

# МУЗЫКА И РЕВОЛЮЦИЯ

78  
M90

№ 4 (28)

А П Р Е Л Ь

1928 г.

## М. Горький и музыка.

(К 60-летию со дня рождения и 35-летию творч. деятельности).

„М. Горький—безусловно крупнейший представитель пролетарского искусства, который много для него сделал и еще больше может сделать...“<sup>1)</sup>

Ленин.

Стараясь понять то большое, что принес нам с собою М. Горький, стремясь осознать особенности и отличие подлинного пролетарского художника от других, мы невольно обращаем умственные взоры к 900 гг., когда впервые прозвучала резкая и красочная речь этого своеобразного художника-общественника. Именно с того момента определилась его роль — зачинателя пролетарского искусства и художественного воспитателя последующих живых поколений.

Культурные слои и рабочего класса, и тех общественных групп, которые пошли с ним рука об руку на борьбу за социалистическую революцию, выросли и воспитались на творениях М. Горького. Он был для них не только провозвестником в художественных образах новых идей, но и бережным, внимательным восприимчивым тех ростков „нового человека“, которые он один из первых умел так неожиданно-прозорливо отыскивать даже „на дне“, в тине и грязи, казалось бы, совершенно опустившейся человеческой личности.

Его способность проникновения во все области человеческой деятельности, вплоть до музыки, его понимание развития сокровеннейших психических процессов, его угадывание правильных путей, временами чисто интуитивное — поистине пора-

<sup>1)</sup> См. статью В. А. „Ленин—учитель Горького“ в „Правде“ от 29 марта 1928 г.

зительны. Эти свойства его выросли на почве классового инстинкта, обостренной социальной чуткости (в период надвигающейся ожесточенной борьбы), необходимости определить и выявить те психические данности, которые могли бы быть двигателями в борьбе человечества за лучшее будущее.

М. Горького, именно как пролетарского художника, отличает сознание того, что важны в первую очередь те идеи, „которые будят и организуют социальные чувства, имея целью связать личность с обществом, обуздать зоологический индивидуализм“<sup>1)</sup>. И он неутомимо, с подлинной страстью беззаветно преданного своему делу человека, ищет, собирает, коллекционирует, а затем показывает нам в художественных обработках те черточки и штрихи, присущие каждому человеку в отдельности, совокупность которых дает чудесный тип „нового человека“. Непокколебимая вера в силу человеческого коллектива, отличающая подлинного пролетарского художника, заставляет его с такой же верой относиться и к мельчайшим частицам этого коллектива, заботливо и любовно помогать им освобождаться от шелухи тысячелетних дурных навыков и родить на свет белый то ценное, социально нужное, что заложено в психических глубинах человека. В 1908 г. он писал: „Миллионы глаз горят радостным огнем, всюду сверкают молнии гнева, освещая веками накопленные тучи глупости и ошибок, предубеждений и лжи; мы — накануне праздника всемирного возрождения народных масс“<sup>2)</sup>. Это постоянное обращение к „подспудным“ процессам, совершающимся и в недрах трудовых масс<sup>3)</sup> и в психике отдельного человека, роднит его и близко подводит к истокам музыки, искусства, по преимуществу эмоционального, аффективного.

Его тяготение к музыке, какое-то органическое проникновение ею, выявляется почти в каждом, даже самом мелком его произведении. Возьмите любой рассказ М. Горького и вы почти обязательно наткнетесь на кого-то, кто поет, или играет, или слушает музыку, или думает о музыке, или по особенному воспринимает звуки, наполняющие жизнь. Правда, народная стихия (с которой связан М. Горький неразторжимыми узами) вся пронизана песнью, составляющей необходимейшую, почти физиологическую часть ее быта, но надо иметь особое предрасположение к песне, понимание всего ее великого значения в психической жизни человека, чтобы так часто и как-то особенно задумчиво останавливать на ней свое внимание. Этому великому прозорливцу удастся присутствовать не только при рождении человека, но и при рождении песни, истоками которой оказывается повышенная эмоциональность бесхитростной, но сильно переживающей личности, вроде тоскующей по родине Маши и одинокой Устиньи („Как сложили песню“) или причитающей по сыне Фелицаты („Нилушка“).

Эта теснейшая связь песни с жизнью человека, понимание песни, как конкретного и правдивейшего выразителя сильных душевных сдвигов, хорошо выражена писателем в словах: „Песнями врать не надо, на то сказка есть“ („Тимка“), равносильных старой народной поговорке: „Сказка—складка, песня—быль“.

Поэтому всякая песня, не вытекающая из обстановки, условий ее окружающих, не соответствующая правде действительности, кажется фальшью, режет ухо писателя. Так, духовные стихи об отрешенности от земных радостей, распеваемые менонитами на фоне роскошной природы Кавказа („В ущельи“), раздражают его: „это пение, не мешая слышать плеск воды и шорох камня в мелком русле реки, было не нужно здесь и возбуждало досаду на людей, не умеющих найти песню, которая звучала бы в лад со всем живым, что вздыхает вокруг них“.

Поэтому же и музыка в Куни-Айланд (место увеселений в Нью-Йорке) вызывает только неприязненные слова: „носятся лохмотья музыки, нищенское пение деревянных дудок органов“... „Гремит музыка, разрывая воздух в клочья. Оркестр

<sup>1)</sup> и <sup>2)</sup> Цитировано у Ив. Теодоровича „К классовой характеристике творчества Горького“, жур. „Большевик“ № 6, 1928 г.

<sup>3)</sup> См. подробнее Д. Горбов „Путь М. Горького“, жур. „Новый мир“ № 3, 1928 г.



плох, музыканты устали, звуки труб мечутся бессвязно "... „музыка нищих для забавы рабов“ („В Америке“). Обостренное классовое чутье пролетарского художника возмущается лживостью этой убогой, наемной музыки, отвлекающей от мыслей жалких рабов, эксплуатируемых капиталом. Для этого создана специальная обстановка, гипнотизирующая их своим блеском и шумом и заставляющая их забывать о тяготах своей подневольной жизни, в опьянении от „невиданного“ и „неслыханного“. Писателю „хочется вырвать из рук музыканта самую большую медную трубу и дуть в нее всей силой груди, долго, громко, страшно, так, чтобы все разбежались и з п л е н а, гонимые ужасом бешеного звука“.

Эта никогда не угасающая в нем активность бойца, умное понимание воспитателя, пронзительность передового деятеля своего класса заставляет его и в настоящий момент возвысить свой голос и из-за рубежа прокричать нам предостережение, указать на опасность, появившуюся в области наиболее близкой нам—в области музыки. Здесь имеется в виду его статья „О музыке толстых“ в „Правде“ от 18/IV т. г. То, с чем всю свою жизнь боролся великий писатель, против чего он ополчался всею силою своего яркого художественного дарования, именно—з о о л о г и ч е с к и е и н с т и н к т ы в настоящий момент пышно расцвели в модных американских танцах, в музыке джаз-банда. Не случайно и не в силу только острого воображения чудятся ему в этой музыке и „лошадиное ржание“ и „хрюканье медной свиньи, вопли ослов, любовное кваканье огромной лягушки“, „крики обозленного верблюда“ и т. п. Недаром же некоторые современные композиторы сами дают „зоологические“ названия своим произведениям: напр., „Бык на крыше“, „С обезьянних высот“, „Кошка на клавишах“ и т. п. Да и самое название фокс-трота „зоологического“ происхождения: слово фокс-трот в переводе значит „лисья поступь“.

Провозвестник „нового человека“ предостерегает нас от той сексуальной заразы, которой пропитаны эти танцы, „симулирующие акт оплодотворения“, и эта музыка, напоминающая „оркестр безумных“, сошедших „с ума на сексуальной почве“. Разнузданность полового чувства, сознательное равнение человека на животное, унижение всего лучшего, что заложено в человеке, отрыв его от коллектива, подавление в нем высших социальных чувств,—вот чем угрожает нам эта новая музыка, покушающаяся заменить все былые достижения культуры и с помощью „моды“ овладеть миром. М. Горький беспощадно разоблачает кажущуюся „эволюцию“ нового искусства буржуазии, вскрывая в нескольких метких словах ее подлинный путь к вырождению: „Это—эволюция от красоты менуэта и живой страстности вальса к цинизму фокс-трота с судорогами чарльстона, от Моцарта и Бетховена к джаз-банду негров, которые, наверное, тайно смеются, видя как белые их владыки эволюционируют к дикарям, от которых негры Америки ушли и уходят все дальше“.

Неправильно было бы понимать выступление М. Горького, на основании приведенных отрывков его мыслей, как протест вообще против музыки города, как призыв только к народной песне. Нет, нам известно что он любит музыку классиков, особенно высоко ставит Бетховена, чье лицо называет даже „нечеловечьим“; орган в польском костеле именуется им „любимым“; он мечтает и о н о в о й м у з ы к е, которая „тихо и гордо звучит“, „которой не слышал никто и никогда. На волне ее стройного течения несутся, точно крылатые звезды, л у ч ш и е м ы с л и земли“ („В Америке“). Вот то, чего он требует от музыки (как и от всякого другого искусства), это—содержательности, глубины („мысли“), при том содержательности социально-ценной („лучшие“,—конечно с точки зрения класса).

Таким образом „крупнейший представитель пролетарского искусства“, наставник лучших людей нашего времени, еще раз доказал нам свою социальную бдительность, указав на те соблазны и ошибки на нашем, даже и музыкальном пути, которые были бы только на-руку классовым врагам проле-

тариата. Пожелаем же от всего сердца, чтобы он вместе с нами, „великими и маленькими людьми“, строящими новую жизнь, долго еще, долго продолжал петь (говоря его словами) „прекрасную песнь новой истории,—песнь, которую начал так смело трудовой народ“ его родины!....

## Музыканты о Горьком.

(Из книги воспоминаний „Семь семилетий“).

Н. Шебуев.

### I.

#### Горький, Стасов и Лядов.

В 1906 году в моем „Пулемете“<sup>1)</sup> я об'явил конкурс на сочинение революционного гимна вместо осточертевшего „Боже царя храни“. В жюри наметил Вл. Вас. Стасова, Максима Горького, Н. А. Римского-Корсакова, Анат. Конст. Лядова и А. К. Глазунова.

Поехал приглашать Стасова. Знаменитый художественный критик приветствовал мое начинание и дал сразу согласие на участие в жюри. За приглашение в жюри Горького, хотя он и не музыкант, высказался пламенно:

— Зато это революционная душа! Зато это художник в полном смысле! Зато это авторитет! Да и в пении он понимает: сам был певчим.

(Указаний на то, что Горький был певчим я не помню. В „Моих университетах“ рассказывается, как в Казани А. М. учился музыке: „С тоски начал учиться на скрипке, пилил по ночам в магазине, смущая ночного сторожа и мышей“ и т. д..

От Стасова еду к Лядову. Маститый композитор встретил меня прекрасно:

— Пора, пора создать гимн новой России! А кого, кроме меня, вы наметили в жюри?

Я перечислил.

— Как! Горький! Ни за что! С Горьким ни в одном деле не хочу встречаться. Он выскочка и невежа!

— Помилуйте, Горький не только скромнейший, он застенчивейший из писателей. Вы слышали, что он сказал публике, осаждавшей его в фойе театра:— „Что вы на меня глазете? Я не балерина и не утопленник!..“

— Вот именно! Он в литературе балерина и—хуже утопленника! Он плюет на Пушкина, Толстого, Тургенева...

