагогической практикой, или достаточно расплыть педагогические предметы по различным факультетам, разбить единую педагогическую систему и уничтожить педагогическую практику. Мы утверждаем, что в настоящих консерваторских условиях идея педагогизации других факультетов и ликвидации педфака—идея вредная и реакционная, что реализация этой идеи прекратит выпуск методистов и инструкторов по массовой музыкально-общественной работе, что преподаватели музыки будут по-прежнему дилетантами и вредителями, если не получат специального педагогического образования, что правой профессуре выгодно и необходимо уничтожить внутри вуза очаг советской общественности и советского художественного утилитаризма, что формирование самой компетентной методической комиссии не сможет гарантировать педагогическую специализацию при сломе учебных планов и организационной структуры специального факультета.

Тов. Милашевич, самым позорным образом проглядев общественно-идеологические причины спора, свел весь вопрос к методическим разногласиям и злой воле противников нынешнего руководства Консерваторией.

Мы говорим о направлениях общественно-музыкальной мысли, об обострении идеологической борьбы, о классовой борьбе в искусстве, о наступлении правого фронта, о художественной реакции и берем историю педагогического факультета МГК в качестве образцового примера. А Вы сводите весь вопрос к злопыхательству отдельных критиков и занимаетесь апологией самых реакционных сил в музыкальном искусстве сегодняшнего дня¹⁾. Мы хотим чтобы буржуазные специалисты были использованы в интересах пролетарской культуры, а Вы с цитатами из Ленина и Покровского на устах защищаете этих специалистов тогда, когда они сомкнутым фронтом выступают против пролетарской культуры и поднимают на щите тех, кому рукоплещет вся буржуазия и свистит весь пролетариат. Мы хотим работать со всеми полезными для нашей пролетарской страны людьми, но ориентироваться хотим на более преданных рабочему классу, наиболее советских и молодых специалистов. А Вы ориентируетесь на наиболее реакционные силы в момент их наступления (или Вы отрицаете наступление и обострение идеологической

¹⁾ Тов. Милашевич утверждает, что в Моск. Консерватории „сосредоточены лучшие музыкально-культурные ценности, накопленные буржуазией и доставшиеся в наследство рабочему классу“. Это Райский, Чесноков, Голованов—ценности, накопленные буржуазией и доставшиеся в наследство рабочему классу?
П. Н.

классовой борьбы?). Мы не хотим, чтоб апологетами и защитниками буржуазной реакции в искусстве выступали коммунисты, а Вам такая роль нравится. Мы будем бороться с системой меценатства, салонов, частных влияний и подхалимства в советском искусстве до тех пор, пока этот позор не будет дочи́ста выведен. А Вы боритесь с нами.

История возникновения и развития гармоники.

А. Рождественский

Гармоника в России—иноземная гостья. Она забрела к нам из Германии в середине XIX века и так пришлась по вкусу народным массам, что скоро заняла место настоящего народного инструмента.

Изобрел гармонику берлинский музыкальный мастер Бушман.

Сначала, в 1821 году, Бушман изобрел губную гармонику, а в 1822 году—ручную, или, как говорят немцы, растяжную гармонику. Но изобретенные Бушманом губная и ручная гармоники были мало пригодны, как музыкальные инструменты, и только благодаря последующим изменениям и усовершенствованиям они заняли определенное место в среде других музыкальных инструментов.

Губная гармоника была усовершенствована в 1827 году Христианом Месснером. Месснер—подмастерье-суконщик был большим любителем музыки; и когда в его руки попала изобретенная Бушманом губная гармоника, то он решил ее усовершенствовать. При содействии местного сельского учителя, Месснеру удалось настолько усовершенствовать губную гармонику Бушмана, что ею стало возможно пользоваться в качестве музыкального инструмента. Тогда Месснер бросил свое первоначальное ремесло и стал заниматься изготовлением губных гармоник. Дело пошло очень хорошо—и таким путем было заложено начало того огромного мирового производства губных гармоник в Германии (центр—г. Троссинген), которое существует в настоящее время. Здесь ежегодно их вырабатывается свыше 50 миллионов штук.

В конце тридцатых годов прошлого века, ручная гармоника Бушмана также была усовершенствована (инструментальным мастером Демианом в Вене) и стала быстро распространяться среди любителей и народных масс, в том числе и у нас. Нужно сказать, однако, что гармоника, усовершенствованная Демианом, еще не представляла собой того типа гармоники, который нам известен в наше время: это была однорядная семиклавишная гармоника, из которой только постепенно выработались известные нам теперь разновидности гармоник. В середине XIX века семиклавишная гармоника была совершенно переконструирована: сначала в Германии, а затем и в Австрии были созданы двухрядные „немецкая“, а затем—„венская“ гармоники.

Дальнейшее усовершенствование гармоники в Германии свелось к тому, что около 1891 года Мирвальдом (в Баварии) была сконструирована первая хроматическая гармоника. Мирвальд назвал сконструированную им хроматическую гармонику хроматиной, но обыкновенно в настоящее время как двухрядные, так и хроматические гармоники на Западе (в особенности—в Германии) называются аккордеонами—в виду того, что у всех них аккомпанимент состоит из готовых аккордов.

В самое последнее время на Западе довольно большим распространением начинают пользоваться так называемые рояльные гармоники. Как и у прочих аккордеонов, у рояльных гармоник для левой руки дан готовый аккомпанимент, на грифе же правой руки клавиатура построена по тону рояльной, что дает возмож-

ность играть пятью пальцами, как на фортепиано или гармоние. Играть на таких гармониках можно только стоя.

Только сказанным развитие гармоника на Западе, однако, не ограничилось. Изобретенная Бушманом ручная гармоника уже в 1827 году была переконструирована в Англии в особый тип гармоника, у которой клавиатура была расположена на верхней и нижней крышках инструмента, в особом порядке для правой и левой руки. Этот вид гармоника получил название концертино и пользуется в Англии до настоящего времени довольно широким распространением как для сольной, так и для оркестровой игры. Для последней цели он изготавливается в различных диапазонах.

В конце сороковых годов прошлого столетия концертино было перенесено из Англии в Германию, где вскоре же было переконструировано в особый тип хроматической гармоника, получившей название бандониона по имени фабриканта Генриха Банда, который впервые начал изготавливать этот инструмент. Диапазон бандониона значительно больше, чем у обыкновенного концертино, причем в сжим и разжим мехов получаются различные по высоте звуки. Среди любителей он пользуется в Германии довольно большим распространением.

Таким образом, в результате почти столетнего развития, на Западе выработались следующие типы гармоник: 1) различного вида губные гармоника; 2) различного вида аккордеоны и 3) концертино, включая сюда и бандонионы. Посмотрим теперь, как обстоит дело с гармониками в России.

В России с ручной гармоникой познакомились в пятидесятых годах прошлого века благодаря тульским мастерам Сизову и Белобородову. Это была семиклавишная немецкая гармоника с диатоническим строем, наподобие теперешних семиклавишных детских гармоник. Сизов и Белобородов начали самостоятельную выработку семиклавишных гармоник, и инструмент этот очень скоро получил значительное распространение среди народных, главным образом, наших крестьянских масс. Но он был мало пригоден, по характеру своего звукоряда, для воспроизведения русских песен, а между тем — русскую песню на нем его деревенские потребители прежде всего и старались воспроизводить. И вот мы видим, как немецкая семиклавишная гармоника начинает приспособляться к условиям русского быта, так сказать — по-своему „перевариваться“ русским, главным образом деревенским населением. Это „переваривание“ выразилось, прежде всего, в том, что немецкая гармоника была превращена в „русскую“ или с так называемым „русским строем“. Превращение это выразилось в том, что тульские мастера перевернули планки, на которых прикреплены голосовые язычки, на другую сторону и добились этим следующего результата: у немецких гармоник первый, самый низкий звук получался при сжимании мехов („в сжим“), в русской же гармонике он стал получаться при их растягивании („в разжим“).

Сказанным переконструирование гармоника в России, однако, не ограничилось, и был сделан ряд изменений, касающихся самого звукоряда немецкой гармоника. Так как звукоряд немецкой гармоника был мало пригоден для воспроизведения русской народной песни, то мало-по-малу был сконструирован ряд русских гармоник, звукоряды которых построены на основе русских песенных ладов; например: ливенская гармоника (или просто „ливенка“) и „вятская итальянка“, звукоряды которых построены по миксолидийскому ладу, очень распространенному в русской песне; так возникли и „смоленская немка“ и „елецкая разладная“ — обе со звукорядами, построенными по дорийскому ладу; сюда же следует отнести и „сибирскую“ или „азиатскую“ гармоника, звукоряд которой образовался под влиянием старобрядческого знаменного напева, а также некоторые другие виды русских гармоник, также приспособленных для воспроизведения на них русских народных песен.

Видоизменения немецкой гармоника шли и в других направлениях. Так как все описанные виды гармоник обладали ограниченным диапазоном, то скоро яви-

лась потребность в увеличении диапазона, благодаря чему стали возникать не однорядные, а двухрядные гармоники. Появились: бологойская двухрядная гармоника, касимовская двухрядная—или „поповка“ (по имени сконструировавшего ее в г. Касимове мастера Попова) и елецкая рояльная, с клавиатурой рояльного типа для правой руки, построенная в г. Ельце Орловской гул. мастером Черных.

Что касается однорядных гармоник, то следует отметить особый вид последних, получивших название „черепашек“ (по месту своей выработки в Череповецкой губернии). „Черепашки“ были переконструированы известным гармонистом Невским, который много пользовался ими в своих выступлениях. Эти „черепашки“ стали называться „невскими“ черепашками.

В восьмидесятых годах прошлого столетия из Германии была ввезена в Россию немецкая двухрядная гармоника, а несколько позже—из Австрии—двухрядная же венская гармоника. Последняя стала быстро распространяться (главным образом благодаря сравнительно доступной цене и более богатому аккомпанименту, чем у прочих видов двухрядных гармоник) и в настоящее время может считаться едва ли не самым распространенным у нас типом гармоники, однако, не в своем первоначальном виде, а с теми изменениями, которые ей были приданы русскими мастерами. Эти изменения коснулись, прежде всего, того, что венская гармоника стала звучать „по-русски“, т. е. самый низкий звук на правой руке стал получаться в разжим, а не в сжим мехов, как это обычно для немецких гармоник. Затем было увеличено число клавиш на грифе правой руки, сначала до 21 (вместо первоначальных 17), а за последнее время до 23; равным образом, был усовершенствован и аккомпанимент для левой руки, басовые аккорды стали делаться, как говорят „рассыпными“, т. е. каждый язычок стал помещаться в особом резонаторе и приводиться в звучание через особое отверстие, отчего звук басовых аккордов сделался более отчетливым и приятным. Кроме того, число басовых клавиш было увеличено до 12 и тем усовершенствован аккомпанимент для левой руки.

В таком виде „венка“ и применяется обычно у нас в настоящее время.

А каково было положение вещей с хроматическими гармониками? Попытки создания хроматических гармоник в России начались совершенно независимо от немцев, и первый опыт в этом отношении был сделан, кажется, Н. З. Синицким в Петербурге, в 1893 году. Следует отметить, что с легкой руки гармониста Орланского-Титаренко, окрестившего сделанную для него в конце девяностых годов мастером Стерлиговым хроматическую гармонику—„Баяном“, все вообще хроматические гармоники, изготовляемые в России, стали называться баянами.

Первое знакомство с заграничными хроматическими гармониками в России произошло, повидимому, в Москве, приблизительно в 1892 или 1893 году, после чего и начинается постепенное распространение этого вида гармоник и их самостоятельное изготовление. Первыми изготовлять хроматические гармоники заграничного типа начали московского мастера Ф. М. Захаров и П. П. Ватутин. Одновременно в Петербурге мастер Стерлигов стал изготовлять „баяны“ своей конструкции, с иным расположением клавиатуры для правой и левой руки. Это повело к тому, что все вообще „баяны“ в настоящее время делятся на два вида, в зависимости от особенностей клавиатуры: „баяны“ московской хватки и „баяны“ петербургской (ленинградской) хватки.

„Баяны“, о которых шла до сих пор речь, это все аккордеоны, или так называемые „готовые баяны“, т. е. такие хроматические гармоники, у которых аккомпанимент для левой руки дан в виде готовых, штампованных аккордов. Но такого рода аккомпанимент не может, разумеется, удовлетворять гармонистов с наиболее развитым музыкальным вкусом, так как они бывают поставлены в необходимость, при исполнении того или другого музыкального произведения, пользоваться не тем аккомпаниментом, с которым оно написано, а тем, который имеется уже в готовом виде, хотя бы им приходилось иногда исказить исполняемую пьесу. Вот почему

в самое последнее время стали изготавливать так называемые „выборные баяны“. У этих последних готового аккомпанимента нет, и клавиатура левой руки построена так же, как и правой, с той лишь разницей, что взяты более низкие октавы, чем для правой руки. В общем, диапазон „выборных баянов“ соответствует диапазону фортепиано, и на них можно исполнять, почти без всяких изменений, любое произведение, написанное для фортепиано. „Выборные баяны“ начинают привлекать к себе все больше и больше внимание музыкантов гармонистов, хотя обучение игре на них требует гораздо больше времени, чем на „готовых баянах“.

Такова, вкратце, история возникновения и развития гармоника на Западе и в России. В заключение нелишне прибавить, что ни двухрядные гармоника, ни „баяны“ в их современном виде еще далеко не могут быть признаны совершенными музыкальными инструментами, и, вероятно, еще не мало придется поработать над тем, чтобы ввести гармонику по праву в семью уже признанных „настоящих“ музыкальных инструментов. Но работать в этом направлении стоит, так как гармоника инструмент с богатыми музыкальными возможностями.