— Анатолий Константинович! Вам ли автору „Бабы яги“, „Кикиморы“ говорить об этом? Разве вас, Мусоргского и Николая Андреевича<sup>2)</sup> не обвиняли в том, что вы плюете на Глинку и классиков!?. Разве не Владимир Васильевич<sup>3)</sup> с пеной у рта защищал вашу „могучую кучку“ от яростной травли в печати и обществе?! Да если бы был жив Мусоргский, он раскрыл бы об'ятия Горькому:— „Вот это настоящий кучкист!“ А Владимир Васильевич и сейчас готов с кем угодно сразиться за Горького...

Старик—уперся.

— Или Горький, или я! Вместе в жюри не буду!

<sup>1)</sup> Первый революционный сатирический журнал, вышедший в 1905 г. через несколько дней после манифеста 17-го октября. Номера „Пулемета“ можно видеть в музеях революции СССР.

Р е д.

<sup>2)</sup> Римский-Корсаков.

<sup>3)</sup> Стасов.



Поехал к Стасову.

— Уломайте старика! Ведь, на стену лезет. Разъясните ему Горького.

— Это он прочитал „XIII Сборник Знания“. Там Горький резковат,—напал на авторитеты западной культуры. В особенности Франции. Но—он прав. Во многом. И в целом. Вот что: помещайте Лядова в список. А я беру на себя примирить Лядова с Горьким...

К Горькому, чтобы пригласить, съездить в тот же день не удалось. Меня в третий раз арестовали. Потом суд. Потом год крепости. Потом полубегство за границу. Так история с конкурсом гимнов и кончилась вничью.

Помню, жена на свиданьи в тюрьме говорила, что гимны начали поступать. Я просил ее пересылать членам жюри.

Совсем недавно читаю опубликованные после смерти Стасова письма к нему и от него. Нахожу три письма Лядова к Владимиру Васильевичу, чрезвычайно любопытные.

В первом Лядов жалуется Стасову, что я без его согласия поместил в число членов жюри и его. „А так как вы дали ему согласие, то и пересылаю вам первый гимн, сегодня полученный мной от Шебуева“.

Во втором письме:

„А вот что мне интересно: как поживает в вашем сердце Горький? Неужели все еще очарованы им? Вы—и Горький! Никак я не могу этого понять и с этим помириться“ и т. д.

Следующее письмо Лядова Стасову еще интереснее.

Стасов обещал мне помирить Лядова с Горьким. И сдержал обещание.

„Я был умилен и тронут, что вы своей рукой переписали некоторые места из Горького. Какой вы милый и добрый—просто удивительно. Я и не спорю, что Горький обладает некоторым талантом и умом, но он „арендатор“ в литературе, а не „наследник“—этим он мне и противен“ и т. д.

И Стасов сердился. И снова доказывал, как дико заблуждается Лядов.

Этот спор двух старцев в высшей степени показателен. С одной стороны, Лядов—духовный наследник неистового революционера в искусстве Мусоргского. С другой, Стасов—духовный вождь нового русского искусства.

Знал ли Горький об этой ссоре двух старцев-друзей? Знал ли Горький, что в то время не было уголка, семьи, где не спорили и не ссорились бы во имя его? Среди спорщиков на стороне Горького обыкновенно был более молодой. А здесь в споре Лядова со Стасовым на стороне Горького—более старый старец. Ведь, Стасову тогда шел 73-й год!

Не показывает ли это еще раз, насколько молод душой до самой своей смерти был великий критик?

Не вплетает ли еще нового цветка в венок Стасова эта пламенная защита Горького?

## II.

### Спендиаров о Горьком.

Вот что рассказал мне нынче летом в Тифлисе народный артист Армении, композитор А. А. Спендиаров.

— Горький жил летом 1902 г. в Крыму в 14 верстах от Ялты, по дороге к Алушке, в имении Токмаковых—„Олеиз“. Я бывал у него с наслаждением. Его радушие хозяина не имело границ. У него были для всех всегда открытые двери и всегда накрытый стол. Он только что продал пятое издание своего пятитомного собрания,—денег было много. Скупость никогда не была знакома писателю. С утра и до утра вина и закуски не сходили со стола. (Сам Горький почти не пил).

С утра и до утра менялся калейдоскоп самых прихотливых посетителей. В то время Ялта была средоточием литературных и музыкальных сил. Лев Толстой в Гаспре. Чехов в Ялте. Шаляпин целые дни проводил у Горького. Рахманинов, Леонид Андреев, Телешев, Бунин, Шмелев, Скиталец,—да разве упомянуть всех, кого я встречал у Горького. (Я сам бывал у него часто, и Горький бывал у меня в Ялте, где я жил в доме отца). Поразительно, что со всеми, даже с самыми назойливыми посетителями хозяин вел себя ровно—благодушно, внимательно, вопреки многими усвоенному представлению, будто Горький резок, дерзок и самомнителен. В те поры пресловутый новременский критик Буренин впервые пустил в печать словечко, теперь затрепанное,—„хулиган“. И пустил его по адресу Горького. Мы все были возмущены. Недоволен был и сам писатель, хотя обычно критике новременцев не придавал никакого значения. Слово „хулиган“ огорчило его. Многие советовали ему даже как-нибудь „реагировать“. Хулиганствовала в Москве группа молодых, подчас вовсе бесталаных писателей, так называемых „подмаксимков“. Они усвоили себе только внешние черты Максима Горького. Его рубаху, брюки, сапоги,—простоту одежды, столь идущую выдвигенцу из народа, Пешкову. Усвоили его резковатый, афористичный тон. Резковатость, угловатость эта у Горького была только на людях и происходила она, как это часто бывает, от излишней застенчивости. Горькому было неприятно до боли, что его особой интересуются. „Подмаксимки“ же, строя свою карьеру якобы на духовной близости к Горькому, вели себя порой непозволительно, искали скандалов, случаев попасть хотя бы в хронику, газеты. Вот эти-то „подмаксимки“ и набрасывали порой тень на якобы „главу их шайки“.

Как на поразительный пример гостеприимства и деликатности Горького укажу на такой случай, имевший место на моих глазах. Пришла дама-почитательница и затеяла с А. М. политический спор. Каких только благоглупостей не наговорила эта аристократка; как только ни старалась она ниспровергнуть и растоптать своим модным французским каблучком „эти красные бредни“! Горький очень терпеливо, внимательно выслушивал доводы посетительницы, подробно разбирал и разбивал их один за другим. Дама горячилась, находила еще новые, еще более вздорные и оскорбительные мотивы для возражений. Горький, как врач, хладнокровно и участливо выслушивал пациентку. Дама становилась все несноснее и несноснее. Горький даже не повысил голоса. И много было таких поклонников и поклонниц, которые, признавая талант, а некоторые даже гений Горького, старались его совратить с красного пути на путь добродетели—„церкви и отечеству на пользу“. Он позволял каждому с улицы копаться в святая-святых его души. И это вовсе не потому, что писатель искал типаж для своих будущих творений. И это вовсе не потому, что он искал в человеке его веру, его бога. Горький не был богоискателем. Он был человекоискателем. В каждом человеке искал человека. И если не удавалось найти, поражался. И снова, и снова искал. Обнаружить залежи человека—вот была радость для него. Человечья руда—это звучит драгоценнее, чем золотая руда.

Характерно, что и в минуту самого разгара веселья он не забывал о революционерах. Помню в Ялте, уже будучи под особым надзором полиции, Горький, окинув многолюдное собрание и сообразив, что среди присутствующих есть люди очень состоятельные, объявил скоропостижный сбор в пользу революционеров. Дал свою широкополую, вместительную шляпу Шаляпину и заявил:—„Спокойно! Снимаю!“. Моментально шляпа наполнилась до краев кредитками—часто радужными—и золотом. А Шаляпин любил, чтобы его песня была отмычкой к сердцу и карману.

В Крыму Горький и Шаляпин жили дружно. Шаляпин с непохожей на него восторженностью относился к А. М. Да и вообще у Горького была какая-то всепокоряющая простота, деликатность и нежность в обращении. Его все решительно



любили. Вот бы хоть на день туда пустить Лядова! И он бы поразился, как не правы те, которые обвиняют Горького в оплевании авторитетов Пушкина, Достоевского, Толстого, Чехова!.. Однажды с виноватой улыбкой Горький говорит мне:— „Вот знаете... не пишу я стихов... Все равно, ведь, как Пушкин, не напишешь, а писать хуже—значит оскорблять память Пушкина! Пушкин за всех поэтов русских вперед на двести лет написал!.. И все-таки согрешил я стихом... Написал поэмку «Рыбак и фея»... Может вам для музыки пригодится“... Я взял. Понравилось. И в 1903 году в Павловске уже исполнялась моя баллада „Рыбак и фея“ для баса с оркестром. Я имел в виду Шаляпина. Так вот из этого моего воспоминания Лядов увидал бы, что Горький думает о Пушкине. С отцом униженных и оскорбленных у Горького столько общих корней, что нелепо даже на миг подумать, что он может не признавать Достоевского! Я не знаю, можно ли больше любить Чехова, чем любил его Горький. Внимательный и радушный со всеми, Горький особенно нежен был именно с Антоном Павловичем! Толстой жил в Гаспре. Сыновья и дочь Толстого были частыми гостями у Горького. Сам Толстой не бывал в „Олеизе“. Но Горький к Толстому любил ездить. И возвращался просветленным. Он в богоискателе нашел такие горы человеческой руды, что на разработку ее не хватило бы десятка человеческих жизней. И художника, и человека Горький любил и любит в Толстом.

Горький бывал у меня в Ялте в доме отца. Отец мой не щадил средств, чтобы обставить свой дом, как можно художественнее. Вся мебель была специально заказана знаменитому Мельцеру. Картины, статуи, бронза, фарфор делали дом похожим на дворец искусства. Меня поражало, с каким любованием всегда рассматривал Горький эти предметы искусства. Его детство и юность прошли без возможности наслаждаться радостями живописи, скульптуры, музыки. Но у него было прирожденное чувство красоты. Рассматривая какую-нибудь фарфоровую безделушку он восклицал:— „Вот за такую прелесть не жалко никаких денег!“. Он развивал как-то мысль, что все предметы быта—мебель, утварь, посуда, платье—должны быть напоены искусством. Ведь, даже дикари самых отдаленных времен стараются каждой вещичке самого пустого домашнего назначения придать художественный вид. Или выцарапают на ней рисунок, или форму отгранят так, что получается зверек, или раскрасят. Тогда искусство было искусством для всех. Насколько же мы беднее, отсталие если у нас искусство это—роскошь, привилегия богатых и знатных.

Музыку А. М. страшно любил. По его просьбе я, приглашая его к себе, всегда устраивал у себя концерты. Раз устроил квартетный вечер из солистов симфонического оркестра в Ялте. Этот вечер более всего понравился Горькому. А из квартетов—больше всего квартет Бетховена. Вообще классиков Горький предпочитал. У себя тоже он устраивал не мало музыкальных вечеров, на которых охотно пел и Шаляпин.

## **Еще о работе клубных хоров над оперой**

(Ответ тов. Демьянову).

М. Гринберг.

Тов. Демьянов поднимает весьма актуальный, а отчасти больной для нашего самодеятельного музыкального искусства вопрос об опере в рабочем клубе.