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

ПО РАБОЧИМ КЛУБАМ И КРУЖКАМ.

Московская городская Межсоюзная конференция по вопросам клубно-музыкальной самодеятельности.

Созванная к/о МГСПС 24-го и 25-го ноября 1928 г. городская межсоюзная конференция по вопросам художественной работы была вполне своевременна и заслуживает самого широкого внимания со стороны музыкальной общественности. Конференция выдвинула ряд практических положений и в отношении работы по музыкальному воспитанию масс.

Доклад инструктора по художественной работе к/о МГСПС тов. Алексеева С. П. „О самодеятельной художественной работе в рабочих клубах и красных уголках“ поставил перед конференцией ряд важнейших вопросов клубно-музыкальной работы. Актуальность этих вопросов обязывает сосредоточить на них внимание не только культработников, руководителей и кружковцев, но и государственных и общественных учреждений и организаций, непосредственно участвующих в художественной работе и руководящих художественной жизнью Советского Союза.

Выдвинутое докладом и принятое конференцией положение о необходимости приблизить содержание художественной работы к запросам текущего дня, к увязке этого содержания с задачами социалистического строительства нашей страны—обязывает музыкальные коллективы более строго подходить к выбору прорабатываемого ими репертуара. Наблюдающийся за последнее время узко „культурнический“, „аполитичный“ уклон в клубной работе, увлечение народно-песенным, оперным и классиче-

ским материалом и засорение репертуара суррогатами дореволюционной музыкальной эстрады (попурри, марши, фантазии-увертюры—в духовых оркестрах, „Бандура“, хоры Иванова—в хоровых коллективах и т. д.) не могут содействовать разрешению поставленной перед музыкальными коллективами задачи.

Отмечая этот уклон (особенно в отношении духовых оркестров), конференция указала также на ограниченность и трудность выбора нужного для этого материала из имеющейся на рынке музыкальной литературы. Конференция постановила поднять вопрос перед Музсектором Госиздата о необходимости дальнейшего расширения издательского плана массовой художественной музыкальной литературы. Задача Музсектора—выпуск произведений, насыщенных современной тематикой и отвечающих по своей музыкально-формальной структуре художественным запросам рабочего исполнителя и слушателя. На это решение конференции должны обратить внимание и советские композиторы. От них требуется большая чуткость и гибкость в выборе тематики и сюжетов для своих произведений. Темы историко-революционного порядка, произведения, лишь приуроченные к датам красного календаря—теперь для удовлетворения требований клубной массовой работы уже недостаточны. Поэтому конференция, говоря о формах клубно-художественной работы, и выдвинула принцип наибольшей сменяемости форм и широкого использования малых форм в музыкальной работе (музыкально-театральный монтаж, инсценированное торжественное заседание, тематический концерт и проч.). Эти формы наиболее „портативны“ и могут быть использованы для освещения политических, производственных и бытовых вопросов повседневной жизни, приближая таким образом содержание музыкальной работы к тематике современности.

Тяготение хоровых коллективов к работе над оперой, опереттой, инсценировкой отмечено, как положительное явление, но в этой работе требуется более осторожный подход к выбору материала. Основными условиями здесь должны быть — идеологическая близость содержания и музыкально-формальная доступность материала техническим и материальным условиям работы коллектива (наличие музыкально подготовленных сил, грамотного руководства и средств). Здесь на помощь клубно-музыкальным коллективам должны прийти ассоциации и объединения композиторов. Необходимо создать клубную оперу или оперетту, художественную инсценировку. Культотделам губотделов профсоюзов следовало бы на основе местного (производственного, бытового) материала попытаться дать специальный заказ сценаристам и композиторам на либретто и музыку. Только этим путем можно добиться разрешения репертуарного кризиса.

Конференция указала также на необходимость внимательного — с идеологической и методической сторон — просмотра имеющейся песенно-романсовой литературы и отбора из нее материала для составления общих рекомендательных списков.

По линии обслуживания клубных вечеров надо отметить постановление конференции о проведении концертных выступлений, в которых должна быть использована продукция всех имеющихся в клубе музыкальных коллективов. Для этого необходимо более широко пользоваться формами объединенных выступлений коллективов (хор с оркестром, сольное пение с оркестром, соло на духовом инструменте со струнным оркестром и проч.), а также строить программу концерта на основе единой темы или заранее выработанного плана из самых разнообразных форм коллективного, ансамблевого и сольного исполнения.

Вместе с тем, конференция подчеркнула недочеты в самой методике работы. Музыкально-техническая проработка материала без концентрации внимания на социальной природе исполняемого произведения не дает предпосылок для широкого развертывания воспитательной работы. Надо стремиться раскрыть в общей беседе социальные корни творчества композитора, разобрать форму его произведения, чтобы приучить кружковца самостоятельно разбираться в прорабатываемом материале и интересоваться вопросами музыкальной культуры. Создание условий, способствующих полному выявлению творческой самостоятельности, инициативы кружковца — таковым должно быть по мнению конференции отправное положение клубной методики музыкальной работы.

Учебная работа в коллективе, как основа для поднятия и дальнейшего развития исполнительских музыкальных навыков кружковцев, должна быть обязательным условием для правильного построения клубно-музыкальной работы. Материал для учебных занятий, который легко и с успехом возможно использовать и в производственной работе, должен составляться из образцов художественной литературы.

Для еще более углубленного массового музыкального развития и воспитания, конференция приняла решение о систематической организации лекций по вопросам музыки (периодических или цикловых) для клубного музыкального актива, причем должен

быть учтен имеющийся уже опыт некоторых союзов (текстильщики и металлисты).

Большое внимание уделено было конференцией организационным вопросам. Здесь был отмечен целый ряд болезненных явлений. Основные — это вопросы о разгрузке коллективов по обслуживанию клуба и об оплате (скрытой или явной) выступлений коллективов. Центральными мерами для разгрузки коллектива должны явиться — строгая плановость в их работе и система перебросок по линии взаимного художественного обслуживания клубов. Работа по плану, утвержденному правлением клуба, и, следовательно, обязательному для него, застрахует коллектив от всяких внеплановых, заранее несогласованных с ним выступлений. Проработка заранее определенного количества программ, необходимых на известный промежуток времени является гарантией для нормального хода работы музыкального коллектива.

Борьба со всякого рода оплатой выступлений, что особенно часто встречается в практике духовых оркестров, должна вестись правлениями клубов и культкомиссиями. Взгляд последних на духовые оркестры, как на коллектив для узко обслуживательских целей (похороны, октябрины, собрания, танцы и т. д.) способствует чрезвычайной эксплуатации коллектива и придает ему характер полупрофессионального халтурного оркестра. Это, само собой разумеется, лишает работу коллектива всякого художественно-воспитательного значения. Естественно, что конференция в этом вопросе высказалась за решительную борьбу с подобными явлениями.

Таковы итоги работы конференции. Она дала твердые (и чисто-методические и организационные) безоговорочные указания, ясно устанавливающие направление самостоятельной музыкальной работы. Кроме того, она отметила необходимость тесной смычки искусства клубного и профессионального.

Н. Демьянов.

С целью отбора и составления твердых списков исполнителей для концертного планового обслуживания московских (городских и уездных) клубов, Лекционно-Экскурсионное Бюро Культотдела МГСПС в течение октября и ноября организовало совместно с Посредрабисом просмотр концертно-эстрадных сил, главным образом, из молодежи. Особой комиссией из представителей к/о губотделов союзов, правлений клубов и квалифицированных специалистов просмотрено до 150 артистов. Отобраны исполнители всех видов концертно-эстрадного искусства (чтецы, певцы, инструменталисты, балетные номера, частушки и пр.). Клубы по заявкам в Лекционно-Экскурсионное Бюро к/о МГСПС будут получать нужную им концертную программу по путевкам Посредрабиса.

Культсекретариат Мосрайкома ВСРМ организовал районные объединения духовых оркестров. В каждое объединение входят от 3-х до 6-ти клубных духовых кружков, соответственно степени их подготовки.

Таким образом, по каждому району образуется по две группы разных по степени подготовки объединений. Для обеих групп выработан единый для всех районов репертуар. Для первой группы наме-

чены к работе: 1) „Эй, ухнем“—Глазунова, 2) „Проводы масленицы“ из оп. „Снегурочка“—Римского-Корсакова, 3) „Военный марш“—Чайковского, 4) „Кузнецы“—С. Потоцкого (все перечисленные пьесы в инстр. И. Ф. Улыбина) и 5) „Марш металлистов“, муз. П. Крылова. Для второй группы: 1) Марш „На штыки“—Иванова-Радкевича, 2) Финал 2-го акта из оп. „Аида“—Верди, 3) 2 песни Гречанинова: а) „У ворот, ворот“ и б) „Нападай, белый снег“ и две последних пьесы из репертуара первой группы для общего объединения всех оркестров. Всего организовано 7 групп, которые объединили 30 духовых оркестров с общим количеством кружковцев до 700 человек. Каждое районное объединение будет регулярно проводить 1—2 общих репетиций в месяц по твердо установленному расписанию.

Домровой оркестр Раб. дворца „Пролетарская Кузница“ в составе 25 чел., совместно с руководителем тов. Егоровым В. Ф. в дни 22—26 декабря совершил поездку в Ленинград, где состоялся ряд выступлений в рабочих клубах металлистов и Домах культуры.

Организовал поездку оркестра Культ-секретариат Мосрайкома союза Металлистов совместно с правлением дворца.

16 декабря с. г. к/о МГСПС силами клубных коллективов провел концерт для делегатов V. II все-союзного съезда профсоюзов. Вечере приняли участие около 25 зрелищных и физкультурных коллективов московских профсоюзов (печатников, коммунальников, пищевиков, нарпит, строителей, химиков, текстильщиков и совторгслужащих) и 2 музыкальных — домровой оркестр Рабочего дворца „Пролетарская Кузница“ (союз металлистов) и Московский профсоюзный рабочий хор (МГСПС).

ТЕАТРЫ.

О музыкальном театре вообще и о „Девушке из предместья“ в частности.

Чем в основе отличается „Музыкальная Студия им. Немировича-Данченко“ от Большого, Экспериментального театров и оперной студии Станиславского? Это,—в отличие от них,—музыкальный театр. Прежде всего. В Большом—певец в гриме и костюме. И только. У Немировича-Данченко — актер, играющий драму (или комедию, все равно) на музыке, на пении. Здесь, таким образом, увязывается музыкальная и театральная культура

Мы знаем, что и самый жанр современной оперы возник в начале XVII века из стремления через музыку дать театально-драматическую эмоцию — *drama per musica*, *drama in musica*. Сначала с бродячей повозки, потом при маскарадах и еще позже в придворных театрах. Мы знаем, как знаменитый Монтеверди пришел к изобретению „*tremolo*“ от указаний Платона о способе передачи возбужденного состояния. Он определяет *tremolo*, как разложение целой ноты на 16 шестнадцатых и ведение этого ритма. Впервые он употребляет „*tremolo*“ в своем „Единоборстве“ при слове „*ira*“, т. е. гнев. И по-

сейчас *tremolo* излюбленный прием в музыкальном сопровождении так называемой „мелодрамы“. Точно так же Монтеверди первый раз в инструментальной музыке применил и „*pizzicato*“ для театально-драматического эффекта—изображения ударов мечей о броню щитов. Я не думаю здесь заниматься антикварными раскопками и привожу лишь вскользь эти примеры в качестве исторического „напоминания“ о том, что опера в своем дальнейшем развитии потеряла. Она потеряла драму, драматическое действие. „Опера—говорит Кречмар—хороша, если музыка только служит, опера плоха, если музыка становится самодовлеющей“.

В тех костюмированных концертах, которые преподносит нам Большой Театр, музыка давно стала самодовлеющей, а самый жанр—тем, что немцы называют „*Nummern-Oper*“¹⁾. В этом смысле у Музыкальной Студии Немировича-Данченко определенное и свое место. Это она когда-то впервые „вздыбила“ землю мхатовскую, заставив ее „вертеться“ в „Лизистрате“. Это она дала такой драматически насыщенный спектакль, как „Карменсита“. Но с другой стороны, в акценте на драму, она стала как-то терять музыкальное лицо. Сначала казалось—Студия хочет стать театром музыкальной комедии: „Перикола“, „Анго“, та же „Лизистрата“. В оперетту далее вклинился лабишевский водевиль „Соломенная шляпка“, с куплетной музыкой и значительной долей стилизационного эстетства в постановке. Потом—планы постановки „Бориса Годунова“ и „Пиковой Дамы“. И, наконец, опера испанца де-Фалья „Девушка из предместья“. В этой кривой трудно уловить единство. Трудно сказать—чего же хочет Студия в своих музыкальных устремлениях. Куда она идет с своим уже достаточно накопленным багажом актерского и режиссерского опыта? Что она понимает здесь под термином музыкального театра? Поиски-ли новых музыкальных путей или же ограничивается формальным признаком музыки вообще, музыки в традиционном оперно-опереточном смысле? Эстетизирует ли она в более совершенных драматических формах театальной передачи застывшие каноны музыкального наследия, или ищет, экспериментирует в области новой, современной, созвучной нашей индустриальной эпохе музыки?