Но исходя из не вполне четко очерченных и выявленных предпосылок, не учитывая всей ситуации, всего комплекса связанных с оперой в один узел вопросов сегодняшней клубной музработы, он приходит в своей статье к явно недостаточным и на наш взгляд односторонним выводам.

Самодеятельное музыкальное искусство переживает сейчас кризис, серьезный глубокий кризис роста. Еще в прошлом году — по поводу весенней музыкальной олимпиады в Ленинграде — нам на страницах нашего журнала приходилось отмечать опасность намечающегося разрыва — между техническими возможностями передовых (в смысле подвинутости) музыкальных кружков, между накопленным ими техническим опытом — и тем скудным, ограниченным репертуаром, которым до сих пор пользуются в нашей клубной муз. работе. Мы указывали, что это несоответствие между потребностями и возможностями, с одной стороны, и наличным репертуаром, с другой, ведет ко всякого рода нездоровым явлениям: „к консервации мастерства“, к голому виртуозничанью, к ненужным, чисто формальным усложнениям, изощренно-запутанным контрапунктическим переделкам старых песен, а в конце концов — к снижению интереса к работе и т. д. Повсеместное стихийное увлечение самодеятельной оперой за нынешний сезон только подтверждает правильность прошлогоднего прогноза: наш рабочий слушатель и активный кружковец вырос, ему тесен сейчас стабилизировавшийся узкий репертуар агит- и народных песен, он ищет новых форм, новых возможностей „пустить в оборот“ накопленный капитал мастерства; ему нужно искусство, соответствующее запросам сегодняшнего дня. А эти запросы за 10 лет чрезвычайно расширились, углубились и изменились. Общий сдвиг во всем нашем искусстве и литературе, проявляющийся ныне в разных формах и под разными названиями (поиски „живого человека“, дискуссия о психологизме и т. д.) — глубоко симптоматичен: если эпоха гражданской войны и первые годы нэпа были временем, когда искусству пред'являлись прежде всего требования быть орудием непосредственной и прямой политической агитации, то сейчас у нас идет ставка на глубокое, охватывающее все стороны жизни искусство, на углубленную трактовку всех тем, всех проблем, связанных с гигантской стройкой нового социалистического общества. Музыка не может, не смеет отвернуться (этого и не случится!) от этих задач дня: потребность и тяга к большому сосредоточенно-глубокому искусству — вместо агитационного плаката и агит-песни — ставит перед нами — работниками советского музыкального искусства — серьезный вопрос о „перевооружении“, о передвижке на новые позиции, о новых формах и методах практической работы. Увлечение оперой родилось из этих новых потребностей: работа над оперной постановкой в известной мере удовлетворяла эту алчность нового — она явилась „отдушиной“ для скопившейся энергии: оперная постановка *de facto*, „самочинно“, стала одной из новых форм клубной работы. Вот как (и только так!) сейчас может и должен ставиться вопрос об опере (он так поставлен самой жизнью). Ибо вне такой широкой постановки проблемы — не понять стихийного („вдруг“ свалившегося) оперного увлечения и не найти для этой оперной „линии“ надлежащего места в общей клубно-музыкальной работе. Потому-то мы и считаем недостаточными об'яснения тов. Демьянова, что весь сыр-бор загорелся из-за накопления „клубно-художественными музыкальными коллективами специальных навыков вокального и инструментального исполнения“ и концентрации „по ряду отдельных мест“ — в кружках „исполнительских сил с хорошими .... вокальными данными“. Нет. Здесь нужно зачерпнуть глубже. И не согласны мы также „с ковычками“, в которые тов. Демьянов ставит слова „самопожертвование“, „героизм“, которые проявляют отдельные музколлективы в своей оперной работе: ведь героизм, и самопожертвование здесь означают — энтузиазм, энтузиазм, с которым люди — по свидетельству самого тов. Демьянова — по году и больше хлопотали и работали над труднейшими непривычными заданиями. Этот энтузиазм, это горение только показывают, как действительно глубоко зашел кризис, и как мы этот кризис — а в этом необходимо сознаться — проглядели, тов. Демьянов.

Теперь о самой оперной постановке. Опыт этого года показал, что опера в клубе имеет свои положительные и свои отрицательные стороны (мы не говорим,



конечно, о явных извращениях и „перегибах палки“ в оперной клубной работе — как постановки „Пиковой дамы“. — Мы вообще всецело разделяем точку зрения тов. Демянова, что нужно сделать выборку нескольких, подходящих по сюжету и музыке русских и иностранных опер, пригодных для рабочего клуба). Опера дает прекраснейший музыкальный материал кружковцу — это первое, крупнейшее положительное значение оперной работы. Вместе с тем, она ставит трудную чисто техническую задачу этому кружковцу — координировать музыку с движением, со сценической „игрой“ — это развязывает, раскрепощает певца, оно обогащает его исполнительский опыт: в этом второй бесспорный плюс оперы. Но совершенно бесспорны и недостатки и опасности подобных оперных „упражнений“ — штамп, любительщина первым делом; потом „психологические соблазны“ — несбыточные ненужные надежды, „артистизм“, самообольщение и пр. Отсюда мы считаем возможным сделать только один вывод: как один из методов клубной работы — на известном этапе музыкального развития кружка — опера имеет несомненные положительные стороны и может занять место одного из эпизодических технических заданий для кружка. Но ни в коем случае, ни при каких обстоятельствах хоркружок не должен превращаться в оперный коллектив.

Тов. Демянов несколько иначе ставит вопрос: совершенно правильно отмечая опасности и недостатки невоздержанности по части оперных увлечений, он, однако, считает, что все дело в том, что клубы берутся за оперу без соответствующей подготовки, и потому для накопления опыта необходимо, по его мнению, пока культивировать малые театральные формы. Панацеей от всех оперных бед может быть „Советский часовой“ — инсценировка, показанная недавно в клубе Металлистов.

С этим, однако, уже в принципе нельзя согласиться. Нужно обладать большой долей наивности, чтобы рассчитывать, что опасность любительщины оперного штампа и вампуки можно „заморозить“ всякого рода — по самой природе своей любительски — „оперными“ — инсценировками вроде отмеченного „Часового“. Для того, чтобы защитить рабочий клуб от „оперщины“ нужно посвятить себя стройке нового специального профессионально-рабочего оперного театра — к тому же наперекор существующему оперному театру, погрязшему и закосневшему в этом самом штампе и вампуке. Никакая другая подготовка, проводящаяся эпизодически и „для данного случая“ — помочь не могут. Тов. Демянов сетует, что клубные хоры „недостаточно развили навыки по чтению нот, вокальной технике и особенно театрально-сценической интерпретации музыкальных произведений“. Мы никак не можем понять, как чтение нот можно ставить в одну строку с театрально-сценическими умениями — это раз. Первое — чтение нот — для хоркружка обязательно, второе — абсолютно не его сфера, параллель же с драмкружком здесь абсолютно несостоятельна. А кроме того мы глубоко сомневаемся, что „Алеко“, напр., в клубе Кухмистерова получился бы лучше, если бы ему предшествовала работа по инсценировкам. Мы считаем, что „Алеко“ получился для клубной постановки прекрасно и лучше, (т. е. без любительщины, без оперных „переживаний“ и манер) он получиться не смог бы сколько „Советских часовых“ не стерегло бы его на его пути. Ибо всякое сценическое музыкальное представление — как бы оно ни называлось — оперой ли, инсценировкой или еще как-нибудь — в настоящих условиях неминуемо будет сворачивать на проторенную легкую „оперную“ дорожку, и как раз постановка „Советского часового“ у металлистов, в своем театральном оформлении повторяющая все оперные „зады“, самые худшие, самые вампукистые оперные приемы и представляющая чистойшей воды любительщину (с отступлением к тому же в дурного пошиба эстрадный жанр — см. любовные дуэты 2-й и 3-й картины) — ярчайшее доказательство этой мысли. Кроме тех же оперных штампов и кустарщины (если даже

очистить „Часового“ от уклонов дурного вкуса), против которых только что рьяно ратовал (и совершенно правильно!) т. Демьянов—подобные инсценировки привить и кружковцу и публике ничего не могут.

Не разрешает „Советский часовой“ в настоящем виде и другого кардинального вопроса—о новом музыкальном репертуаре: музыкальный текст „Часового“ состоит из все тех же, хорошо известных и хорошо запетых вещей: „Конная Буденного“, „Проводы“ „Ванька-Танька“ и пр.

Мы, однако, отнюдь не собираемся „хоронить“ самую идею подобного типа инсценировок. При известной натяжке—также как оперные постановки, но более легкого портативного типа—они могут (при условии строгой проработки материала и всей постановочной части) получить у нас некие временные (ибо такой тип работы сейчас по существу уже недостаточен) права гражданства, как одна из эпизодических возможностей, как один из многочисленных „каналов“ будущей клубной работы.

Но основная дорога в этой работе лежит не здесь: хоркружок не должен превращаться ни в оперный, ни в музыкально-инсценировочный кружок—он должен остаться только хоровым кружком. Этому кружку нужно лишь дать соответствующий новый волнующий, необходимый большой репертуар. Репертуар этот надо искать прежде всего в богатейшем наследии прошлого—русского в первую голову: почему у нас рабочие хоры совсем не поют Мусоргского?—его отдельные („Поражение при Сеннахерибе“) и его оперные хоры? Разве не были бы прекрасными концертными (именно концертными, а совсем не обязательно оперными) номерами Пролог и гениальные хоры из сцены „Под Кромами“ (из „Бориса“) или Бородинский „Игорь“ (напр., сцена у Ярославны в тереме, сцена „гульбы“), хоры из „Псковитянки“, „Снегурочки“ Римского-Корсакова? Прекрасная идея также—переложение романсов и сольных песен для хора (см. нотографию в этом номере журнала о хоровой транскрипции „Моря“ Бородина). Но всего этого, конечно, недостаточно. Слово—веское и большое надлежит сказать нашим современным композиторам—революционным, конечно, в первую очередь: они должны „перестроить свою лиру“ на новый лад и дать этот новый большой жаждаемый репертуар.

Есть еще один вопрос огромной важности—о нем мы тоже уже неоднократно говорили, — вопрос о „смычке“ профессионального и самодеятельного музыкального искусства. Эта „смычка“ мыслится нами и в виде об'единенных совместных ансамблевых выступлений; для исполнения сольных партий, напр., в сцене у Ярославны могут быть приглашены—за неимением своих сил—профессиональные певцы, но только не „имена“, а молодежь из техникумов, консерваторий, профшкол. Другой пример: еще в прошлом году где-то в провинции для исполнения 9-й симфонии Бетховена использовали клубный рабочий хор. А ведь у нас есть такие подвинутые хоровые коллективы, которые смогли бы разучить не только 9-ю симф. Бетховена, но и современные монументальные революционные вещи, как „Октябрю“ Шостаковича и др. „Смычка“ может выразиться и в использовании в виде „транскрипций“ старого репертуара для современных клубных составов оркестров и т. д. и т. п. Все эти вопросы требуют еще большей и серьезной проработки и отдельной специальной (и не одной) статьи. Мы сейчас только намечаем, вернее пытаемся наметить возможные пути клубной музыкальной работы, но уже сейчас открываются грандиозные перспективы развертывания этой работы. На фоне этих перспектив оперная проблема получает совсем другое освещение и значение, чем придает ей не разглядевший этих перспектив и испугавшийся захлестнувшей нас „оперомании“ т. Демьянов. Но „мания“ эта совсем не так страшна, как ее „малюет“ т. Демьянов. Нужно только дать „отвлечение“, найти новые формы, новый удовлетворяющий материал, и оперная лихоманка исчезнет. Весенняя поляя вода войдет в свои берега—надо только внимательно и прозорливо отыскать и во-время открыть шлюзы, т. Демьянов!



# Музыка в школе.

С. М. Бонди.

(Из опыта школы им. К. Маркса 7-й оп. станции НКП).

Вопрос о постановке музыкального воспитания и образования в трудовой школе не есть специально-педагогический вопрос, могущий заинтересовать только школьных работников и лиц, близко стоящих к школе. Если то или иное состояние или направление нашей профессионально-музыкальной школы не может не интересовать всякого общественника-музыканта—ибо профессиональная школа готовит квалифицированных носителей художественной, в частности, музыкальной культуры и проводников ее в массы,—то тем более важно и интересно положение музыкального воспитания в непрофессиональной, общеобразовательной школе, ибо эта школа готовит широкого потребителя этой культуры, своим активным сочувствием поддерживающего и стимулирующего творчество нового, революционного, музыкального содержания, или, наоборот, своим безразличным отношением заглушающего это новое, заставляя его вырождаться в разрозненные, индивидуальные и, тем самым, бесплодные порывы.

Таким образом, далеко не безразлично, какой музыкальный материал звучит в школе, какими методами ведет она свою музыкально-воспитательную работу, какие, наконец, задачи ставит она в этой работе.

Последний пункт выяснен уже достаточно, и цели музыкальной работы в школе сформулированы следующим образом. В первой ступени—„занятия музыкой основной целью ставят себе воспитать через нее волю и чувство ребенка, давая художественно-организованный выход его эмоциональной стихии. Музыка должна научить ребенка свободно и сильно, одному и коллективно действовать и ощущать“.<sup>1)</sup>

Для старшего возраста (II ступень), это (говоря в общей форме)—воспитание активных слушателей, имеющих потребность и навыки сознательного общения с музыкой. И в том и в другом случае, музыка мыслится теснейшим образом связанной с жизнью, соприкасающейся с бытом и, может быть, даже воздействующей на него.

Что же касается до путей, какими школа может осуществить эти задачи, до методов работы, то они далеко еще не установлены. Не только в том горе, что в массовой (особенно провинциальной) школе мало музыки (см. статью С. Н. Луначарской в № 12 настоящего журнала за 1927 год), но и в том, что там, где музыкальная работа и ведется, она часто идет неверными путями, или проводя в школу те самые элементы „мещанского быта“, с которым она призвана бороться,<sup>2)</sup> или же пытаясь замкнуться в цитадель „чистой“, отрешенной от жизни музыки. И это не удивительно, так как вся эта работа, являющаяся одним из участков широкого фронта культурной революции, еще нова,—требует еще внимательных экспериментов и длительной проверки в широком масштабе.

7-я Опытная Станция НКП (станция по художественному воспитанию) в своем музыкальном разделе пытается посылить принять участие в этой экспериментальной работе, проверяя намеченные новыми программами Гос. Уч. Сов. и Главсоцвоса методы, видоизменяя их и изыскивая новые. Небольшая группа педагогов-музыкантов (в том числе практиканты-учащиеся Педагогического Отдела Моск. Гос. Консерватории) работает в этом направлении в школе-девятилетке им. К. Маркса, находящейся при Станции.

<sup>1)</sup> „Художественное воспитание в школе I ступени“, изд. Научно-Пед. Секции Гуса. II изд. „Раб. Просв.“. М. 1927. Стр. 63.

<sup>2)</sup> См. программы по музыке в школе II ступени Главсоцвоса („Прогр. и метод. записки един. труд. школы“, вып. III, стр. 362).

Вот в кратких чертах содержание этой работы:

С младшими ребятами (I ступень) ведутся занятия по хору (поются песенки народные и новые, современных композиторов),<sup>1)</sup> по ритмике и по слушанию музыки. Программы ГУС'а в этой области разработаны достаточно полно, соответственная практика хорошо учтена, так что школе приходится только следовать общим принципам этих программ, вводя те или иные варианты в них, в зависимости от требований жизни. Следует отметить, что слушание музыки проводится вопреки программам, даже в самых младших группах преимущественно, как слушание фортепианной музыки (и в меньшем количестве—пения) и тем не менее всегда вызывает большой интерес у ребят. Нет ли недооценки детских возможностей в обычном представлении, что дети 8—9 лет не в состоянии с интересом воспринимать музыку без текста?

Говоря о II ступени, не будем останавливаться на занятиях по хоровому пению, музыкальной грамоте и слушанию музыки, которые являются общеобязательными и которым отведено (согласно Главсоцвосовской сетке часов) два часа в неделю. Отметим только, что столь тяжелый еще год-два назад кризис репертуара, отсутствие новых революционных и в то же время художественных хоров в настоящее время быстро изживается, и что при занятиях по слушанию музыки школа группирует свой материал не по историко-социологическому основанию, как рекомендует программа (народная музыка, русская музыка народнического характера, зап.-евр. музыка эпохи расцвета и упадка буржуазии), а по принципу постепенного усложнения музыкальной структуры материала.

Минуя, за неимением места, работу музыкального кружка, где ставится опыт создания хорошо музыкально подготовленных людей без умения играть на каком-либо инструменте, остановимся на оркестре.

Дело в том, что, как известно, в стремлении охватить в музыкальной работе как можно больше ребят, школа обычно наталкивается на сопротивление со стороны мальчиков возраста 14—15 лет и старше. Потеряв возможность участвовать в хоре, вследствие перехода голоса, они, по большей части, тем самым теряют всякую связь с музыкой—и связь эту в дальнейшем очень трудно бывает восстановить. Организация оркестра здесь может сослужить хорошую службу: участие в большом и притом в новом, в сравнении с хором, ансамбле привлекает ребят и дает возможность организовать вокруг этих занятий большое количество школьников, поручать каждому работу по его силам.

К тому же необходимое здесь знание нот приобретает, так сказать, трудовым методом, в процессе самой работы, а не отвлеченно, как в классных занятиях.

Говоря об оркестре в школе, приходится иметь в виду, конечно, не духовой и не „симфонический“ оркестр, как вследствие непосильной для школы дороговизны инструментов, так, главное, того, что игра на этих инструментах требует длительной и серьезной выучки. Вместо обычно фигурирующего в этом случае в школе „струнного“ оркестра (т. е. оркестра щипковых инструментов: домр, балалаек, мандолин), дающего крайне бедную, однообразную и довольно неприятную, „дрожащую“ звучность—школа им. К. Маркса пытается создать своеобразный школьный „симфонический“ оркестр, используя, наряду с небольшой группой щипковых инструментов, создающих твердый интонационный скелет оркестра,—всевозможные видоизменения человеческого голоса при помощи различных приспособлений. Состав такого оркестра в процессе экспериментирования все время изменяется и окончательно еще не установлен. Сейчас он таков: квартет домр, к которым присоединяются имеющиеся у ребят балалайки, а также самодельные (из сардинных коробок) „мандолины“ являются, как указано основной группой, дающей интонацию.

<sup>1)</sup> Этих песен для младшего возраста с новым, вполне приемлемым текстом написано уже немало и недурного качества.



„голосовым“ инструментам. Роль группы струнных играют особые трубочки с отверстиями, оклеенными пергаментной бумагой („скрипки“ и „альты“—у девочек и виолончели—большого формата—у мальчиков). Медную, а отчасти деревянную группу имитируют рупора, сделанные из ленты для магазинных касс. К этому присоединяется ударная группа (м. барабан, б. барабан из фанеры, бубен, треугольник, тарелки) и эпизодические—от бутылок до трещеток. Такой несколько „экзотический“ состав дает тем не менее довольно интересную звучность и удобен тем, что объединяет, в качестве исполнителей, большое количество ребят. Репертуар такого оркестра может быть довольно разнообразен—от переложений песен и танцев (напр., восточных) до произведений серьезной музыки.

Еще один вид музыкальной работы разрабатывается в школе им. К. Маркса—это подготовка учеников к посещению оперных спектаклей. Дело в том, что учащиеся школы имеют возможность еженедельно посещать организованно, небольшими группами спектакли Большого и Экспериментального театров. Известно, что для музыкально-неподготовленных людей (а детей и подростков и подавно!) в оперном спектакле музыка почти совсем пропадает, ее не замечают за блестящим зрелищем на сцене, за тщетными попытками расслышать слова поющих артистов, а нередко и понять смысл происходящего на сцене... Таким образом, для них даже в лучших операх большею частью теряется самое главное—глубокая, проникновенная связь между драматическими моментами в опере и сопровождающей их музыкой.

В школе им. К. Маркса существует порядок: за несколько дней до предстоящего посещения театра опера проигрывается и пропеваается (не в отрывках, а по возможности вся целиком), с предварительной беседой о композиторе, о его заданиях в данном произведении, с остановкой на наиболее понравившихся местах и повторением их, с небольшим разбором в некоторых случаях... На эти подготовительные проигрывания оперы собирается обычно много ребят, независимо от того, предстоит ли им на днях слушать данную вещь в театре, или нет. Такая, в сущности примитивная, подготовка в высшей степени подымает качество восприятия ребят: создается нужная апперцепция, сюжет известен, слова более или менее понятны, и ребята слушают музыку, притом, во второй раз, значит более глубоко воспринимая, ожидают с удовольствием знакомых и „любимых“ мест,—словом, здесь налицо все преимущества активного восприятия.

Анкеты, заполняемые ребятами, после посещения театра, показывают большой интерес их к опере (затмевающей кино); при этом они научаются не только довольно удачно и метко определять общий характер прослушанной музыки, но и разбираться, иной раз в деталях инструментовки, лейт-мотивах....

Подобного рода работу школы могли бы проводить, используя громкоговоритель. Конечно, не только оперы (хотя с них удобнее всего начинать), но и концерты (особенно симфонические) должны бы посещаться после соответствующей подготовки школьниками—но, к сожалению, организовать такие бесплатные посещения хотя бы генеральных репетиций до сих пор не удается.

Взамен этого школой устраиваются концерты внутри—вокальные, камерные (квартеты, трио) с исполнителями-профессионалами или достаточно квалифицированными любителями и с серьезной программой.

Если указать, что для некоторых ребят, готовящих себя в руководители дошкольников или преподавателей младших групп I ступени, школой организовано обучение игре на рояли—то этим исчерпаются все виды музыкальной работы в школе К. Маркса.

Интересно, что музыка при такой постановке не остается просто учебным предметом, а входит непринужденно в самый школьный быт. На переменах около рояля собираются кучки любителей, и кто-нибудь—или хорошо играющий ученик, или преподаватель—играет по заказу слушателей „Шехеразаду“, или что-нибудь из „Пиковой Дамы“, или одну из сонат Бетховена.

Таким образом, из школьников вырабатываются понемногу любители музыки, „культурные ценители“, „дилетанты“—в хорошем смысле этого слова—а, ведь, это и является, в конце концов, одной из основных задач общеобразовательной школы в области музыкального воспитания.

Недостатком музыкальной работы в школе им. К. Маркса (впрочем, объяснимым объективными причинами) является некоторая замкнутость этой работы: вся она почти протекает в стенах школы, объектом ее являются ученики школы. Интереснейший вопрос о музыкальном воздействии школы на среду вне школы (родители, население) остается, таким образом, не затронутым. В этом направлении много сделано школами I-й Опытной Станции НКП, где под талантливым руководством замечательного музыканта-педагога В. Н. Шацкой много лет уже ведется музыкально-культурная работа в деревне, давшая богатые и интересные результаты.