Выбор „Девушки из предместья“ де-Фалья, к сожалению, не разрешает всех этих сомнений. Конечно, рядом с афишей Большого и Экспериментального театров, даже рядом с афишей оперной Студии Станиславского, рядом со всеми набившими оскомину „Чио-Чио-Санами“, „Травиатами“ и „Богемами“,—„Девушка из предместья“ и свежей, и новей, и интересней. Но ведь такой критерий чрезвычайно относителен. Он застывает на начале 900-х годов. С тех пор в западно-европейской музыке отзвучали и уже отжили такие огромные течения, как импрессионизм, которого нам Большой театр в его лучшем представителе Дебюсси так и не удосужился показать. За ним там уже в расцвете и музыкальный экспрессионизм. А в последнее время музыкальная жизнь Запада пульсирует особо напряженно. Буквально сотни новых опер наводняют рынок. Пусть не все тут одинаково ценно, пусть даже не все ценно. Но отсутствие нового

¹⁾ Оперы, состоящие из отдельн. номеров.

оперного репертуара, в котором нас долго заверяли руководители Большого Театра — чистейший вздор. Он есть на все вкусы. От посмертной оперы Пуччини „Принцесса Турандот“ — постановкой которой, кстати, наша оперная провинция (Свердловск и другие города) опередила Большой Театр, предпочеший показать нам „Оле из Норланда“ — до архилевого „Кардильяка“ Хиндемита. От попыток оживления итальянско-веристских тенденций („Слай“ Вольфа-Феррари, „Маленький Марат“ Масканьи) — до сделавшего уже себе мировую карьеру кшенековского „Джонни“ с его индустриально-джазовскими ритмами. От попыток создания камерной оперы с маленьким оркестром, отсутствием хора и эмоциональной экспрессией вокально-музыкального материала — до психологически-насыщенного берговского „Воццека“. Есть уже даже сравнительные „старички“ (и притом русские композиторы), которых Большой Театр „не успел“ показать. Например, „Соловья“ Стравинского нам обещают уже лет восемь. Столько же времени нас кормят посулами насчет „Игрока“ Прокофьева. А балеты Прокофьева? Еще прошлой зимой в Париже у Дягилева прошел балет Прокофьева „Стальной скок“ с попытками новой ритмики и новых балетных форм, с такой темой, как „завод в работе“, и с новым сценическим разрешением в стиле конструктивного реализма (работа художника Якулова). Между тем, мы не только не видим этого балета в текущем сезоне, но даже не имеем обещания его на будущий.

Тут поневоле и за „Девушку из предместья“ ухватиться. И ничего нет удивительного в том ласковом приеме, который оказывает „Девушке“ зритель. После „Травиаты“ на любую „девушку“ потянет. Но сама по себе „девушка“ Фалья — уже далеко не первой молодости. Этой опере почти двадцать лет. По музыкальной фактуре она эклектична и представляет смесь всевозможных влияний от Вагнера до Дебюсси. Но в своем основном существе „Девушка из предместья“ — веристская мелодрама с банальным сюжетом о том, как некий „гидалго“ из центра обольстил и бросил бедную девушку из предместья и что из этого вышло. Есть у Фалья даже и либеральная идея социального жаления: хор молотобойцев запрашивает кого-то (видимо — бога), почему одним все розы и наслаждения, а другим — горе и труд. Этот хор — композиционный лейтмотив оперы. Все сие вместе окрашено лаком импрессионистического налета под Дебюсси. Такова „Девушка“. Самая что ни на есть банальная девушка, и случай, самый что ни на есть банальный — из тех, о котором газеты сообщают петитом в отделе „хроника происшествий“.

В таком виде, эта „обыкновенная история“ театра, видимо, не удовлетворяла. И он решил ее углубить. Театр акцентировал на импрессионизме оперы на ее мистической нотке, тогда как она вовсе не является господствующей. Она — приправа, соус к весьма реальному, весьма бытовому сюжету и веристской концепции музыки. Театр из элемента, из части сделал целое. И этого „целого“ ни музыкальная, ни драматическая ткань „Девушки“ не выдержала, ибо на такую высоту давления она не рассчитана. А отсюда и зрителю весьма трудно ориентироваться в „происшествии“, поскольку оно превращено в мистерию, в торжественную ораторию. Те-

рялся упор. Хор молотобойцев, например, превращен в какую-то звучащую из пространства мессу. И оттого пропал смысл его слов, пропала и сюжетная акцентировка. У Фалья — честный хор кузнецов, в честном предместье города. Он драматически аккомпанирует страданиям девушки Салю, создавая некую социальную антитезу. Просто и ясно. В студии Немировича-Данченко самих кузнецов нет, откуда-то „таинственно“ доносится их хор, а на матовом экране окна в это время медленно движется тень зубчатого колеса, видимо, символизируя тем самым „индустриализм“. Вместо реальных мотивов обстановки дана алгебраическая декорация-колоннада, напоминающая римский портик на фоне задника, освещаемого цветными лучами прожектора. К чему? Мещанская свадьба второго акта превращена в показ кабаре-экзотических „испанцев“ и столь же модернизованно-кабаретных „испанских танцев“. К чему? Все это сейчас уж очень подержанный „эстетизм“, в свое время, быть может „и дерзкий и смелый“, но сегодня — безнадежно пустой, выветрившийся, столь же мало пугающий, как какое-нибудь „демоническое танго“ или танец апашей. Художественное чутье во многом изменило театру в этом спектакле. И в самом выборе банальной по существу „Девушки“ Фалья, и в сценическом толковании. В таком же плане модернизованного стилизма и приделанный к коротенькой двухактной опере пролог — инсценированные песенки того же автора Фалья. Они сами по себе — эстрадно — довольно милы. Но — опять таки — эти пугающие символически-метерлинковские одежды, в которые их облекли. К чему?

В целом — несомненно накопленное богатство музыкально-драматической выразительности, музыкально-драматического театра, но без нужной продукции и без определенной установки, без определенной линии. Театр приступил к работам над „Джонни“. Это уже нечто. Во всяком случае — нечто новое. И может быть это то, с чем будет связан поворот театра к музыкальной современности. Правда, сам по себе „Джонни“ — еще не бог весть какое достижение. Кшенек, в конце концов — тот же оперный романтик. Но эту романтику он удачно сумел увязать с ритмами урбанистической пульсации: — мистические голоса глетчера с архигородскими шумами вокзального дебаркадера, наивную песенку негров с автомобильной сиреной, лирическое танго с треском пропеллера, и все — на джазбандном стержне „наигрывающего Джонни“. В этом несомненная причина и огромной популярности оперы — в отсутствии максимализма, в доступности музыкальной и драматической тем и в то же время несомненном сдвиге от академических канонов оперного прошлого. Вот почему уж самый выбор „Джонни“ — победа театра. Показать „Джонни“ театр обещает еще в текущем сезоне.

Э. М. Бескин.

К О Н Ц Е Р Т Ы.

Первый Рабочий концерт Софила.

(Клуб имени Кухмистерова. Москва).

Этот первый опыт Софила по обслуживанию рабочей аудитории симфонической музыкой никак

нельзя считать образцовым, особенно если сравнить его с хорошо налаженными концертами, еженедельно организуемыми Культотделом МГСПС.

Прежде всего это был не рабочий концерт, а концерт уменьшенного состава оркестра с общедоступной программой, ибо ни с организационной стороны, ни с чисто музыкальной этот концерт ничем не отличался от городских, кроме, пожалуй, некоторой неналаженности и невыполнения указанной в афише программы, что у нас, к сожалению, пока обычно характеризует рабочие концерты. Единственный, кто отнесся к выступлению в районе с полной серьезностью — это дирижер Л. П. Штейнберг, сумевший добиться от уменьшенного почему-то оркестра Софила хороших звучностей и выполнения своих художественных замыслов. В остальном — картина довольно непривлекательная. Ничего не было сделано для разъяснения исполняемых номеров, ибо читавший перед началом вступительное слово о „Могучей Кучке“ Бугославский программу не вел, и дальше несколько добровольцев, вплоть до солиста, объявляли название исполняемой вещи, без всяких комментариев. Печатных программ вовсе не было, а в афише были указаны совершенно другие произведения, чем те какие исполнялись. Распределение билетов тоже, очевидно, было сделано неудачно, и в результате зал был пуст. Между тем, с музыкальной стороны все обстояло благополучно — программа из наиболее популярных произведений „Могучей Кучки“ (преимущественно Римского-Корсакова), ее исполнение и исполнение солистов (певица Рамих и Панчехин) — все это вполне заслуживало лучшего поднесения и большей аудитории.

Софилу надо учесть ошибки этого первого опыта и дальнейшим рабочим концертам уделять больше внимания, за счет концертов Липковской и Смирнова, посещаемых мешанами и непманами.

Климентий Корчмарев.

1-й симфонический концерт 3-го абонемента Софила.

На этот раз дирижер концерта В. И. Сук дал программу из произведений своей излюбленной триады романтиков — Листа, Берлиоза и Вагнера. Всех трех авторов роднит повышенная эмоциональность и пышный оркестровый наряд. Эти свойства, видимо, и привлекают к ним дирижера.

Качество исполнения в этом концерте значительно уступало обычно высокому уровню выступлений В. Сука. Слово исполнявшиеся произведения, не были доработаны с оркестром. В поэме Листа „Тассо“ не было единства и как-то несоразмерными казались динамические переходы и контрасты. Отсутствовали четкость и необходимая активность ритма в „Полете валькирий“, а также формальная и контрапунктическая ясность в увертюре к „Мейстерзингерам“ Вагнера. Миниатюры же Берлиоза из „Гибели Фауста“, в особенности „Танец блуждающих огоньков“ были исполнены не без изящества и тонкости.

В качестве солиста выступил впервые в Москве артист Ленинградской Оперы М. О. Рейзен, исполнивший „Прощание Вотана и заклинание огня“ из „Валькирии“. Артист обладает прекрасным ком-

пактным, металлическим по тембру голосом, особенно хорошо звучащим в среднем регистре. К сожалению, при пении piano голос теряет свою приятную металлическую окраску. Исполнение Рейзена было вполне корректно, хотя не без „нажимов“ и оперного привкуса.

Пять лет Государств. Квартета им. Моск. Госуд. Консерватории.

(Малый Зал Консерватории).

19-го декабря Квартет МГК в составе Д. Цыганова, В. Ширинского, В. Борисовского и С. Ширинского праздновал пятилетие своего существования. Итоги проделанной работы позволяют говорить о том, что возлагавшиеся на квартет еще при его основании надежды в большой мере оправданы. Несмотря на неизжитые еще недочеты ансамбля — подчеркнутая яркость первой скрипки, недостаточная гибкость виолончели, — мы все же можем отметить значительные достижения квартета. Высокая культурность, чувство стиля, единство исполнительского замысла и в целом и в деталях, темперамент, активность и динамичность, — все это неизменные черты художественного облика ансамбля. К этому необходимо еще указать на обильный и многообразный репертуар, которым обладает квартет в результате большой концертной работы. Не говоря уже о квартетной литературе прошлых веков, квартет широко пользуется новейшей музыкой. За последние годы он вообще выдвинулся как тонкий интерпретатор современной муз. литературы (Стравинский, Хиндемит, Казелла и др.).

Такая обширная и разнообразная деятельность квартета МГК свидетельствует о высокой одаренности и квалификации об'единенных в нем артистов. Эти достоинства квартета особенно были подчеркнуты квартетными конкурсами 1925 и 1927 г.

Программа отчетного юбилейного концерта была составлена из квартетов Бетховена (F-dur, op. 59, № 1), Грига (g-moll, op. 27) и ф.-п.-ного квинтета одного из участников квартета — В. Ширинского (партию ф.-п. исп. пианист Л. Оборин). И здесь сказались обычные достоинства ансамбля, хотя квартет Грига был истолкован несколько излишне изысканно и утонченно.

Для В. Ширинского, как композитора, характерны влияния французского импрессионизма, отчасти Скрябина. Ф.-п.-ный квинтет свидетельствует о серьезной композиторской технике, хотя от недостаточного знания ф.-п. значительно проигрывает ф.-п.-ная партия, бедная и однообразная.

М. Сам.

Концерты квартета выдвиненцев М.Г.К.

(Малый Зал М.Г.К. 27/X и 14/XI).

В состав квартета входят студенты Московской консерватории по квартетному классу проф. Е. М. Гузикова: А. Габриэлян (1-я скрипка),

Л. Оганджян (2-я скрипка), М. Тэриан (альт) и С. Асламазян (виолончель). Квартет еще не выработался в подлинный артистический ансамбль: многое звучит грубовато (особенно сказалось это в исполнении d-moll'ного квартета Моцарта), кое-что даже метрически неточно. Но даровитость членов квартета и проводимая ими серьезная работа дают все основания надеяться на быстрое преодоление этих недостатков, тем более, что некоторые пьесы (напр., отдельные части из b-moll'ного квартета Танеева) и сейчас уже звучат у „выдвиженцев“ достаточно интересно.

К. Г.

Концерты пианистов.

Подлинной художественной сенсацией явилось выступление в симфоническом концерте Консерватории (Большой Зал М.Г.К. 25/XI) ленинградской пианистки М. В. Юдиной. Исполнение ее отличалось той внутренней тонкостью и волнующей простотой, которая составляет отличительную черту и „секрет“ больших талантов. Свежесть и непосредственность толкования, обаятельность фразировки, исключительная красота звука и мастерство туше артистки оставили прекрасное впечатление.