## Как нас критикуют.

Клементий Корчмарев.

Из всех отраслей искусства музыка, и особенно ее творческая часть, находится в данное время в довольно невыгодном положении. Откладывая до другого времени описание бытовых условий композиторской жизни, попытаемся сейчас рассмотреть отношение общества к нашему искусству. Ясно, что это отношение проявляется не только в аплодисментах, но и в отзывах и статьях о музыке, печатаемых в нашей периодической прессе. И вот здесь-то и происходят странные вещи.

Представьте себе на одну минуту, что вы, раскрыв столичный журнал по вопросам литературы, наткнулись бы на статейку, приблизительно такого рода: „Как пишутся разные «Горе от ума», «Ревизоры» или «Леса»? Очень просто,—берется какое-нибудь значительное общественное явление, к нему приделывается любовная интрижка, все это излагается такими «словечками»,—и готова пьеса. Плевать, что это профанация—зато какая реклама“.

Вы представьте себе на минуту, что такая заметка появилась. Что будет происходить в дальнейшем? Все литературные организации и группировки будут протестовать, появится ряд резких ответных статей и, конечно, такой выпад против классиков найдет заслуженную общественную оценку. А в музыке?

В одном из журналов об искусстве, с тиражем в 20000 экз.<sup>1)</sup> каждый мог своевременно прочесть следующие строки в статейке „По старому рецепту“: „этот испытанный рецепт заключается в следующем: берут литературное произведение большого масштаба,—ну, скажем: «Фауст», «Евгений Онегин», «Слово о полку Игореве» выкраивают—а то и вкраивают в него любовный эпизодик, снабжают подходимой (!?! К. К.) музычкой (это Бородин, Чайковский, Гуно !?! К. К.)—и опера готова... Плевать, что это профанация и... подделка «фирмы»—зато какая реклама!“

Итак значит „Князь Игорь“, не увидевший сцены при жизни автора, „Евгений Онегин“, которого Чайковский долго не хотел давать на сцену казенных театров, и другие—только оперы „с подходимой музычкой“ и написаны только для рекламы?!

Но может быть новые произведения в оперной форме больше удовлетворяют данного „критика“?

Вот его отзыв о „Любви к трем апельсинам“: „...Полагаем, что Мейерхольд должен горько каяться, что подсказал некогда Прокофьеву выбор любимой темы:

1) „Рабис“, орган ЦК Союза Раб. Искусств, первая половина 1927 г.



прах «доктора Дапертуто» переворачивается ныне в своем безвременном гробу. Музыка... о ней не стоит много распространяться. Марш и Скерцо уже достаточно навязли в ушах, а больше ничего и нет,—вся партитура—бесконечные вариации на тему «Марша» для... джаз-банда, как и все, впрочем, партитуры и даже «клавирт» (?К. К.) Прокофьева... уже с третьего акта безнадежно тупеешь, показывает (?!К. К.) тебя на старичков“...

Вообще, как видно, цитируемый „критик“—оперы, как формы, не одобряет: „старушка упорно не желает выходить в тираж. Мы говорим, разумеется, об опере вообще: за эти годы мы перевидали ее в самых экстравагантных видах—и в пышном футуро-имажинистическом (Якуловском) наряде и обнаженной до конструкций, и в трагической маске древности (Кармен с «хорами»), и в плохо скроенном красном плаще (путь от *ex*-«Декабристов» до «Ивана Солдата») — все втуне“.

Итак, автор этих цитат—вообще противник оперы и, когда пишет о ней, не может оставаться спокойным. Отсюда и выпады по адресу оперных классиков и недовольство новыми опытами. Зато может быть другие музыкальные формы пользуются его признанием?

Увы! В других случаях то же самое. Например, к юбилею Бетховена он разразился такой статьей, к которой даже терпеливая редакция сделала выноску: „в порядке личного мнения автора“. В этой статье черным по белому написано: „У имени «Бетховен» хорошая старая «реклама». Этого вполне достаточно... «9-я симфония» тому яркий пример. Поверим на минуту «ортодоксальной» критике: Бетховен—величайший композитор; 9-я симфония—гениальнейшее его произведение: заключительный хор—лучшее место симфонии... следовательно?—мы на высочайшей вершине человеческого гения? Раскрываем соответствующую страницу партитуры... и находим довольно-таки банальную немецкую мелодийку“. Вывод: „Бетховен вряд ли окажется даже в первом десятке «социально-значимых для современности» имен“.

Но может быть современные, или так называемые „левые“ композиторы настолько увлекли „критика“, что он не хочет отдать должное Бетховену?

Вот, например, его отзыв о композиторе Метнере: „Метнер стоит особняком—этаким уютненьким особнячком с Остоженки, с белыми колонками, мезонинчиком и прочими атрибутами «выродившейся буржуазно-салонной культуры»... Здесь же идет покаянное признание: „Я готов согласиться с некоторыми товарищами, что и зругав недавно на этих страницах Сергея Прокофьева, я сыграл в руку музыкальной реакции“... И, наконец, в последней своей статье о различных направлениях в современной музыке этот „критик“ как бы подводит итоги: „авторы, органически упорствующие в своем консервативном «классическом» мировоззрении (типа Метнера), либо пытающиеся нарочито «опроститься» на массовую потребу (наши Музсекторские «агиткомпозиторы») равно остаются чуждыми и скучными современному музпотребителю независимо от его квалификации. Музыкальный «ЛЕФ» (в международном масштабе)—сплошной выверт: ни корней в прошлом, ни ростков в будущее. Итого «на массовую потребу» остается подлинный музей в лучших своих образцах (здесь же доказывается что: „музейные ценности отживают свой век по причинам технического несоответствия социальным потребностям современности“), да народная песня, увы! к последней пути тоже заказаны—она предстает перед нами в неузнаваемо-изуродованном виде: семь раз с мылом нужно умыть какую-нибудь Глиэровскую «Шах-Сенем», прежде чем поймешь, что она зря—ненужно и некстати размалевана“.

Можно было бы привести еще сотни цитат того же автора на тему об исполнителях музыки, из коих станет ясно, что нет ни одного хорошего исполнителя в свете, но зато сказано, что „вакханалия песен народностей в текущих программах представляет собою огромное зло“ и т. д.

Но довольно цитат.

Ясно,—перед нами типичный чеховский „мыслитель“, (Пимфов—из одноименного рассказа), который, как известно, постепенно договаривается до того, что „вообще на свете все лишнее“... С тою только разницею, что Пимфов высказал свое „своеобразное“ мнение с глаза на глаз со своим собутыльником, а в данном случае о нем заявляют во „всесоюзном“ масштабе.

Дело конечно не в том, что некто, по имени Арсений Авраамов, пишет такие статьи, из которых каждый неосведомленный (наш ли, заграничный ли) читатель почерпнет убеждение, что у нас вместо музыки зияет пустое место, какая-то зло-вредная дыра, и даже не в том, что их печатают, а в том, что до сих пор никто, ни единым словом не отозвался на них, нигде не было даже попытки протеста против такого заезжательского метода при анализе явлений музыкального искусства...

Наоборот, с мнением этого „критика“, как нам известно, кое-кто считается, ему поручалось от имени СССР ответственное представительство за границей (заграничная командировка).

А ведь, пожалуй, этот новоявленный „нигилизм“ в условиях нашего социалистического строительства и совершающейся культурной революции—реакционнейшее явление, которое не только нельзя замалчивать, но с которым необходимо энергичнейшим образом бороться?

## Арнольд Шенберг.

А. Веприк.

С Арнольдом Шенбергом я встретился в Вене, в сентябре 1927 года.

Если судить о композиторе по тому влиянию, которое он оказывает на современников, то придется признать, что значение Шенберга огромно.

Ясно вспоминается довоенная Германия с ее удушливой атмосферой эпигонства. И вдруг—впервые прозвучали *Gurre-Lieder*. Пусть они корнями своими уходили еще в творчество Вагнера, но острая эмоциональность, гармоническая и тембровая выразительность, выпуклость мелодического рисунка показали, что Шенберг—композитор огромного дарования, огромной силы выражения, от которого всего можно ждать. Но в дальнейшем линия его творчества внезапно оборвалась. Шенберг отошел от оркестра, от крупных полотен. Характерны в этом отношении хотя бы его фортепианные пьесы (ор. 11 и 19), оказавшиеся всего только лабораторными опытами, поисками нового, неизведанного.

Почти вся довоенная Германия была в плену у Вагнера. Не избежал этой участи и Шенберг. Эпигонство это, однако, проистекало не из-за недостатка дарования,—достаточно вспомнить хотя бы такое явление, как Рихард Штраус.

Если ряд крупных композиторов не может разорвать заколдованный круг эпигонства, то не говорят ли эти факты об исчерпании творческих возможностей на базе существующих данных? И не значит ли это, что дальнейшее продвижение вперед возможно лишь при изменении самой базы музыкального творчества, при отыскании новой данности?

Этим путем пошел Шенберг. Мысль о разложении тональности у Вагнера, глубоко неверная по существу, стала отправной точкой его исканий. Если верно утверждение, что только новым двигается искусство, и если уже Вагнер пошел по пути разложения тональности, то вывод ясен: дальнейшее движение возможно лишь при условии разрушения тональной системы, при отказе от нее, при атональности.

И вывод, сделанный Шенбергом, свелся к признанию 12-ти звуков нашей системы равноправными и не находящимися в функциональной



зависимости друг от друга. В атональности Шенбергу померещилась новая данность.

Но все же корнями своими Шенберг — и в этом весь его трагизм — уходит в довоенную Европу. Минутный успех его теории атональности, хронологически связанный с послевоенной Европой, не смог ничего изменить. Настало новое время, понадобились новые песни. Сейчас даже Европа видит, что атональность привела к тупику. Больше того: Шенберг ей органически чужд.

Композиторы послевоенного периода ориентируются на различные общественные группировки. Одни, как Хиндемит, пытаются осуществить эту связь через юношеское движение, другие — через джаз-банд. Барток, Фалья и Яначек хотят соприкоснуться с самой гущей масс через претворенный народный мелос. Шенберг стоит в стороне. Ему массы не нужны. Не пойдут они за ним — тем хуже для масс. Он один знает в чем истина, а до остального ему дела нет.

В послевоенные годы, когда, разорвав тесный круг своей замкнутости, композиторы сорганизовались в Интернациональное Общество Современной Музыки, чтобы совместными усилиями вынести свое творчество в широкую общественность — Шенберг учреждает специальное общество, задачей которого является исполнение музыкальных сочинений в тесном кругу достойных. По принципиальным соображениям музыкальные критики на исполнительские собрания не допускаются. Но и присутствующим, „достойным“, не разрешается выражение одобрения или неодобрения. Сочинение только прослушивается.

Европе сейчас это несомненно чуждо. И тем не менее, всего несколько лет тому назад, атональность почти безраздельно царствовала. Вокруг Шенберга группировалось все наиболее ценное и талантливое. Не только молодые композиторы, но и такие мастера, как Равель и Стравинский, ощутили на себе влияние Шенберга. Была даже полоса в послевоенной жизни музыкальной Европы, когда могло показаться, что атональность имеет тенденцию укрепиться. Понятно, не в сознании широких музыкальных масс, — это невозможно. Но верхушечная прослойка, передовая группа музыкантов, несомненно находилась в плену атональности.