Интерес 2-го концерта Генриха Нейгауза (Малый Зал М.Г.К. 1/XII) сосредоточился, главным образом, на первом отделении, включавшем сочинения современных композиторов (Ю. Крейна, Мясковского, Бартока и Равеля). Не все одинаково удалось пианисту, но некоторые произведения (в частности, вторая fis-moll'ная соната Мясковского) были сыграны с большой художественной яркостью и силой. В программу вошли также венгерские крестьянские песни Бартока, включенные в слишком большом количестве и потому произведшие — несмотря на даровитость многих из них — несколько однообразное впечатление.

Очень интересную по стилистической определенности программу (Брамс, Метнер), составил аспирант Консерватории Л. Г. Лукомский (Малый Зал М.Г.К. 18/XII). При исполнении некоторых пьес (h-moll'ная рапсодия, b-moll'ное интермеццо Брамса) пианист обнаружил несомненную вдумчивость и музыкальность, но в целом игра Лукомского оставила бледное — как в смысле исполнительском, так и в чисто пианистическом отношении — впечатление.

Не вполне удачным, несмотря на интересно составленную программу (из произведений Шумана и Листа), оказалось на этот раз и выступление проф. К. Н. Игумнова (Большой Зал М.Г.К. 23/XII). Ограниченность технических средств артиста и некоторые недостатки самых его технических приемов в сильной мере сковывали художественные замыслы и свободу фразировки пианиста. Вследствие этого, отчетный концерт, несмотря на тонкость отдельных замыслов и звуковой отделки, произвел неяркое и монотонное впечатление. Лучше другого были сыграны As-dur'ный Fantasiestück Шумана из op. 111 и As-dur'ный же (3-й) „Забытый вальс“ Листа (действительно и несправедливо „забытый“). Стоявшие же в программе крупные вещи — Фантазия Шумана и соната Листа — значительно менее удалась артисту.

Ив Нат и проблема артистического импорта.

Парижским пианистам не везет в Москве. Не только полудилетант Жиль-Марше, но и высокодаровитый Итурби у нас „не прошли“. „Не прошел“, повидимому, и Ив Нат, в качественном отношении занимающий средину между двумя вышеназванными артистами.

Причина этого неуспеха у нас пианистов французской школы лежит, следовательно, не столько в индивидуальных недостатках отдельных артистов, сколько в господствующем стиле современного французского пианизма, в глубоких различиях между художественными идеалами современной французской публики и ее артистов, с одной стороны, и нашего слушателя — с другой.

Как средний и следовательно, типичный эстрадный пианист французской школы, Ив Нат дает особенно много материала для характеристики этого стиля. Настоящих, т. е. бесспорных „недостатков“ в игре Ната как будто и нет. Инструмент ему послушен, у пианиста — хорошая и ровная пальцевая беглость, приятный звук, четкая ритмика, ясная фразировка. Но все эти достоинства ограничены количественно и качественно и не достигают пределов подлинного мастерства, замечательного и интересного самого по себе, как напр., мастерство Петри или Цекки. Что же касается художественно-исполнительской физиономии Ната, то она насквозь проникнута мещанством. Он играет „с чувством“ и „со смыслом“, — но то и другое присутствует в его игре лишь в той мере и в тех „общепринятых“ формах выражения, в каких это требуется „поэтичному“ пианисту буржуазных салонов. За банальной „музыкальностью“ его фраз не чувствуется сильной и искренней индивидуальности. Его толкование; его сочинения („русские пейзажи“); его репертуар, состоящий из самых избитых и дорогих сердцу мещанина произведений (из Бетховена „Лунная соната“; из Шуберта — f-moll'ный музыкальный момент; из Шумана — симфонические этюды; из Шопена — 3-й этюд, 7-й вальс, 15-я прелюдия, As-dur'ный полонез; из Листа — 2-я рапсодия и т. п.) вплоть до откровенно „садовых“ (испанская рапсодия Альбеница-Энеско) — все это лишь набор общих мест, удивительно хорошо характеризующий вкусы современного зап.-европейского мещанства, — все это и есть те достоинства, которые создали Нату „имя“ в Зап. Европе. Мы могли бы простить Нату самые крупные недостатки, но таких достоинств мы не можем и не сможем ему простить.

Приезд Ната ставит один серьезный, хотя и не новый вопрос. Наши валютные возможности не таковы, чтобы мы могли позволить себе роскошь выписывать таких пианистов — по стилю чуждых, по качеству уступающих многим советским артистам. Между тем, приглашение Ната — не случайная единичная ошибка. Из значительного количества импортированных к нам в последние годы зарубежных музыкантов только очень немногие (из пианистов лишь трое: Петри, Шнабель, Цекки) представляли для нас действительный интерес и оправдали свое приглашение как в художественном, так и в материальном отношении. Деньги, затраченные на остальных, смело можно было и нужно было

употребить иначе—на приглашение действительно первоклассных величин (Гофман, Годовский, Крейслер, Казальс), либо на устройство заграничных выступлений таких выдающихся советских артистов, как напр., Нейгауз. Выписывать музыкантов из-за границы „лучше меньше, да лучше“, причем особенное внимание следует обратить на приглашение признанных „мастеров“, у которых мы могли бы поучиться хотя бы мастерству; к приглашению же заграничных „художников“ и „поэтов“ фортепиано (и других инструментов) следует подходить с очень большой осторожностью, не забывая о резком различии наших и зап.-европейских художественных вкусов.

Концерт скрипача Д. М. Цыганова.

(Софил, Малый зал М.Г.К., 8/XII).

Молодому скрипачу—известному в качестве участника квартета Московской консерватории—удалось составить интересную и незаигранную программу (новые обработки произведений Вивальди и Баха, пьесы Дебюсси, Равеля, де-Фалья, Бартока, Стравинского, Крейна, Ширинского), что заметно выделило отчетный концерт из ряда других виолин-абендов.

К сожалению, исполнение не вполне соответствовало качеству программы. Неприятный звук, ограниченная техника, недостаточная музыкальная культура (дефект, сказавшийся также в сделанных исполнителем обработках), примитивность толкования и отделки—сводили временами игру артиста на уровень ремесленного исполнения. В особенности отразились эти недостатки на исполнении старинных пьес, сыгранных грубовато и не стильно. Значительно более удалась Цыганову некоторые пьесы современных авторов (ноктюрн В. Ширинского), видимо, более близкие его художественным вкусам.

К. Г р и м и х.

РАДИО.

С трубками на ушах.

Прежде всего надо отметить новшество, впервые во всем мире вводимое в практику наших советских радиопередач, это—Радио-театр, который представляет собою значительный этап в деле придания звуку, при передаче по радио, правдоподобной окраски, ибо практикующиеся до сих пор передачи из студии страдают мертвенностью звука, вследствие заглушения резонанса. Вместе с тем, радио-театр должен внести момент непосредственной оценки программы присутствующей публикой соответствующего состава (для детских передач—пионеры, массовых—рабочая аудитория и т. д.). Разумеется, такой радио-театр очень трудно хорошо акустически оборудовать, ибо в его небольших размерах есть опасность гулкового резонанса. Первая передача из радио-театра вечера, устроенного специально для с'езда рабкоров, показала, что пока эту опасность обойти не удалось. Гул и шум, возбуждаемые в микрофоне резонансом, рассеивали впечатление от хорошей программы. Очевидно, придется еще

много поработать, чтобы добиться хотя бы той звуковой окраски, какая получается при трансляциях из больших зал, поглощающих звук и не дающих гула.

В качестве яркого примера казенного отношения к составлению концертных программ можно указать на концерт, данный VIII Всесоюзному с'езду профсоюзов в день его открытия в Большом Театре и переданный по радио через несколько станций одновременно. Если исключить балетные номера, вся прочая программа, как бы нарочно, состояла из произведений, ничего общего не имеющих с торжественно-праздничной обстановкой с'езда. Артист Юдин, например, спел арию Ленского из сцены дуэли, и конферансье должен был в виде извинения сострить, что Юдин—цех-уполномоченный, и к предстоящим выборам не знает „что день грядущий нам готовит“. Далее тот же Юдин пел арию Германа из 2-й картины „Пиковой Дамы“ и романс Чайковского. Певица Обухова из всего своего обширного репертуара выбрала 3 пьески... легкого жанра. Если предыдущее было хотя бы высокохудожественно, то эти „издания автора“ с „испанскими“ названиями („Прощай, Кармен“, „Кармен-сита“ и др.) никак не следовало допускать в программу и в эфир из художественных соображений. В этом же концерте конферансье рассказывал публике „анекдотки с разведением“.

Невольно возникает вопрос: кто организует концерты для такой аудитории, как наши с'езды и конференции? Кому поручают составление программ? Нельзя ли это дело передать из случайных рук в специальные организации—Софил или Концертное Бюро МГСПС? А радио-станциям следует перед трансляцией подробно знакомиться с программами концертов, ибо теперь довольно часто мешанская пошлятина таким путем попадает в эфир.

Интересная программа из английской музыки была передана недавно через ст. им. Коминтерна (1450). В нее входили почти совершенно неизвестные у нас произведения: две части концерта Форсита, кельтские песни Меллера, исполненные на гобое и Кельтская сюита Фульда.

Отметим прекрасно проведенную с технической стороны трансляцию из-за границы целиком второй симфонии Брукнера. Этот автор, столь популярный на родине, у нас совсем не исполняется, и поэтому такая трансляция—безусловно нужное явление. Симфония передавалась через ст. МГСПС (450) из Глейвица, который в свою очередь передавал ее из Берлина.

Климентий Корчмарев.

Симфонический концерт Моск. Радио-вещат. Узла.

(Театр Моск. Рад. Узла 24/XII).

Программа отчетного концерта (состоявшегося в новом концертном помещении—в здании Центрального Телеграфа—и привлекшего почти весь московский музыкальный мир) была составлена

чрезвычайно интересно и включала несколько капитальных произведений, еще мало и вовсе неизвестных московской публике. Исполнялись: симфония Шостаковича, „Вокализ“ Рахманинова (с оркестром) 4-й ф.-п. концерт Рахманинова (впервые в СССР), „Вальс“ Равеля. О симфонии Шостаковича и концерте Рахманинова—уже писалось на страницах нашего журнала, вследствие чего мы ограничимся здесь лишь разбором исполнения.

К сожалению, следует сказать, что качество исполнения далеко не соответствовало качеству программы. Радиовещательный узел обладает вполне удовлетворительным—хотя, б. м., и не первоклассным—оркестром и не лишенным дарования дирижером (Георгий Шейдлер), но последний, видимо, недостаточно тщательно прорабатывает с оркестром произведение, вследствие чего исполнение носит следы явной небрежности.

В особенности сказались это в концерте Рахманинова, исполнение которого стояло на уровне совершенной „халтуры“. Чрезвычайно сильно способствовала этому также исполнительница сольной партии—пианистка Е. Доленга, сыгравшая весь концерт в стиле, удачно охарактеризованном в шуточной сонате одного современного композитора словами: „pogromamente possibile“. Пианистка обладает, несомненно, очень сильным ударом, но этим, собственно, исчерпываются все ее музыкально-пианистические достоинства. Она оказалась не в состоянии ни передать технический блеск произведения, ни дать понятие об его форме и содержании, ни даже просто воспроизвести более или менее точно и опрятно нотный текст. Неудивительно, что в подобном исполнении концерт Рахманинова не произвел никакого впечатления.

Наибольшее впечатление оставила талантливая симфония Шостаковича, в особенности ее 2-я часть (allegro, отчасти также финал). Недурно, также прозвучал „Вокализ“ в исполнении артистки ГОТОВА Г. В. Жуковской.

К. Г р и м и х.

ХРОНИКА.

Редколлегией Музсектора Госиздата за вторую половину ноября и первую половину декабря т. г. одобрены к изданию следующие рукописи: **по обще-художественному отделу:** Гедике—2 прелюдии и фуги д. оркестра; Кабалевский—2 романа: „Яблонька зеленая“ и „Кольцо души-девицы“; В. Крюков—Переложения для трио: а) Ребиков „2 осенних листка“, „Характерный танец“ и „Осенний листок“, б) Равель „Фокстрот“, в) Р.-Корсаков „Ночь перед рождеством“ (вступление) и „Каватина Берендея“, г) Чайковский „Ноктюрн“ ор. 19; Лятошинский—Струнный квартет № 2; Мосолов—„Туркменские ночи“ № 2 (д. ф.-п.); Половинкин—„Телескоп № 2“ (д. орк.); Титов—„Медведица семиглазая“ (7 романсов); **по педагогическому отделу:** Флеш—Основные упражнения д. скр. (перев. с немецк. И. В. Сафонова); Яншинов—Техника смычка (руководство д. выработки штрихов); **по отделу художественно-массовой литературы:** Алексеев, К.—Руководство по инструментовке д. великорусского оркестра; Горбунов—Пьесы д. неаполитанского состава:

ув. „Кармен“, Мелодия“ Рубинштейна, „Серенада“ Мошковского, „Турецкий марш“ Моцарта, „Песня Сольвейг“ Грига, „Пиччикато из бал. „Сильвия“ Делиба, „Восточный танец“ (1-й) Любомирского; Иванов-Радкевич—„Мы идем с веселым маршем“ (пионерск. песня); Красев—Городские детские песни („Дворник“, „На катке“, „Фонарщик“, „Мороз“, „Грузовик“); Музыка в школе—Сборн. п/редакцией С. Н. Луначарской; Сапожников—„По грибы“ Мусоргского (д. женск. хора); Сибрава—„Турецкий марш“ Бетховена (д. дух. оркестра); Сысоев „Золотое мчится время“; Туренков—6 белорусских нар. песен (д. гол. с ф.-п.).