Да вряд ли могло быть иначе. Еще на рубеже войны, Германия задыхалась в эпигонстве. Она была в тупике. Последнее ее великое достижение — Вагнер. После Вагнера начался закат. В эпоху кризиса всякое провозглашение новой данности соблазнительно. Шенберг первый провозгласил ее.

На мгновение показалось, что в этом — выход из тупика. Но только показалось, и только на мгновение.

Разочаровавшись в атональности, большинство, в поисках той же новой данности, бросилось в объятия джаз-банды. Там, по крайней мере, веселее. А Шенберг, с небольшой группой „верующих“, остался таким же одиноким, каким он был до своего „условного“ признания. Что шенбергианство не нашло и не могло найти широкого отклика, что оно не войдет в массу — в этом сомнения быть не может, ибо музыка шенбергианского толка не является музыкой реального звучания. Внешне она по своему логична. Момент использования тематического материала доведен до крайнего предела. Но внутренне это ничем не оправдано.

Шенберг, в отличие от композиторов послевоенного типа, чтит Бетховена. И верный шенбергианец Эрвин Штейн во что бы то ни стало хочет доказать, что принципы развития тематического материала у обоих композиторов одни и те же.

Может быть, это и так, но музыка Шенберга от этого не выигрывает. Пускай он с огромным мастерством развивает тематическую линию, но она не доходит до слушателя.

Трудно восхищаться следующим отрывком только потому, что фразы *b*, *c*, *d* являются варьированным изложением фразы *a*:

Шенберг. Лунный Пьерро (Мадонна).



Вся тонкость тематической работы пропадает зря. Пусть шенбергианцы доказывают всю прелесть того, что начало фразы *b* в приведенном отрывке расширено на две ноты путем создания своеобразного затакта, что фраза *c* начинается со слабого времени и, проведенная частично в увеличении, обрывается на предпоследней ноте; что фраза *d* восполняет недостающие две ноты, вследствие чего образуется наложение конца одной фразы на начало другой.

Для чего это нужно?

Это нужно, чтобы показать общность принципов Бетховена и Шенберга.

У Бетховена тоже встречаются подобные случаи наложения,

Бетховен. Соната ор. 7. Рондо.



с той только разницей, что у Бетховена звучит, а у Шенберга не звучит.

Во внешней механической логичности Шенбергу отказать нельзя. Но кто слышит развитие его тематизма? Кто слышит его контрапунктические ухищрения, все эти каноны в обращении, в увеличении, в уменьшении, и проч., и проч.?

Но отказаться от этого он не может. Откинув тональность, этот формирующий фактор огромнейшего значения, он должен был хотя бы на что-нибудь опереться, чтобы создать некую видимость единства формы. Отсюда и измельчание самой формы, и одновременный возврат к привычным формам-схемам, и использование всей контрапунктической схоластики нидерландской школы. Все это, в лучшем случае, радует глаз, апеллирует к интеллекту. Но эта музыка не рассчитана на реальное звучание. Она мертва. Она живет только своей графической жизнью.

Новая данность не лежит в той плоскости, в какой ее искал Шенберг. Он находился на ложном пути даже в своих теоретических предпосылках. Пусть Вагнер не укладывается в привычный мажор-минор. Но утверждение, что кроме мажора и минора нет других ладовых образований, и что все, выходящее за пределы мажора и минора, есть уже разложение тональности,—совершенно произвольное и ни на чем не основано.



„Кого боги хотят наказать, того они лишают разума“. Шенберг в поисках новой данности очутился в таком тупике, из которого выхода, вообще, нет. Его теория атональности, рожденная в реторте, разорвала связь между ним и массой слушателей. Его творчество лишилось всякой социальной значимости. Оно опирается на пустоту, на крохотную группочку десяти его ближайших учеников. Впрочем, что ему массы, когда он теософ.

Маленький, с нервным лицом, с резкой жестикующей, с большими, щупающими глазами, он производит впечатление измученного человека. В его манере говорить,—а говорит он сильно, убедительно,—много деспотизма, много жестокости.

Несомненно, Шенберг подлинный мастер, у которого не зазорно поучиться некоторым деталям, например, овладению оркестровой палитрой. Но он не видит основного, он ослеплен. Он не хочет и не может понять, что атональность привела к тупику.

Когда я в очень осторожной форме попытался указать, что самый принцип атональности нивелирует мышление композитора, он ответил:— „Что вы, возьмите Берга—это одно, возьмите Эйслера—это совсем другое“. Вот этого „совсем другого“ я и не ощутил. Они невольно становятся похожими друг на друга, им тесно в крохотном круге атональных возможностей. Они задыхаются.

Рожденное в реторте жить не может.

Нельзя безнаказанно рвать с массами. На примере Шенберга мы видим: когда порывается эта связь, вырождаются сами средства музыкального творчества.

## **О социальной полезности музыканта <sup>1)</sup>.**

(С психофизиологической точки зрения)

**Б. Г. Ананьев.** (Ленинград)

Всякая профессия есть род социальной деятельности. Есть профессии, общественная полезность и ценность которых очевидна, но есть профессии, смысл которых далеко не бывает ясен иногда даже носителям этих профессий. Ко второй категории следует отнести современного, а тем более дореволюционного музыканта. Это тип труда, социальная стоимость которого совершенно ничтожна с точки зрения массового потребителя. Изолированность культурной музыки от потребления широких масс, специальность этой музыки и т. д.—создали вполне законный вопрос в настоящее время—переоценки всех ценностей: „а зачем обществу нужен музыкант“?, иначе говоря, какова по природе своей целевая установка музыкальной профессии?

И тут-то начинается хаотическое самооправдание среди музыкантов. Один приводит в защиту существования своей профессии Пифагорово учение о музыке, как о врачевании духа, забывая, впрочем, тотчас же о нем, т. к. чуждается его в обыденной жизни; другие приводят целый ряд метафизических рассуждений о музыке, как о средстве познания; третьи говорят о необходимости продвижения музыки в толщи масс (удобный лозунг! Но зачем музыка массам?—законен вопрос), чаще всего не понимая запросы этих масс; четвертые, наиболее откровенные, прямо заявляют, что вернее всего они не знают, для чего обществу нужен музыкант и музыка.

<sup>1)</sup> В основу этой статьи положен доклад, зачитанный 27/II—28 г. в Ленинградском Научно-Музыкальном Обществе по генетическому изучению музыкальных профессий.

Музыка и ее влияние на человека, общественная значимость (полезность) музыки, как носителя определенной формы общественной деятельности — это неразрывные проблемы, глубоко волнующие наиболее передовых общественников-музыкантов, педагогов и, как увидим дальше, определенный круг врачей.

Больше всего в этом направлении сделано врачами и меньше всего музыкантами, между тем только совместное сотрудничество их обеспечит разрешение целого ряда практических вопросов: вот почему и предпринята эта попытка изложения того, что сделала наука в изучении музыки и ее влияния на человека.

Современная психофизиология не признает тех основоположений старой психологии, по которым психическая жизнь представляла собой независимое, или в лучшем случае, взаимодействующее с телом бытие, состоявшее из мышления, воли, эмоций, инстинктов—как бы отдельных ее функций.

Биология, затем физиология показали, что организм отвечает на раздражения среды всегда, как единое целое. На эту точку зрения встала и народившаяся современная психофизиология, основным положением которой является то, что личность есть целое и процессы ее соотношения со средой есть процессы целостные, составляющие ее поведение<sup>1)</sup>. Науке не мыслим организм сам по себе, без связи и вне зависимости от окружающей среды. Все богатство индивидуального прошлого личности есть сумма и произведение, образно выражаясь, поступивших извне и изнутри раздражений, в виду чего и вся психическая жизнь представляется в виде чрезвычайно усложненной рефлекторной „души“, указывающей на процесс соотношения между организмом и средой, что и дало основание покойному В. М. Бехтереву<sup>2)</sup> охарактеризовать поведение, как соотносительную деятельность. Схематически представить себе эту деятельность можно так: с одной стороны организм, как рецепторный (воспринимающий) и эффекторный (отвечающий) аппарат, с другой — огромный неисчерпаемый мир ежесекундно идущих в личность раздражений (свет, звук, запахи, другие особи— все это нарастает до грандиозной сложности социальной среды). Окружающая (биологическая и социальная) среда целиком предопределяют личность, делая ее поведение зависимой переменной величиной, управляемой средой.

Личность всегда реагирует, как целое. Расчленять это целостное поведение на сознание и подсознательное, на мысль, волю, эмоции—нет никакой надобности, настолько в практической жизни оно представляет собой органическое целое. Поэтому, говорить об эмоциях, значит условно обозначать некоторую своеобразную категорию поведения.

В кратких чертах это своеобразие может быть отмечено, не без доли упрощения, следующим:

I. Эмоциональное поведение научно определяется, как нарушение однообразия процесса соотносительной деятельности, т. е. там, где есть монотонный режим, покой, безразличие, равная линия соотносительной деятельности, там нет эмоций в их своеобразии. Эмоции вступают лишь тогда, когда налицо имеется нарушение равнодействующей связи личности и среды.

Поведение, неравное по интенсивности раздражениям среды—есть поведение эмоциональное. Наличие внутренних сдвигов—обязательный момент в эмоциях, поэтому все реальные чувства (любовь, гнев, радость и т. п.) представляют собой большие сдвиги в поведении, разнообразя это поведение, обогащая его внутренним опытом, стимулируя его к большим и большим совершенствованиям. Проф. Уот-

<sup>1)</sup> С м. Корнилов „Учебник психологии“; Л. С. Выготский „Педагогическая психология“; Блонский „Очерки научной психологии“, как первоначальные пособия. Затем: Уотсон—„Психология, как наука о поведении“; Блонский „Психологические очерки“; К. Н. Корнилов „Реактология“; сборник—„Психология и марксизм“; „Проблемы современной психологии“.

<sup>2)</sup> А к. В. М. Бехтерев—„Общие основы рефлексологии человека“; Савич „Основы поведения“; Арянов „Рефлексология“;



сон вслед за Джемсом утверждает, что в исключительных случаях повышенное состояние, наступающее после сильного эмоционального кризиса может повести к такому достижению, которого нельзя было бы и предположить по обычному рабочему уровню личности.

Этот момент заставляет оценить эмоцию, как огромный импульсирующий источник, оплодотворяющий мысль ученого, деятельность революционера и целиком определяющий художественное творчество.

II. Эмоция, являясь наследственной повторяемой реакцией организма, в противоположность навыкам (как приобретенным реакциям) характеризуется некоторым постоянством своего действия каждый раз, когда представляется одна и та же ситуация (обстановка, условие) и, что особенно важно, при эмотивном переживании всегда включается и соответствующее изменение в механизме тела. Поэтому-то мимика, изменение в пульсе, дыхании, двигательной сфере—являются постоянными объективными признаками эмоциональных процессов поведения. Весь организм как бы концентрируется в одном переживании, „реагирует, как целое“. По двум основным состояниям организма при эмоциональном поведении различают два вида этих целостных состояний<sup>1)</sup>: а) стенический (возбужденный, радостный)— характеризуется подъемом сердечной деятельности, соответствующим изменением дыхания, артериальным приливом крови к кожным покровам лица и к головному мозгу, характеризующимся покраснением лица, увлажнением глаз (блеск), разглаживанием лицевых складок, вследствие большого подъема мышечной деятельности. При лучшей промывке мозга происходит оживление соотносительных процессов, процессов воспроизведения (речи, мимики, жестов, движения вообще), оживление обмена. Особенно повышается нервно-мышечная деятельность, что выражается относительно—большей работоспособностью. б) Отрицательное состояние (тонус) астеническое, характеризуется угнетением вышеуказанных функций организма.

III. Нервная система воспринимает больше раздражений, нежели может отреагировать. Проф. Фрейд и его школа<sup>2)</sup> доказали существование скрытых групп реакций (т. е. ответов организма на раздражение среды), нереализованных в действительности, неотреагированных личностью в силу каких-либо сексуальных (половых) или социальных конфликтов. Заторможенность этих реакций создает в личности состояние внутреннего беспокойства, смятенья, доходящего до трагизма.

Эти скрытые комплексные реакции являются большими местами в психике личности, создающие нервные заболевания (невроз). Поэтому правило этой школы гласит „неотреагировать эмоцию—значит сделать здорового человека больным“. И обратно.

Таким образом эмоция и ее переменные величины играют, несомненно, огромную биологическую роль; следовательно эмоция в определенные моменты жизни является властелином, гегемоном поведения человека, что заставляет признать ее за факт обоюдоострого значения („палка о двух концах“). Она может быть не только стимулом (толчком) к созиданию, но и стимулом к разрушению; не только величиной, создающей ценности искусства и стимулирующей науку и общественную деятельность, но и создающей условия для невроза и психической травмы (поражение), преступника под влиянием аффекта и т. д. Современная напряженная социальная обстановка значительно повысила эмоциональность, „нервность“ личности. Только в исключительных случаях мы имеем биологически-равное соотношение личности и среды и здоровую нервную систему. Все это заставляет серьезно задуматься над овладением эмоциональной жизнью, профилактикой (предупреждением) и гигиеной соотносительной (т. н. психической) деятельности.

<sup>1)</sup> По В. Н. Бехтереву, см. „Объективную психологию“, „Общие основы рефлексологии человека“, „Биологическое значение мимики“.

<sup>2)</sup> С м. Фрейд „Лекции по введению в психоанализ“, „Психопатология обыденной жизни“, „Очерки по психологии сексуальности“.

Основным законом и методом этого овладения является закон т. н. катарзиса (освобождения, разрешения), действующий подобно закону разрешения диссонанса в консонанс, т. е. разрешение аффекта, высвобождение относительной деятельности от мучающих ее заторможенных эмоциональных реакций доминантного (основного, главенствующего) типа: высвобождение в исповеди, в передаче мучающей „душу“ тайны, путем сублимации, т. е. переключения этой энергии в другую, высшую форму деятельности и т. п. Таким образом, является задача: „или невроз или сублимация, т. е. или вечное столкновение неудовлетворенных влечений с нашим поведением, или превращение непреодолимых влечений в более высшие и сложные формы деятельности“... „Именно в искусстве, по утверждению психологов, реализуется для нас та часть нашей жизни, которая реально возникает в виде возбуждения нашей нервной системы, но остается неосуществленной в деятельности“<sup>1)</sup>.

Таким образом, искусство представляет собой биологически-необходимый механизм изживания нереализованных в жизни возможностей, являясь совершенно неизбежным спутником в любом виде человеческого существования.

Смысл искусства издревле понимался, как катарзис, т. е. высвобождение и разрешение „духа“ от мучавших его страстей, причем, понятно, этому придавалось строго-практическое значение врачевания „духа“. Воззрения современной науки находятся гораздо ближе к этому пониманию психологической природы искусства, нежели к рассуждениям эстетствующих теоретиков музыкального искусства, его идеологов, стремящихся возвести музыку на степень интеллектуального познания, охолотив ее от ее несомненно-эмотивной природы.

Музыка—наиболее эмоциональное из искусств. Музыка оперирует не столько образами и понятиями, взятыми из внешней осознаваемой жизни, сколько—какими-то особыми символами, аналогичными иной, несознаваемой реальности, воплощенной в огромном океане подсознательного, безотчетного поведения.

Понимание музыки как „аффективного языка“ в значительной степени разъясняет нам соотношение между исполнителем (след. и творцом) и слушателем, существующую между ними интимнейшую связь, ставящую слушателя в полную зависимость от исполнителя, которую можно аналогизировать с „раппортом“ (интимная связь между гипнотизером и гипнотиком) при гипнотическом действии. Сходство это подтверждается ставящимися опытами в Ленинграде, где специальная музыка заменяет физические и психологические методы гипноза с получением глубоких гипнотических стадий. Музыка есть прежде всего образительница аффективных состояний, поэтому тончайшие оттенки переживаний могут быть скорей и безусловней отображены в музыке, нежели в поэзии и живописи. Характерно, что символистская поэзия стремилась „омузыкалить“ слово, тем самым приблизив его к возможности большего выражения эмоций.

В настоящее время можно считать разрешенным вопрос о связи между внушаемостью и аффективностью, являющейся очень древним психологическим явлением. Как и чувство, внушаемость—антагонист („враждующий“, противолежащий) мышления, парализующий до известной степени самостоятельное мышление, суживая круг мыслей. Как показали исследования, наиболее внушаемы кожные ощущения, затем акустические и в последнюю очередь—зрительные. Еще Монтегацца говорил, что слух—орудие чувства, по сравнению с глазом, который—орудие мысли.

Но не только субъективное преобразование звуков в настроения и переживания наблюдается и наблюдалось учеными<sup>1)</sup>, но также, при музыкальном пережива-

<sup>1)</sup> См. Л. С. Выготский „Педагогическая психология“.

<sup>1)</sup> См. Рибо „Психология чувств“, „Творческое воображение“; Монтегацца „Экстазы человека“; Беляева-Экземплярская „О психическом восприятии музыки“.



нии — всегда и соответственное изменение в теле всего механизма. Из опытов над влиянием музыки на кровообращение (Догель, Тарханов) выяснилось влияние силы, высоты, тембра звуков на давление крови. Ментцу удалось выяснить, что увеличение пульсовой волны соответствует возбуждению — удовольствию; укорочение ее — угнетению — неудовольствию. Особенно много производилось опытов над дыхательной функцией (опыты Уедда, Догеля, Тарханова, Спиртова и др.), показавших безусловное влияние музыки на эту чуткую систему. Возбуждающее и угнетающее влияние музыки на дыхательную сферу известно давно: „так, всем знакомо влияние похоронного марша, вызывающего медленную походку и подавленное состояние, и влияние бравурного марша и мажорных размеренных пьес, вызывающих танцы“<sup>1)</sup>. Мои опыты над влиянием музыки на поведение показали в особенности огромное влияние темпа музыкальных произведений на двигательный темп испытуемого<sup>2)</sup>, наряду с изменением настроения испытуемого в зависимости от эмоциональной окраски произведения.

Еще с древности музыка применялась в качестве лечебного метода для душевно-больных. Как известно, греки, на основании различных ощущений, производимых на них музыкой, отличали — фригийскую музыку, возбуждающую, по их мнению, отвагу, отчаянную храбрость; лидийскую — выражающую грусть, тоску; эолийскую — вызывающую в слушателе какое-то блаженное состояние, и, наконец, дорийскую — выражающую торжество и религиозное увлечение<sup>3)</sup>. Сообразно с этим и пользовались музыкой для социального овладения интимной, личной жизнью.

Опыты над влиянием музыки на душевнобольных ставились и в России, благодаря В. М. Бехтереву, выступавшему не раз по этому поводу в печати<sup>4)</sup>. Академиком В. Бехтеревым в 1910 г. была организована при психоневрологическом институте специальная комиссия по изучению влияния музыки на человека. Его учениками было проделано несколько исследований, доказывающих влияние музыки на ту или иную соматическую (телесную) функцию. Исходя из этих исследований, В. Бехтерев настаивал на применении музыки к лечению душевнобольных со всей необходимой врачебной осторожностью, считая обязательной рецептуру (т. е. точное прописывание необходимого средства) для каждого отдельного случая и дозировку (т. е. количественный учет этого средства для терапевтического эффекта) музыкального произведения. То, что быть может является ценным для эстета (разнообразие эмоциональных оттенков различной окраски), то для терапевтического употребления является недопустимым. Необходимо давать душевнобольному, а также и любому человеку, нуждающемуся в определенном настроении, эмоционально-однородную картину музыкального воздействия, иначе это лечение теряет смысл.

Благодаря музыке могут проходить боли и душевные страдания, а по словам проф. Отто проходит глаже и наркоз при операции, и даже легче протекает и посленаркозный период. „Коль скоро мы знаем — пишет В. М. Бехтерев, что музыка является властительницей наших чувств и настроений, мы вправе ожидать, что она, по желанию врача, может и должна создавать определенное настроение, (подчеркнуто мною Б. А.), где нужно ослабить возбудимость, в других случаях подействовать соответствующим образом на дыхание и кровообращение, устранить гнетущую усталость“<sup>5)</sup>...

<sup>1)</sup> См. Бехтерев „Общие основы рефлексологии человека“.

<sup>2)</sup> См. мою статью „Вопр. науки о поведении“ под редакц. Р. И. Герановского, Владикавказ, 1927 г.

<sup>3)</sup> См. проф. Догель „Влияние музыки на человека и животных“.

<sup>4)</sup> См. „Вопросы, связанные с лечебным и гигиеническим применением музыки“. „Обозрение психиатрии“... 1910 г., также „Рефлексология физического труда“ в „Вопр. изуч. и воспитания личности“ 1921 г.

<sup>5)</sup> „Вопросы, связанные с лечебным и гигиеническим применением музыки“. „Обозрение психиатрии“...

Несколько позже, в 1921 г. В. М. Бехтерев, на основании специальных опытов Фере во Франции, М. Л. Васильева в Ленинграде над влиянием музыки на работоспособность и утомление, писал о необходимости применять музыку в качестве средства повышающего работоспособность и физическую (нервно-мышечную) деятельность при процессах физического труда <sup>1)</sup>.

В последнее время опыты над влиянием музыки на душевнобольных проводились д-р. Павловской <sup>2)</sup>. Опыты над влиянием музыки на различные функции организма, в качестве гипнотического, психотерапевтического и педагогического средств, по следам своего учителя, проводят ряд сотрудников Ленинградского Института по изучению мозга.

Если мы, на основании научных опытных данных, убеждаемся с каждым исследованием в огромном влиянии музыки на поведение, то для того, чтобы оперировать с такой чуткой и, я сказал бы, огнеопасной сферой, как эмоциональная, необходимо какое-то нравственное право, точнее—психологический такт к своему слушателю, т. е., мы вправе от музыканта требовать достаточную психологическую чуткость к своему слушателю, к своеобразному пациенту (безразлично больной или здоровый он человек).

Империалистическая, затем гражданская война, затем интенсивная и напряженная творческая работа дала массу психических травм, неврозов, потрясений, эмоциональной возбудимости, суб'ективной усталости и т. д. Между болезненными явлениями и т. н. „нормальными“ переживаниями не лежит никакой пропасти. Каждый человек носит в себе эту возможность того или иного заболевания. Вот почему советская медицина в основу своей деятельности берет профилактику, т. е. предупреждение этих болезней. И на эту работу должны быть привлечены все биологические ресурсы терапевтического порядка, в том числе и музыка.