В Софиле.

С начала концертного сезона в Москве прошли 76 концертов Софила, из них 39 для проф. организованного слушателя.

Для обслуживания провинции Софилом заключены договоры с Воронежской филармонией с Гомельской организацией „Друг детей“, с Архангельской филармонией и Саратовским УЗП, с организациями г. г. Свердловска, Серпухова, Егорьевска, Голугвина, Павлова-Посада и др. Установлена связь с Ярославлем, Владимиром, Старым Осколом, Владикавказом, Томском, Сормово, Вологдой, Ростовом на/Д. и др.

В январе приезжают заграничные квартеты: Амар-Хиндемит (Франкфурт на Майне) и Дрезденский квартет.

При Художественно-политическом совете Софила работает, под председательством Б. Б. Красина, комиссия из членов совета, в задачи которой входит систематическое прослушивание артистической молодежи, предлагающей свои услуги Софилу.

Запись желающих подвергнуться пробе производится ежедневно в Софиле Б. Дмитровка № 8, (у администратора В. П. Вихрова).

ПО СССР.

Ленинград.

„Джонни“ Э. Кшенека в Малом Оперном Театре.

Громадная популярность оперы „Джонни“ („Jonny spielt auf“) Э. Кшенека на западно-европейских сценах (опера поставлена 70-ю оперными театрами и занимает прочное постоянное место в их репертуаре) обусловлена прежде всего тем, что композитор в этом своем произведении уловил „характер эпохи“, ее язык и интересы как в самом сюжете—развлекательно детективном, в известной мере собирательно символичном (обобщение типов в лицах композитора Макса, знаменитого скрипача Даниэлла—представителей мягкой, гуманной, но и „дегенерирующей“ европейской культуры и противопоставленного им „полпреда“ захватнически сильной, наступающей на „старый мир“ американской

нации), так и в средствах оформления, достаточно крепких и развитых по технике, чтобы держаться на уровне оперного спектакля, но широко демократизированных избыточной (подчас даже банальной) напевностью, делающей заимствования из фольклорных источников (серенада Джонни, blues) и подражающей широко упрощенным приемам оперного письма (Пуччини), шумо-монтажем и сравнительной простотой самых форм, представляющих собою замаскированные, измельченные традиционные построения (ариетты, дуэтино, песни и т. п.).

Понятно, наш интерес, к „Джонни“—иного, чем на Западе, порядка. Вместо элемента „моды“, для нас в этом произведении доминирующим притягательным моментом является возможность попытки создания (как это позволяют сценарий и партитура) индустриального оперного спектакля. Включение в сценический обиход и в непосредственные элементы действия атрибутов современной городской культуры—автомобиля, паровоза, вокзала с виадукми и т. п., чрезвычайная быстрота в смещении технических кадров позволили видеть в работе над „Джонни“ попытку создания „технической базы“, формальной основы будущего советского оперного спектакля.

Такой подход к „Джонни“, естественно, обусловил „кривозеркальную“ трактовку персонажей и их поведения, что не во всем (несмотря на весь такт постановщика—Н. В. Смолича) прошло безболезненно для „убеждающей силы“ спектакля. Слишком любовно смакует композитор кровно ему близкие образы, гибнущей культуры, а противопоставляемый мощный натиск американизма не несет в себе ничего социально положительного—технические завоевания его всецело на поводу у капитализма. Вот почему пародийное заострение типов (особенно это ощутилось в обрисовке Макса), идя в разрез с искренним, сильным лирическим волнением музыкального языка, воспринималось как известная фальшь, а моментами казалось попросту скучным.

Несмотря на это, спектакль явился беспорной победой театра и его молодых работников. Блестящая техника оформления и исполнения как музыкального, так и актерского придает спектаклю жизненность и стремительность темпа. Интерес к нему чрезвычайно велик (о чем свидетельствуют непрерывные аншлаги) и охватывают широкую рабочую полосу потребления: заводские и профсоюзные организации закупают целые спектакли. Чрезвычайно впечатляет работа художника Дмитриева, искусно и разнообразно разрешающего проблему вещественного оформления спектакля на основе комбинированных положений системы раздвижных щитов. Но главную значимость придает ему законченность проработки музыкального исполнения. Как бы ни относиться к самой фактуре „Джонни“, нельзя не признать, что она идеально точно „реализована“—солистами, хором, оркестром, закулисной „бандой“. Здесь ни в чем не отразилась эта „кривозеркальность“ общей установки спектакля, правда, нарушая равновесие общего впечатления, но тем самым на сто процентов выявляя музыкальный замысел композитора. К числу определенных и крупных достижений С. А. Самосуда следует отнести антракт перед сценой в отеле, всю сцену у глетчера с хором, безукоризненно звучащую, и всю заключительную

сцену оперы. Но не во всем удачны испробованные в спектакле „акустические“ нововведения. Так, напр., радио, заменяющее закулисную музыку чрезвычайно „детективно“ воспроизводит, очевидно, не радиогеничную инструментовку Кшенека.

В отношении исполнителей—солистов дала блестящие результаты ставка на молодежь. Работа над „Джонни“ вскрыла в ряде до этого времени неприметных работников театра данные оперных актеров подлинно современного типа. Здесь первое место принадлежит Б. Фрейдкову (Джонни), создающему из материала своей партии чрезвычайно яркий и гибкий сценический облик, всецело захватывающий своей игрой и пением (превосходно им схвачен характер гимна „скрипка теперь моя“, ариозо на перекрестке улиц и серенады под аккомпанимент банджо). Выразителен и благороден Армфельдт (Даниэло), молодой, даровитый певец, обладающий приятного тембра баритоном и чувством сценической правды. Ярко запоминающейся фигурой (значительно перерастающей, благодаря исполнителю, намеченные ей рамки) является Заседкий (директор отеля), исполняющий свою партию в очередь с Капланом Неубедителем только Макс (Балашев), поставленный в ложное положение самим постановочным замыслом, благодаря чему всякое появление его в действии воспринимается, как длиннота. Большой блеск и увлечение вносит в свою партию Таланкина (горничная Ивонна). Ею не только найдены верные (подчас чуть-чуть опереточные) интонации, но тонко и умно продуманы сценические положения. Хорошее впечатление оставляют и обе Аниты (Кузнецова и Белухина), значительно, впрочем, уступая перечисленным исполнителям.

В целом спектакль технически выполнен блестяще, даже виртуозно. Социальной сатиры, однако, в нем нет, попытки же на нее оставляют впечатление некоторой искусственности. Таким образом, идеологическая его ценность не может не вызывать справедливых сомнений. Однако, и одиозного все же он не содержит ничего, а впервые вводимые через него в оперный театр элементы индустриальной культуры, столь характеризующие технические завоевания и самый дух нашей эпохи, делают его ценным со стороны театрально-экспериментальной.

В. Богданов-Березовский.

Одесса.

Начало зимнего сезона.

В украинской опере к открытию сезона подготовили премьеру—„Тарас Бульба“ Лысенко (по рукописи). В истории украинского музыкального искусства это—большое событие, поскольку опера эта, обладающая несомненными достоинствами, долгие годы была под запретом царской цензуры. У нас, к сожалению, не учли только ее главного недостатка—растянутости и громоздкости, но в общем и целом опера прошла очень успешно. Много труда положено было талантливым дирижером (заслуженный артист Столерман) на выправку партитуры, хорошо сработались под его же руководством хоры и оркестр; лишней раз блеснул своей любовью к ярким краскам художник Петрицкий, давший интересные костюмы и декорации (условно-реалистиче-

ские). Режиссер Гречнев внес много жизни в спектакль. Вполне приемлемый ансамбль составили артисты Кипаренко-Даманский, Скибицкая, Шидловский, Урсати и др. Есть, поэтому, основание предполагать, что „Тарас“ будет привлекать публику.

Большой похвалы в нашей опере заслуживает система рабочих абонементов. Еще прошлый сезон оперного театра закончился у нас с некоторым материальным успехом, несмотря на то, что состав исполнителей вообще не мог удовлетворить даже средним музыкальным требованиям. Мы и в начавшемся сезоне можем считать не вполне удовлетворительно разрешенной эту труднейшую проблему молодой украинской оперы. Но что прикажете делать, если нет на украинском вокальном „рынке“ нужных голосов? В текущем сезоне попрежнему нет в труппе театра ни сильного драматического, ни колоратурного сопрано. Есть ряд имен, сравнительно недавно блиставших на оперной сцене (Воронец-Монтвид, Скибицкая, Горелов), есть группа молодежи (Славянская, Капара, Урсати и др.), и есть, наконец, небольшая плеяда артистов, так сказать, „средней руки“ (Иванов, Крыжановская, Степанова и др.). Вот почему ни „Фауст“, ни „Онегин“, ни даже „Аида“ (если не считать Кипаренко-Даманского, да отчасти—Горелова), при всех усилиях талантливых и опытных дирижеров (засл. арт. Прибика и Г. А. Столярова) и ищущего новых сценических приемов и путей режиссера Гречнева, не могут представлять большого интереса для современного зрителя. Гораздо большего мы, очевидно, можем теперь требовать и ждать от балета. По крайней мере, премьера „Красного мака“ может служить тому доказательством. Тщательная подготовка, какая выпала на долю этого балета, обещает сделать этот спектакль гвоздем сезона.

Гегемония в области концертной жизни Одессы теперь—в руках возникшего отделения Укрфила. Сезон открылся блестящим по обыкновению выступлением Сигети, за которым последовал концерт с участием того же Сигети и Петри. Из других интересных концертов отметим камерный вечер (памяти Чайковского) квартета им Глазунова, клавирабэнд М. Задора и предстоящий в ближайшее время симфонический концерт под упр. Онеггера и т. д. Все это позволяет признать, что деятельность Укрфила пока что развивается довольно успешно и заслуживает одобрения. Но девиз Укрфила—„музыка массам“. В свое время „заглохнувшее“ Одесское Филармоническое Общество, ныне еще до создания собственного оркестра, умудрилось связаться с рабочи-

ми массами, рассылая на фабрики и заводы большое число бесплатных билетов на самые „дорогие“ и серьезные концерты. Позднее О.Ф.О. устраивало выездные симфонические утренники в рабочих клубах (по невысоким ценам), числом до 16 в течение зимнего сезона. Укрфил, правда, еще очень молодая организация, но и ему надо помнить о том, что не следует делать ставку на музыкальных гурманов. Покуда у него нет собственного симфонического оркестра, Укрфилу нужно все же принять меры к привлечению в свою аудиторию тех слушателей из рабочей массы, которым имена приглашаемых Укрфилом крупнейших артистов и их искусство пока в достаточной мере остаются, к сожалению, неизвестными.

И. Шумский.

Вичуга, Иваново-Вознесенской губ.

Хоровой кружок при Боняченском рабклубе организован в 1923 году. В этом году правление клуба отметило пятилетнюю годовщину существования хоркружка.

На 1 октября с/г. мы имели в кружке 71 чел.: 21 мужч., 47 женщ. и 3 мальчиков. Кружковцев в возрасте до 16 лет насчитывается—21, от 16 до 25 лет—43, свыше 25 лет—7 чел. Рабочих в кружке—35, служащих—10, крестьян—4, учащихся—22. В состав кружка и хора входит и детская группа (до 16 лет), которая занимается и отдельно от взрослых. Она изучает пионерские и прочие детские песни. („Совушкина свадьба“—Гречанинова, „Дядюшка Яков“—Чеснокова, „Зима“,—Р. Глиэра ор. 13 и т. д.). Обладая свежими голосами, дети и подростки хорошо справляются со своим репертуаром. В репертуаре общего хора—разного рода песни от первой до четвертой степени трудности. Выбор репертуара производится согласно книги Н. Демьянова „Хоровой репертуар“, вып. I и II, а также—объявлений в журнале „Музыка и Революция“. Репертуар непрерывно пополняется, и за 5 лет существования кружка мы накопили довольно большой вокальный репертуар. С апреля по ноябрь нынешнего года хоркружком проработано до 133 хоровых и сольных пьес. Выступлений за этот же срок проведено 31. 19 августа с/г. хоркружок сделал выезд в Наволоцкий рабклуб на Волге, где совместно с великорусским оркестром дал большой концерт, прошедший вполне удачно.

И. С.

ЗА РУБЕЖОМ.

Шубертовские торжества.

(Письмо из Берлина).

Как это ни странно, но чествование Шуберта, по случаю столетия со дня его смерти, прошло в германской столице красочнее, ярче и разнообраз-

нее, чем Бетховенские торжества прошлого года. Нет, кажется, того берлинского учреждения, имеющего то или иное отношение к музыке, которое бы не выступило с концертом, докладом и т. п. Исключение составили лишь оперные театры, из которых ни один—в отличие от целого ряда немец-

ких провинциальных сцен—не поставил ни одного музыкально-сценического произведения Шуберта.

Усиленно отметили годовщину в Филармонии. На народных концертах последней исполнялись малоизвестные хоровые произведения в сопровождении оркестра. На концертах под управлением Бруно Вальтера—обе наиболее известные симфонии и ряд песен (это—самый удачный, самый красивый и торжественный по залушевности и простоте интерпретации шубертовский концерт этого сезона), у Фуртвенглера—С-диг'ная симфония и т. д. Государственная опера обещает на каждом из своих симфонических концертов, под управлением Э. Клейбера, исполнять по одной из симфоний Шуберта; пока исполнялась первая. Очень хорошо и очень много пели Шуберта рабочие и иные певческие организации, в частности Гос. Хор под управлением Гуго Рюделя. Почти все хоры исполняли, наряду с более или менее известными произведениями, также и совершенно и большую частью несправедливо забытые пьесы.

Чтобы дать представление о том, какие широкие размеры приняло чествование Шуберта, назовем для примера ряд не музыкальных учреждений и организаций, устроивших шубертовские концерты. Тут было Городское Самоуправление (при участии Герм. Союза Рабочих Хоров и др.), Академия Искусств, Центральный Институт Наук и Педагогика, Академия Гумбольдта, Музей им. Лессинга и мн. др. А из музыкальных—кроме перечисленных—Академия культовой и школьной музыки, Высшая Гос. Муз. Школа, Певческая Академия и др. Следует еще упомянуть, что в школах—высших, средних и низших—в день годовщины состоялись торжественные акты, концерты, лекции, и т. д.

Все эти вечера, лекции, концерты и т. п. не только убедили вновь в том, что музыка Шуберта для современности отнюдь не устарела, но и в том, что в Берлине—да и в одном ли только Берлине?—творчество Шуберта знали до сих пор позорно мало, однобоко и имели в сущности о нем совершенно неправильное представление.

Следует упомянуть еще и о том, что и солисты воздали должное Шуберту и, отказавшись от закованного круга оскомину набившего репертуара, обновили последний фортепианными пьесами, камерными произведениями и песнями, о которых широкие круги посетителей концертов не имели понятия.

Р. Фабер.

Хроника.

Вокруг Шубертовского конкурса.

В австрийской, английской, шведской и немецкой прессе открылась дискуссия по поводу результатов состоявшегося в Америке Шубертовского конкурса. Как известно, премию за лучшую симфонию в стиле Шубертовского творчества получил шведский композитор Аттерберг. Известный английский музыкальный критик Ньюман опубликовал заявление, в котором выражает мнение, будто конкурсное жюри

впало в ошибку, и премия в 10.000 долларов присуждена Аттербергу по недоразумению. Интересно отметить, что когда Аттербергу показали номер английской газеты, в котором напечатано заявление Ньюмана, он заявил, что английский музыкальный критик не так уж далек от истины. Карл Нильсен, бывший председатель скандинавского отделен конкурсного жюри, недоумекает по поводу позиции Аттерберга.

В конце сентября состоялась 7-я ежегодная всеобщая конференция Британской федерации музыкальных юбилеев. Согласно плана работы федерации, в течение ближайших лет в Ливерпуле состоится ряд певческих конкурсов: в 1930 г.—конкурс смешанных хоров, в 1931 г.—мужских хоров, в 1932 г.—женских хоров и в 1933 г.—детских хоров. Ежегодно будет присуждаться только один приз—диплом федерации.

Кусевидский совершает концертную поездку по Америке в качестве солиста на контрабасе. Его выступления ожидаются также и в Англии. Английская пресса отмечает в исполнении виртуоза-контрабасиста некоторую неряшливость техники и чрезмерное употребление глассандо.

В Америке изобретен особый прибор для измерения силы смеха—ляфограф. Смех, вызываемый при комическом исполнении в театре и концертных залах, послушно и точно отмечается иглой прибора и по отметкам этой иглы можно в некоторой степени судить об успехе или неуспехе исполняемого произведения. „Безжалостная“ стрелка ляфографа настолько чутка, что отмечает все оттенки смеха.

В одном из парков Лейпцига по инициативе председателя лейпцигского мужского хора Тейхмана, заложен памятник Францу Шуберту Средства на сооружение памятника должны быть собраны путем пожертвований со стороны общественных организаций и частных лиц.

Игорь Стравинский написал новый балет „Поцелуй феи“ (для хореографического ансамбля Иды Рубинштейн).

Рихард Штраус пишет комическую оперу „Арабелла“. Действие происходит в Вене.

В Праге (Чехо-Словакия) состоялось первое исполнение оперы чешского композитора Иеремияс на сюжет „Братьев Карамазовых“ Достоевского.

Музыка покойного чешского композитора Яначека пользуется в настоящее время в немецких странах крупным успехом. Недавно в Лейпцигском „Гевандгаузе“ исполнялась его „Рапсодия для оркестра“ под названием „Тарас Бульба“. Критика отмечает жизнерадостность, наивность музыки Яначека и ее близость к славянской народной песне.

МУЗЫКАЛЬНАЯ НАУКА.

МУЗ.-НАУЧНЫЕ УЧРЕЖДЕНИЯ.

„Легенда о Бетховене“.

К вопросу о переоценке Бетховена.

(Доклад Г. М. Когана в Социологическом Разряде ГАХН).

6-го дек. 1928 г. в комиссии по социологическому изучению искусств Социологического Разряда ГАХН Г. М. Коганом был сделан доклад: „Легенда о Бетховене“, явившийся первым в ряду работ о стиле Бетховена и его социологической обусловленности (плановая тема).

Прежде всего автор устанавливает новые грани „XIX века в музыке“: 1789—1917 г. эпоха господства буржуазии. Характерные признаки этой эпохи в истории музыки: господство романтизма, господство в (теории) мажора и минора и гармонических принципов Рамо, господство „сонатных“ принципов оформления, гегемония фортепиано среди музыкальных инструментов и развитие оркестральности.

XIX век оставил нам в наследство не критический культ Бетховена и создал буржуазную легенду о Бетховене, основные черты которой: трактовка Бетховена, как величайшего представителя классицизма; отсутствие критического и аналитического подхода к его творчеству; идеализация личности Бетховена и неверное представление о ней; наконец, рассмотрение Бетховена, как надклассового, надсоциального явления. Г. М. Коган констатирует, что легенда эта (кроме последнего пункта) почти целиком воспринята нами и не разобрана критически.

За последние годы на Западе происходит критическая переоценка Бетховена и легенды о нем с точки зрения реакционной буржуазии, приведшая к полному „развенчанию“ Бетховена. Характерно утверждение М. Равеля: „Восхищение перед Бетховеном было восхищением перед идеями его личности, которые заслоняли собою его музыку“. Некритический восторг хотят заменить не критическим отрицанием. Отказываясь от такой переоценки, мы должны, однако, отказаться также от не критического отношения к легенде о Бетховене и дать свою критическую переоценку этой легенды и этого композитора.

Бетховен—не величайший композитор в истории музыки: он—величайший композитор буржуазного периода истории музыки (XIX в.). В мастерстве обработки материала Бетховен стоит ниже Баха и Моцарта, разделяя в этом судьбу композиторов-романтиков (для которых характерно преобладание идеологии над технологией). „Романтический революционер“, определил Бетховена Бузони. А В. Луначарский также говорит о близости Бетховена к романтизму. Бетховен, конечно, не классик, а романтик. Ведь, не по началу его творчества (когда он продолжает классические тенденции) характери-

зуют мы Бетховена, а по его плодам. Во всем творчестве Бетховена (даже уже в кварт. ор. 18, даже в первых симфониях) прослеживаются его антиклассицизм; показательные признаки: хроматизм, культ органических пунктов, возникновение терцовых отношений, культ гармонических контрастов, ритмическая контрастность, ломка схем XVIII в., тяга к крупным формам, появление характерных для романтизма длиннот, появление программных, выразительных заданий, оркестральная трактовка фортепиано, стремление строить музыку не как круг, а как процесс, и другие черты. Из других видов искусств музыка данного периода может быть сближаема не с пластическим, а со словесным рядом. Если присоединить к вышеуказанным чертам выбор вокальных текстов, характер программ, литературные предпочтения Бетховена, личные черты, язык его писем, характерный для раннего романтизма—то образ дорисовывается.

Особенности личности и творчества Бетховена не могут быть удовлетворительно объяснены одними только индивидуальными (психофизиологическими) его свойствами, как то делает Н. Стрельников в своей исключительно неудачной книжке о Бетховене. В частности, проблема так называемой „мизантропии“ Бетховена может быть правильно понята и разрешена только в свете социальной проблемы: „Бетховен и Вена“. По натуре Бетховен не был мизантропом. Но свойства его характера не могли вполне проявиться из-за социальных условий. Вена не признавала Бетховена. Концерты Бетховена плохо посещались; последние квартеты его считали „непонятными как китайский язык“. В житейском плане—Бетховен наталкивался всюду на равнодушие и больше, чем на равнодушие.

Но так же относился и Бетховен к Вене. В основе разногласий между ним и Веной, несомненно, лежит классовая рознь. Бетховен сам подчеркивал социальный характер своего стремления к одиночеству.

Частный пример проблемы мизантропии оказывается очень показательным.

В личности и в творчестве Бетховена безусловно преобладают близкие нам черты революционного романтизма; в жизни он—революционер и демократ. Но есть в его личности и другие черты, о которых биографы часто умалчивают, и вместо портрета живого и гениального представителя революционной буржуазии получается слепой и бескровный „бюст“ античного героя без всяких недостатков. Г. М. Коган стремится в своей работе восстановить равновесие в сфере биографической. Наряду с чертами Бетховена-гражданина проступают его семейные, бюргерские „добродетели“. Доброта Бетховена отсвечивает филантропизмом, не лишенным ханжества. В бетховеновом культе целомудрия также заметен ханжеский оттенок (отрицательное отношение к „Дон-Жуану“ Моцарта за его сюжет!). Обычное представление о „непрактичности“ Бетховена оказывается ложным—это показывает отношение Бетховена к издателям, отношение более чем расчетли-

вое и притом не лишнее саморекламы; в еще более резком и явно классовом освещении показывает это отношение Бетховена к зависящей от него прислуге.

В творчестве Бетховена имеются черты, сближающие его творчество моментами даже с таким антиподом его, как Мендельсон. В подтверждение этого Г. М. Коган указывает ряд моментов (тему из финала кварт. f-moll op. 95, арию Леоноры из 1-го акта „Фиделио“, вторую часть ф.-п. сонаты G-dur op. 79 и др.). Эта сторона придает личности Бетховена временами даже классово-чуждый и враждебный нам облик.

В груди революционной буржуазии жило две души, и попеременно то одна, то другая выдвигались на первый план; таковы колебания от Давида, Байрона и Бетховена к Грёзу, Нивелю де ла Шоссе и Мендельсону. Бетховен—революционный романтик. Характеристика эта остается бесспорной. Но мы должны отделить Бетховена-революционера от Бетховена-буржуа, отделить его героико и динамику от устарелых и чуждых нам черт—выяснить, в чем Бетховен стоит позади нас, чтобы наше стремление „Вперед к Бетховену“ - революционеру не повлекло нас в действительности „Назад к Бетховену“ - буржуа.

Д. Усов.

ОБЗОР ПЕЧАТИ.

С муз. образованием — неблагополучно.

В самое последнее время в московской печати развернулось обсуждение судеб нашей музыкально-профессиональной школы. Общий тон статей, заметок, материалов — тревожный, разнообразными фактами свидетельствующий о неблагополучии, о серьезном кризисе в музыкальном образовании. Сообщаемые сведения говорят о длительном болезненном процессе, который теперь лишь стал достоянием широкой советской общественности, переплелся через край ведомственных инстанций. Печатаемые материалы указывают на то, что кризис переживают все ступени профшколы: и техникумы, и рабфаки, и ВУЗ—консерватория.

В основном, смысл этого кризиса, как можно определить по сообщениям,—в музыкальной воспитательно-образовательной системе, в засилии реакционных элементов (как в педагогическом, так и в общественном смысле), в неудовлетворительности социального состава учащихся, а в связи с этим—в отсталости ученических организаций (партийных, профессиональных и др.), идущих на поводу у реакционной профессуры и способствующих уничтожению в школе новых, советских ростков, в недостаточности, вредности, а часто заведомой преступности руководящих лиц.

Кризис личного руководящего состава в музыкальной школе нашел себе первое отражение еще в нашумевшей статье о муз. техникуме им. „Красной Пресни“ в газете „Комсомольская Правда“ от 15 июня 1928 г. (№ 922) — „Кто „хозяин“ Техникума?“. В ней приводились факты „деятельности“ завед. техникумом, выразившейся преимущественно в изгнании из школы всего лучшего и наиболее свежего и в гнусных предложениях „хорошеньким“ студенткам техникума. И все это делалось при попустительстве общественных организаций т-кума, в частности фракции комсомола.

Жизни техникумов посвящена и статья Л. Ваксман („Комсомольская Правда“, 19 декабря 1928 г.)— „Во власти „прочих“—фокстрот заслоняет политику“. Автор указывает, что,

„90 процентов всего состава учащихся музыкальных техникумов составляет категория служащих и „прочих“ и только 10 проц.—рабочие и их дети.“

и в этом справедливо видит первопричину многих внутренних бедствий школы:

„Внутренняя жизнь общественных организаций в художественных техникумах полна перманентных склок. Таковы, говорят, „традиции“ техникумов искусства. Гнойник на литературных курсах, скандал в техникуме им. „Красной Пресни“ во льинка в техникуме им. Гнесиных, все это—плоды нашего халатного отношения. Исполбюро, как организации, нет, существует только председатель исполбюро, который вездесущ“.

Л. Ваксман предупреждает, что

„Если не обратить внимания на эти учебные заведения, то в конце-концов они станут исключительно гнездами „золотой“ молодежи, очагами разложения нашей молодежи“.

Почти одновременно со статьей о муз. техникумах появился ряд статей о едином художественном Рабфаке. Тов. Ем. Ярославский на вопрос „Нужен ли Художественный Рабфак?“ („Комсомольская Правда“, 8 декабря 1928 г.) отвечает:

„Сомневаться в этом могут люди, плохо знакомые с тягой к искусству не только рабочих масс, но и передовой крестьянской молодежи.“

Художественный рабфак нужен. Совсем не все равно, с чем, с каким активом войдем мы в период реконструкции хозяйства в области искусства“.

Возникновение этого вопроса связано с недостаточным вниманием, которое уделяют Рабфаку соответствующие органы Наркомпроса и др. Худож. Рабфак оказывается в положении беспризорного. Отсюда вытекают серьезные недочеты в его работе, встречающие справедливые нарекания. Призыву оказать необходимое внимание Худ. Рабфаку посвящена статья А. Склезнева в „Комсомольской Правде“ от 15 декабря 1928 года.

Но самые серьезные затруднения переживает высшая музыкальная школа—Ленинградская и, особенно, московская консерватории.

В двух номерах журнала „Жизнь Искусства“ (№№ 44 и 47 1928 г.) помещена полемика между

проректором по адм.-хоз. части Ленинградской Консерватории Б. Хватским и группой руководящих учебной жизнью Ленинградской Консерватории профессоров. Б. Хватский указывает на то,

„что педагогический персонал Консерватории, как чистого ВУЗ'а, в своем значительном числе не соответствует современным вузовским требованиям,

что

„студенчество в консерватории в своем громадном большинстве (до 90 проц) представлено по преимуществу служащими и их детьми, детьми научных работников и детьми нетрудового элемента.“

и

„что громадное большинство из них идет по исполнительской специальности; детище же революции, — инструкторско-педагогический факультет, имеющий своей задачей готовить и выпускать инструкторов и педагогов. — почти совершенно пустует и вот уже третий год не смог, как следует, развернуть полностью своих работ“.

что

„каких-либо попыток со стороны Ленингр. советских и профессиональных организаций ближе подойти к этому ВУЗ'у до сих пор предпринято не было“.

Из этого следует вывод:

„Все вместе взятое дает право утверждать, что положение с высшей музыкальной школой оставляет желать лучшего, что в области музыкального образования нас далеко не благополучно, что высшая музыкальная школа серьезно больна и требует хирургического вмешательства со стороны широчайшей советской, партийной и профсоюзной общественности“.

Эта статья вызвала ответ руководящих кругов консерватории (№ 47), в котором, к сожалению, трудно усмотреть удовлетворительное объяснение по затронутым Б. Хватским вопросам, о чем Хватский же во многом справедливо говорит во второй своей статье — „Должностное опровергательство“, следующей за ответом профессуры: о квалификации преподающих, о помехах работе оперной студии, о кризисе преподавания сольного пения, об инструкторско-педагогическом факультете, о перепроизводстве исполнителей, в частности, „чистых“ пианистов и пр.

Но особенной остротой отличилось обсуждение положения в Московской консерватории. Здесь оказались тесно сплетенными вопросы принципиальные, вопросы музыкально-педагогической идеологии с определенными лицами, играющими руководящую роль в консерватории.

В „Правде“ от 16-го ноября 1928 г. появилась статья З. З. под названием „В консерватории неблагоприятно“, в которой указывается, что

„в консерватории в течение последнего времени существует такое важное обстоятельство, как с п е ц и а л ь н а я к о н ц е н т р а ц и я п р а в ы х, возглавляемых профессорами Райским, Гольденвейзером и Головановым.

Главная стратегическая цель правой профессуры, это предохранить консерваторию от проникновения сюда пролетарского влияния, разбить и постепенно вытеснить создавшиеся и создающиеся новые общественно-музыкальные группы для того, чтобы на случай „нападения извне“ противопоставить „единую“, сплоченную вокруг своих „вождей“ массу.

Для достижения указанного предпринимаются самые разнообразные манипуляции, начиная от незаметных движений обходного порядка и кончая открытыми любовыми атаками. Так, например, в течение всего прошлого года велась энергичнейшая кампания за закрытие нового, революцией созданного, инструкторско-педагогического факультета.

Остоять педфак удалось, (хотя еще и не совсем) только благодаря мобилизации вокруг этого дела широкого общественного мнения“.

Затем автор статьи указывает на ненормальности постановки оркестрового дела в консерватории, создание условий наибольшего благоприятствования дир. Голованову и тяжелые условия, в которых находится оперный класс и второй оркестр, руководимый проф. Сараджевым.

„Аспирантура в консерватории подбिरается по своеобразному принципу приверженности к руководящим лицам.

Точно также обстоит дело с подбором преподавателей“.

Кончает свою статью З. З., ссылаясь на слабость партийного руководства в консерватории, характеристикой студенческих организаций:

„Они засорены мелко-буржуазным элементом и плетутся в хвосте правой профессуры, которая использует студенческие организации во всех вопросах, начиная от крупных академических (перевыборы и т. д.) и кончая мелкими“.

Эта статья в „Правде“ вызвала целый поток дополнительных разъяснений в газетах „Комсомольская Правда“ (№№ 279, 285), „Рабочая Москва“ (№№ 278, 285), „Правда“ (№ 285), в журналах „Новый зритель“ (№ 50), „Экран“ и т. д., всецело подтверждающих сообщения тов. З. З. в „Правде“.

Сравнительное рассмотрение всех этих сообщений о положении в музыкально-профессиональной школе склоняют к весьма определенным заключениям и выводам: музыкальное образование переживает серьезнейший кризис и в отношении своей системы, не отвечающей новым запросам, и в отношении личного состава руководителей и преподающих, и в отношении социального состава учащихся. Необходимы решительные меры для того, чтобы, наконец, приблизить музшколу к потребностям советской действительности, довести до предельной ясности целевую установку в различных специальностях, решительно обновить методическую систему и социальный состав наших музыкальных вузов, техникумов и школ.

НОВОСТИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Литература о музыке.

Мацке, Герман. Музыкальная экономика и музыкальная политика. Основы учения о музыкальном хозяйстве.

Matzke, Hermann. Musikökonomik und Musikpolitik. Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre. Ein Versuch. 90 стр. + 1 нenum. Размер 24 × 16½. Quader-Verlag, Breslau, 1927.

Усложнение западно-европейской музыкальной жизни, все шире используемой, между прочим, ряд капиталистических приемов и методов не только при изготовлении материальной базы музыки, но и при „сбыте“ самой музыки и даже при „производстве“ таковой, заставило, наконец, западных музыкальных теоретиков задуматься над изысканием возможных способов упорядочения стихийно растущего неорганизованного музыкального оборота, регулирования его не только в интересах предпринимательской прибыли, но и более или менее широких слоев музыкального потребителя. Парадоксальное положение, когда, с одной стороны, музыкальные ученые и слышать не хотели о возможности применения в отношении музыкальных ценностей каких-либо экономических категорий, с другой стороны — реальная музыкальная действительность на каждом шагу заставляла любого музыкального деятеля ощущать железную власть капиталистического музыкального рынка, — стало далее не возможным. Пришлось заговорить о необходимости специальной дисциплины — „музыкальной экономики“, „учения о музыкальном хозяйстве“ и обратиться к помощи тех самых экономических категорий, принесение которых в область музыки еще недавно считалось предосудительным и недопустимым. Вот, в основном, тема реферируемой книги.

Констатируя, что „весь музыкальный „оборот“ Германии, вследствие отсутствия своевременной, достаточной и планомерной организованности уже в течение ряда лет, даже если не считать годы войны и послевоенное время, находится в весьма тяжелом положении“, Мацке считает, что конкретным выходом из положения явится научно обоснованная систематизация мероприятий музыкальной политики, что в свою очередь предполагает „по возможности всеобъемлющий и органический охват музыкальной жизни в ее целом под определенным углом зрения, а именно, под углом зрения социально-экономическим“ (стр 11, курсив здесь и далее автора).

В этом плане — поскольку созидание (Erschaffung) и потребление (Verwertung) музыки, наряду с „нематериальным эффектом“, неизбежно вызывает определенные хозяйственно-экономические последствия, — необходимо создание учения о „музыкальном хозяйстве“ (Musikwirtschaftslehre), включаю щего, в качестве составных элементов, музыкальную экономику и музыкальную политику. „Основной задачей такого учения о музыкальном хозяйстве явилось бы выяснение,

формулировка, практически удобное об'яснение (be-ratende Erklärung) и видоизменение социально-экономической структуры всей музыкальной жизни“.

Таким образом, названная дисциплина должна будет оперировать, с одной стороны, методами „историко-статистического“, „определятельно систематизирующего“ (definitologisch - systematischer Natur) и „упорядочивающего“ характера (область муз. экономики), с другой стороны — стремиться к практическому использованию своих теоретических достижений (область музполитики). Установив эти общие положения, Мацке переходит к систематическому изложению содержания — сперва теории музыкального хозяйства, затем прикладного учения о музыкальном хозяйстве. В отделе музыкальной экономики Мацке с чисто немецкой добросовестностью последовательно разбирает: муз ы к а л ь н у ю п р о д у к ц и ю (1. ее основные движущие силы: а) стремление к созиданию художественного продукта, б) честолюбие, в) потребность в материальных благах... 2. вторичные влияния — между прочим, воздействие окружающего быта, печати, конкуренции...), муз ы к а л ь н о е п о т р е б л е н и е (типы организованного коллективного восприятия и т. д.) и, наконец, динамику музыкально-экономического процесса (ритм протекания, кризисы).

Вторая половина работы посвящена сфере музыкальной политики в целом и отдельным ее вопросам, как то: профессионально-музыкальным организациям, народным музыкальным школам, проблеме радио-музыки, музыкальному юношескому движению в Германии, военным оркестрам, современной музыкальной критике.

Ценность работы Мацке для нас в разных ее частях неодинакова. Наименьший интерес представляет для советского музыкального деятеля, естественно, вторая часть, практическая; вернее, интерес ее чисто „огрицательный“, — поскольку показывает нам, как трудно в условиях западно-европейской музыкальной жизни провести самые скромные мероприятия организационного характера и снабдить их достаточно весомой принудительной санкцией. Но и первая, теоретическая, часть вызывает к себе различное отношение. Несомненно, главной положительной стороной книги является стремление перенести упор в области музыкально-социологических исследований из сферы отвлеченных построений в плоскость конкретного музыкального оборота. Также положительной представляется нам тенденция автора включить в круг рассмотрения музыковедов не только отдельные виды и формы так называемой художественной музыки, но и весь музыкальный быт в целом, включая такие проявления бытового порядка, как музыка кафе, пивных и кино, военная музыка, цирковая и т. п. Ценно, наконец, и то, что по каждому отделу музыкальной экономики Мацке дает тщательную классификационную схему, предусмат-

ривая, по возможности, самые разнородные тенденции и слагаемые музыкальной жизни¹⁾.

Наряду с этими положительными моментами, приходится, однако, отметить и немало отрицательных. Основной недочет—методологическая двойственность позиции автора: пытаюсь перевести изучение музыкальных проявлений в плоскость положительной науки, автор постоянно делает отступления в область „идеального“, „нематериального“ воздействия музыки; музыкальные произведения являются, то экономическими, то „идеальными благами“; способности художника Мацке принципиально разграничивает на „духовные“ и „физические“, причем любопытно, что к духовным способностям, между прочим, отнесены, наряду с талантом, и характер и возраст(!), в то же время как конституция художника отнесена к физическим способностям (Fähigkeiten). Ясно отсюда, что Мацке вряд ли знаком с современными физиологическими учениями о конституции человека (согласно которым характер представляет своего рода функцию конституции) и вообще далеко не вполне отрешается от типично германских идеалистических тенденций, мирно уживающихся в мирозерцании Мацке с тягой к строго конкретной научной положительности. В связи с этим, понятно и то, что признание равноправности, в качестве объекта музыковедения, наряду с художественной музыкой и всего музыкально-бытового „окружения“, отнюдь не исключает утверждения за художественной музыкой ее „идеально-аристократического“ характера (ideal-aristokratische Kunst). Так же невыдержанна, а подчас и резко одностороння, позиция автора в вопросах социально-экономических (меновая ценность музыкального произведения определяется, по Мацке, только редкостью произведения и характером подлежащей удовлетворению потребности, что роднит Мацке с представителями австрийской „теории предельной полезности“); перечисляя факторы, оказывающие влияние на музыкальный оборот, автор говорит о климате, расе, национальности, но не упоминает о таком важном факторе, как принадлежность к тому или иному социальному классу, т. е. стоит в сущности на уровне „теории среды“ Тэна; пытаюсь охарактеризовать динамику музыкально-экономического процесса, Мацке нигде не отмечает диалектического характера развертывания процесса и не вскрывает антитетических противоречий, лежащих в его основе.

Эти и аналогичные недочеты делают книгу Мацке мало пригодной в качестве практического руководства для нашего музыкального деятеля. За всем тем, однако, за реферируемой работой остается одно неоспоримое и существенное достоинство: она сдвинула, наконец, с мертвой точки проблему конституции и музыкально-социологического подхода и переключила центр тяжести в плоскость

¹⁾ Так, напр., в отделе „Художник“ автор предусматривает след. категории: 1. композитор симфонии, камерной музыки, театрально-сценической муз., радио-музыки и т. д. 2. Музыкальный деятель оперетты, варьете, кино, цирка, кабаре, кафе, пивных, дансингов и т. д. 3. Странствующие музыканты: нищие, цыгане, шарманщики... Так же детально расчленение и других отделов.

реальной помощи запросам живого музыкального „оборота“.

Поскольку необходимость в таком переключении явственно ощущается и у нас—тем более, что именно в условиях советской музыкальной общестственности организационная сторона вопроса, находящаяся в руках государственного аппарата, легко осуществима—постольку на книгу Мацке следует обратить особенное внимание и пожелать, чтобы она явилась действенным импульсом к работе в данном направлении наших социологов-музыкантов.

Р. Грубер.

Б. П. Юргенсон. Очерк истории нотопечатания. Государственное Издательство. Музыкальный Сектор, 1928. Стр. 190. Цена 2 р. 70 к.

Современная музыкальная историография как на Западе, так особенно и у нас стремится всячески расширить объем культурных явлений, подлежащих обследованию в связи с открытием музыкально-творческого процесса. Если идеалистическая мысль рассматривает этот процесс совершенно изолированно, вне его связи с предпосылками общекультурного свойства, то социологический подход к вопросу обязывает широчайшим образом обследовать все условия возникновения и распространения музыкального искусства в различные эпохи. К числу этих условий принадлежат нотописание и нотопечатание, до сих пор, к сожалению, очень мало освещенные в их историческом развитии.

Систематически научно разработанных трудов по истории нотопечатания почти не существует, и очерк Б. П. Юргенсона является первым опытом систематизации наших знаний в данной области. Этот очерк имеет незаурядные достоинства, которые раньше всего обуславливаются правильной постановкой темы. Автор очерка не только дает подробное и весьма толковое описание истории развития и усовершенствования искусства нотопечатания во всех его разветвлениях, но и старается выяснить экономические предпосылки появления тех или других новых способов нотографического искусства. На основании личного опыта ему удалось зафиксировать несколько интересных моментов в истории русского нотопечатания. Для истории музыкальной культуры большой интерес представляют последние главы очерка. В них подробно излагаются условия труда работников печатного дела в течение 4^{1/2} веков. Б. П. Юргенсон обследовал четыре основных этапа в истории нотопечатания—от возникновения нотопечатания вообще—до современного его состояния. В книге собран интересный и показательный материал, которым заинтересуется и всякий историк вообще. К очерку присоединены подробные перечни инкунабул¹⁾, достопримечательных нотных изданий и почти исчерпывающий список, заключающий сведения о важнейших печатниках, граверах и издателях до начала XIX века. Как единственное в своем роде пособие, очерк заслуживает самого внимательного изучения. Издан он с максимальной типографской тщательностью, на превосходной бумаге, что, вероятно, и отразилось на несколько высокой цене книги.

Евг. Браудо.

¹⁾ Инкунабулы—первопечатные книги (до четверти XVI в.) с готическим шрифтом.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

Юлия Вейсберг. — Ор. 13. „Сказочка“. Для оркестра. Партитура. Музсектор Госиздата. 1928. Ц. 6 р. 50 к.

Сочинение это—изящная оркестровая миниатюра изобразительно-фантастического содержания, в обще-музыкальных своих средствах родственная творчеству Римского-Корсакова и, отчасти, Лядова. Сюжетом „Сказочки“ послужило стихотворение К. Мейера про горбуна, исцеленного эльфами. Меланхолически-задумчивое вступление (целотонная мелодия в терциях у фаготов)—характеристика горбуна—сменяется кристаллически-прозрачной музыкой модуляционно-подвижного строения, характеризующей мир эльфов (фанфары флейт, тремоло и арпеджио струнных, мелодия частью у скрипок, частью—у деревянных духовых поочередно). В дальнейшем удачно использован весь арсенал фантастического мира: арфа, челеста, колокольчики.

В гармонической палитре и мелодике—отзвуки Римского-Корсакова эпохи „Садко“, „Антара“, отчасти — „Кашея“ („перечащие“ терции). В последующем изложении удачна замирающая звучность при исчезновении эльфов (ц. 31, 32) и особенно хороша торжественно-трогательная хоральная музыка ц. 34 (валторны и тромбоны на фоне фигураций остального оркестра).

В „Сказочке“ много вкуса и чутья оркестровых красок. Недочеты ее — чрезмерная „эстетность“ в музыкальной трактовке сюжета, отсутствие устойчивых мелодических контуров и несамостоятельность ее обще-музыкального стиля. А.

Лев Книппер. Из музыки к театальному представлению „Кандид“ ор. 16. № 1—Марш Буэнос-Айрес. № 2—Болгарский марш. № 3—Португальская пляска. № 4—Менуэт. Переложение для фортепиано (в 2 руки) В. Д. Васильева. Издание Музсектора Госиздата. М. 1928. Ц. № 1—60 к., № 2—45 к., № 3—30 к., № 4—45 к.

Мы не знаем как, звучит эта музыка в оркестре и в сочетании со сценическим представлением. Но самостоятельная ценность этой музыки (в ее фортепианном изложении) весьма невысока, несмотря на то, что автор не лишен дарования. Стиль рецензируемых пьес представляет явное подражание Прокофьеву, с подчеркиванием тех именно моментов, которые сближают Прокофьева с современным западно-европейским, а не с современным советским слушателем. Вследствие этого, содержание этой музыки для нас чуждо (чтоб не сказать больше), а оформление ее не представляет ничего интересного, ибо формальные „достижения“ автора не идут далее повторения приемов какого-нибудь марша из „Любви к тем апельсинам“, что, естественно, не имеет уже для нас никакой „новизны“ и „остроты“.

Лучше других №№ сделан марш „Буэнос-Айрес“.

К. Гримиx.

М. Красев и Г. Лобачев. — Четыре колыбельные песни для среднего голоса с ф.-п. Слова А. Барто: 1) „Индусская“ и 2) „Негритянская“—муз. М. Красева; 3) „Китайская“ и 4)

„Русская“—муз. Г. Лобачева. Музсектор Госиздата. Москва. 1928. Цена 1 р.

По теме тексты Барто задуманы неплохо. Все четыре стихотворения, данные автором как некий цикл и тесно об'единенные общностью идейного содержания и единством формальной схемы, имеют даже общие эпитафии и словесно почти совпадающие припевы. В литературном отношении эти тексты, к сожалению, не представляют никакой художественной ценности.

Композиторы—М. Красев и Г. Лобачев—подшли к воплощению этих текстов по-разному. Красев истолковал их в эмоционально-лирическом плане, сделал главный акцент на их внутренней динамике и в этом направлении стремился достигнуть максимальной выразительности. Момент собственно этнографический для его замысла оказался несущественным и дан лишь в весьма обобщенных и приблизительных чертах отдаленного внешнего подобию (№ 1). Как почти всегда у Красева, его музыкальное письмо и здесь очень неровно и пестро. В нем, наряду с изобретательностью, темпераментом, известным вкусом, острой „хваткой“, находишь моменты творческой незрелости, технической беспомощности, досадные срывы в приевшиеся шаблонные обороты музыкально-агитационных общих мест (напр. в № 1, на стр. 3 слабые и пустые эпизоды: „Там на болотистых полях“, или там же внизу: „Стану почивать я“, или на стр. 4 эпизод „быстрее“ на слова „где отцы не сладят“, очень трескучий, но фальшивый по замыслу; № 2 удался композитору несравненно более и определенно создает „настроение“). Музыка Красева полнокровна, конкретна, достаточно красочна, мужественна по складу, — чем она существенно отличается от более тонкой и несколько отвлеченно-стилизованной манеры Лобачева. Но в то же время, она конечно, и грубее, и менее выдержанна, чем эта последняя.

Песни Лобачева (№№ 3 и 4)—технически зрелые стилизации. Лирическое музыкальное содержание дается автором в тесных рамках этнографической точности. Текст сам по себе играет у него третьестепенную роль и всецело подчинен интересам стилизационного задания. Песня № 3 построена на пятиступенной „китайской“ песенной теме. Как контраст строгому диатонизму основной мелодии, припев проводится на фоне хрупко-звонящих хроматических гармоний нисходящих септим и нон, живо свидетельствующих о „французских“ музыкальных тяготениях композитора. Русская колыбельная (№ 4) обработана в манере, близкой Римскому-Корсакову и в особенности Лядову (в частности, его „Русским песням“ и началу „Кикиморы“), светла по настроению и прозрачна по фактуре.

В общем, „Четыре колыбельные“ — полезный вклад не только в клубную концертную литературу, но и в вокально-педагогическую. В смысле техники исполнения, песни нетрудны и вполне могут прийти по силам как ученикам-вокалистам, так и рабочим любителям. Песни Лобачева все же несколько сложнее, ибо требуют от исполнителя известной уже вокальной техники и стилистического чутья.

В с. Лютш.

НОВИНКИ ХУДОЖЕСТВЕННО-МАССОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Инструментальная музыка.

	Р. К.
Халатов, А. Соч. 27 № 2. Призыв. Марш. Для духов орк. Партитура	— 45
Илюхин, А. Альбом пьес д. балалайки. Вып. I по нотно-цифр. системе	— 60
— То же. Вып. II по нотно-цифр. системе.	— 60
Шуберт, Ф. Соч. 9а № 1. Вальс Ас-дур, соч. 51 № 1. Военный марш Д-дур для „Баяна“ перелож. А. Голубева	— 50
— Соч. 94 № 3. Музыкальный момент, перелож. И. Гладкова	— 25
— 8 народных танцев, перелож. Л. Бановича	— 40
— 3 немецких танца, перелож. Л. Бановича.	— 25
Новосельский, А. Сборник пьес разных композиторов (5 №№) для 2-рядн. венской гармонии	— 75
Шуберт, Ф. 3 пьесы для 2-рядн. венской гармонии, перел. А. Новосельского	— 50
Григ, Э. Соч. 65 № 6. Свадебный день в Трольдхаугене. Орк. русск. народных инструм. (К. Алексеев)	1 —
Бородин, А. В средней Азии. Орк. русск. нар. инструм. (К. Алексеев)	1 —

Вокальная литература.

Белый, В., Давиденко, А., Чемберджи, Н. Огряд сквозь ночь шел напрямик. (О бойце-комсомольце) для 2 гол. и хора с ф-п	— 45
Васильев-Буглай, Д. Из прошлого. (К сборным пунктам). Смеш. хор без ф-п.	— 25
Коваль, М. Дед. (Весенняя картина). Сред. гол. с ф-п.	— 60

В П Е Ч А Т И.

Для духового оркестра.

1. **Э. Григ.**—Норвежский танец (ор. 35, № 2), партитура.
— То же. Голоса.
2. **Н. Римский-Корсаков.** — Проводы масленицы из оп. „Снегурочка“, партитура.
3. **Р. Дриго.** — Вальс из балета „Пробуждение Флоры“, партитура.
— То же. Голоса.
4. **В. А. Моцарт**—Турецкий марш, партитура.
— То же. Голоса.
5. **П. Чайковский.** — Военный марш, партитура.
— То же. Голоса.
6. **Л. Бетховен.** — Турецкий марш из музыки к „Афинским развалинам“, партитура.

Для оркестра русск. народн. инструм. (балалайки, домры).

- К. Алексеев.**—2-й сборник пьес. Содержание: 1) А. Аренский—Сказка, 2) Григ—Баллада, 3) Бизе—Антракт из оп. „Кармен“, 4) Шуман—Торжественный марш.
- А. Чагадзе.**—9-й сборник пьес. Содержание: 1) Э. Григ—В замке (из муз. „Зигурд Иорсальфар“), 2) Шуман—Огчего, 3) А. Глазунов—Романеска из балета „Раймонда“, 4) С. Рахманинов—Итальянская полька.

Для оркестра 4-струнных домр.

- С. Тэш и Н. Любимова.**—3-й сборник пьес (2-я степень трудн.). Содержание: 1) В. А. Моцарт—Немецкий танец, 2) Крейслер—Прекрасный розмарин (вальс), 3) А. Бородин—Серенада (из маленькой сюиты), 4—5) Н. Любимова—2 русские народные песни, 6) Г. Лобачев—„Э-гей, берлинцы“.

Вилькорейская и Кершнер. Методический и музыкальный материал для проведения праздников в детучреждениях дошкольного типа.

Коваль, М. „Ой, ты синий вечер“ для средн. гол. с ф-п.

Липвинко—Шуберт. „Подъем духа“, перелож. д. смеш. хора.

— **Балакирев.** „Мне ли молодцу“, перелож. д. смеш. хора.

Фельдман. Русский концерт для балал. с ф-п.

Шохин—Мусоргский. „Полководец“, перелож. д. смеш. хора.

Александров, А. „Летчики“. Детск. песня.

— 4 детских песни.

Коваль, М. „Времена не прежние“ д. низк. гол. с ф-п.

— Пастушонок Петя. Гол. с ф-п.

— Колыбельная ветра. Двухголосн. детск. хор с ф-п.

— Красный капитан. Смеш. хор.

Фельдман. Песня о заводе. Бас с ф-п.

Шуберт, Ф. 2 песни: „Подъем духа“, „Смелый пловец“, перелож. д. двухгол. хора.

Туренков, А. 2 белорусск. народн. песни.

Переложения д. гармонии „Баян“.

Банович, Л.—Кулау, Ф. Соч. 20 № 1. Сонатина Ц-дур.

— **Моцарт, В.** Менуэт Д-дур.

— „Эс дур.“

Гладков, И.—Калинников, Вас. Грустная песенка.

Голубев, А.—Григ, Э Соч. 12 № 7. Листок из альбома.

— **Брамс, И.** Соч. 39 № 15. Вальс Ас-дур. **Моцарт, В.** Вальс Б-дур.

Ответственный редактор **М. М. ГРИНБЕРГ.** Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА.**

Главлит А—27612. Москва, 1929 г.

Тираж 2.000 экз.

Нотопечатня Госиздата, Колпачный пер., 13. Телефон 2-01-77.