И когда от психологии и физиологии, от психиатрии и невропатологии мы переходим к обыденной жизни, то встречаемся зачастую с препятствием к реальному осуществлению этих важных задач, в лице носителя музыкального искусства, т. е. рядового музыканта. В большинстве своем музыкант индивидуален до мозга костей. При настоящей подготовке у него отсутствует четкое сознание своей социальной полезности, в то время как научные данные, которые мы рассмотрели выше, раскрывают огромное значение деятельности музыканта, ибо овладение эмоциональным поведением, регуляция (управление) этим поведением, направление его по преднамеренному социально-ценному руслу и закрепление его в нем,— есть проблема огромной общественной важности.

Использование музыки, как резервуара сторонней энергии для повышения общего жизненного тонуса (состояния), использование музыки, как средства психотерапевтического и педагогического,— все это значительно осмысливает профессиональную деятельность музыканта, делает социальную полезность музыканта очевидной. Музыкант—не только эстет; с нашей точки зрения—музыкант своеобразный врач, педагог, организатор нервной системы, а через нее и физического труда. И не только врачебная, гигиеническая роль присуща музыке, но и роль одного из путей классового воспитания, классового воздействия. Но это всецело относится уже к области социологии.

Вопросов, связанных с подобной установкой музыканта множество; основными же вопросами являются: 1) воспитание музыканта и 2) концертная проблема.

Если в учебных программах музыкальных ВУЗ'ов и техникумов есть физиология и психология, то поставлена она явно формально, без особого подчеркивания практической установки природы музыки, т. е. воздействия на личность и коллектив. Проблема музыкальной педагогики, конечно, настолько сложна, что разрешать ее

<sup>1)</sup> Бехтерев „К рефлексологии физического труда“ 1921 г.

<sup>2)</sup> Д-р. Павловская „Влияние музыки на душевнобольных“, юбилейный сборник посвящ. Бехтереву, Л. 1924 г.



между прочим в статье, освещающей принципиального порядка вопросы музыкальной действительности, нет и не может быть никакой возможности.

Что касается концертной проблемы, то тут могут быть высказаны тоже самые общие соображения. Какова цель концертов? Если их конечная цель и установка — воздействовать так или иначе на поведение коллектива, то следует сказать, что это достигается чрезвычайно редко и благодаря невыдержанной — психологически программме и благодаря зачастую неблагоприятной обстановке. Если мы возьмем любой концерт и психологически разберем его конструкцию, то увидим полнейший хаос в „системе“ воздействия, вероятно, потому, что об этом воздействии музыканты обычно не заботятся. Быть может это назовут утилитарным подходом к такой „высокой“ деятельности, как эстетическая. Да, очевидно, это глубоко утилитарный подход, оправдываемый и наукой и жизнью, в то время, как „высокая“ эстетическая деятельность и „академические“ концерты — найдут оправдание себе только в „идеалистической“ эстетике.

Наша статья, конечно, не может претендовать на разрешение всех тех вопросов, которые возникают в связи с подобным расширенным пониманием профессиональной деятельности музыканта. Стимулировать мысль и действие музыкантов в этом направлении — такова была ее скромная цель.

## ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

### РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

#### Состояние музыкальных кружков союза Совторгслужащих.

Текущий момент в работе музыкальных кружков н/Союза можно признать кульминационной точкой сезона в качественном и количественном развитии их. К 1-му марта обычно составы кружков стабилизируются, т. е. в них замечается отстаивание определенного ядра (актива) при отсеивании случайного элемента, входившего в кружки. Несмотря на первоначальные признаки некоторого свертывания работы отдельных клубов (закрывшие самые мощные клубы н/Союза: Центрального, Красной площади и имени Муравьева), объединявших большое количество членов н/Союза, рост кружков не только не уменьшился, но вырос за счет расширения художественной работы в „красных уголках“. В прошлом сезоне (1926/27 г.) количество музыкальных кружков было следующее: духовых оркестров — 22, струнных великорусских — 19, домровых — 4, неаполитанских — 1, смешанных — 3, хоровых — 20, симфонических — 1, шумовых — 1, ансамблей (вокальн. и музыкальн.), обслуживающих вечера слушания музыки — 2. Всего — 73. В текущем же сезоне (1927/28 г.) количество их следующее: духовых оркестров — 24, струнных великорусских — 21, домровых — 5, неаполитанских — 1 смешанных — 11, хоровых — 24, симфонических — 4, шумовых — 2, ансамблей (вокальных и музыкальных), обслуживающих вечера слушания музыки — 6. Всего — 88. Количественный рост музыкальных кружков служит показателем несомненного

роста интереса членской массы к этому виду культурной работы.

В результате просмотра работы кружков союза в прошлом сезоне были обнаружены, отмеченные прессой, большие художественные достижения; в текущем году результаты курса, взятого на углубление качества, выявили еще большие достижения. Особенное внимание было обращено на оздоровление репертуара кружков, где замечались уклоны и нездоровые влияния.

В целях приближения музыкальной работы к широким массам, отдельные кружки объединялись в общесоюзные массовые хоры и оркестры, исполнявшие программы на с'ездах, конференциях и массовых празднествах (хоровой праздник союза 31 июня и массовая постановка „Три конституции“).

Симфонические оркестры, нарождающиеся в клубах и красных уголках, вызывают особый интерес. Симфонический оркестр, существовавший в течение трех лет в красном уголке Госбанка (40 чел.) под управлением т. Бановича, реорганизован Культотделом в Центральный оркестр Губотдела. Дирижер ГАБТ'а Г. Г. Шейдлер, сумел поднять работу оркестра на большую высоту, чем усилил интерес кружковцев, — в большинстве ответственных работников, — и до настоящего момента продолжающих вступать в оркестр. К данному моменту оркестр вырос количественно (60 чел.), что дало возможность усложнить программу и приступить к проработке сложных симфоний. В репертуаре оркестра: симфонии: Калинникова — 1-я, Бородина — 2-я, Глазунова — 4-я; увертюры: Глазунова — торжественная, Бетховен — Эгмонт; марши: Вагнер — из Тангейзера,

„Лоэнгрин“; миниатюры: Р.-Корсаков — свадебное шествие из оп. „Золотой Петушок“, Дубинишка; Глазунов—Эй, ухнем, Концертный вальс; Сибелиус — Вальс, Василенко — Вальс (фантастический), Мусоргский — Гопак, Даргомыжский — Казачек, Глинка — Камаринская, Кочетов — Балалайка. Существующие кроме центрального, 3 симфонических оркестра в клубах: им. Сокольникова (24 ч.), Всесоюзного Текстильного синдиката (29 чел.) и красного уголка МСНХ (19 чел.) по составам инструментов не представляют еще художественной ценности. Все же в клубе им. Сокольникова оркестр участвовал совместно с музыкальным драматическим кружком в постановке сцены „Корчмы“ из оп. „Борис Годунов“ Мусоргского.

Наиболее распространенным типом оркестра народных инструментов в клубах союза надо считать, так называемые великорусские оркестры, (21 оркестр, из которых два оркестра клубов „Красный кооператор“ и им. Дзержинского можно признать самыми сильными в Союзе). Не малым интересом пользуются домровые кружки, их в н/Союзе—5. Приходится упомянуть о существовании так называемых „смешанных“ оркестров, в состав которых входят: мандолины, гитары, балалайки. Этот тип кружков рассматривается нами, как один из средств вовлечения молодежи в музыкальную работу клуба, при чем в большинстве случаев такие оркестры возникают стихийно, не вызывая затрат на приобретение инструментов, всегда принадлежащих участникам кружка, и руководятся чаще всего своими выдвиженцами. Культотделу приходится лишь направлять работу таких кружков, корректируя их самодеятельность и оздоравливая репертуар.

Шумовой оркестр клуба им. Сокольникова, существуя уже два года, продолжает вводить новые эпизодические инструменты и выделять из своего состава сольных исполнителей на отдельных инструментах, как пила, флексотон, тубофон и т. п. Оркестр этот вызывает своим оригинальным составом и эксцентричностью большой интерес и, конечно, рассматривается нами, как одно из средств развлечения; он используется преимущественно на вечерах самодеятельности, а если и демонстрируется иногда на с'ездах и конференциях, то лишь, как музыкальный трюк.

Предстоящий в апреле конкурс всех музыкальных сил н/Союза даст возможность пересмотра и дальнейшего группирования их.

Попутно хотелось бы отметить, что если отдельные клубы закрываются, то нарождаются новые очаги культуры—красные уголки, постепенно укрупняющие свои кружки в мощные художественные единицы (Госбанк, 9-й Бауманский группком, Мосфинотдел и т. п.). Правда, устаревшие формы работы (статичность) требуют замены их новыми, более живыми (инсценировка, хороводы, игры и т. д.),—их нужно упорно искать, создавать и популяризировать, делая главную установку на втягивание самой клубной массы в действие, а затем в кружки, которые постоянно нуждаются в притоке новых свежих сил. В этом направлении отдельные кружки пытаются искать новые формы: так например, домровый оркестр клуба им. Воровского, один из лучших в нашем Союзе, в текущем сезоне проводил экспе-

римент введения духовых инструментов при исполнении „неоконченной“ симфонии Ф. Шуберта. Отдельные кружки пробовали свои силы и в сложных формах музыкального искусства: в клубе им. „1905 г.“ были поставлены оперы: „Алеко“ Рахманинова и „Сын мандарина“ Кюи. Музыкально-драматический кружок им. Сокольникова не оставляет попыток найти оперу, созвучную современности и близкую интересам союза Совторгслужащих.

В заключение необходимо отметить большую музыкально просветительную работу радио-музыкального кружка при радиостанции нашего Союза, проводящего цикл концертов, посвященных развитию русского музыкального творчества от „дилетантов“ до современников, и выступавшего по клубам в тематических вечерах „слушания музыки“.

В. Д. Успенский.

## 5 лет работы оркестра фабрики „Пролетарская победа“.

В марте 1923 года к нам явился молодой военный и предложил свои услуги по организации на ф-ке духового оркестра.

Так как оркестр был нужен при проведении разных кампаний и субботников, чтобы избавиться от дорого стоящих наемных оркестров, чтобы занять часть молодежи культурной работой, а рабочему дать в конце его трудовой недели разумный отдых, то предложение т. Кацари было принято.

„Ничего из этой затеи не будет! Зря только деньги тратишь!“—упрекали предкульта Сысова.—„Нешто можно из наших чумазных ребят сделать музыкантов?“

Но, каково было удивление всех, когда месяц спустя, эти „чумазные“ явились на майскую демонстрацию и грянули „Смело, товарищи, в ногу“. После этого оркестр выступал на митингах, конференциях, октябринах, похоронах, в театре и на стороне, чтобы заработать на покупку новых инструментов вместо старых, негодных... Оркестр рос качественно и количественно и к 5-летию своего существования занял первое место в ряду оркестров текстильщиков.

Слышала его и Москва на вечерах показа в Рабочем Дворце им. Ленина и в Колонном зале Дома Союзов в дни с'езда профсоюза.

Участие женщин в оркестре дало повод организовать в ноябре 1926 года особый женский оркестр.—Для женщин, это, пожалуй, вредное занятие!—говорили многие. Но наблюдение врача говорит за, а не против игры девушек на духовых инструментах.

Можно спорить о том, стоит ли создавать особые от мужчин музыкальные кружки, но несомненно, что работница должна учиться музыке, преодолевая недоступную ей до сих пор, но укрепляющую легкие, духовую музыку.

Когда спустя три месяца, женский оркестр (20 чел.), в белых блузах, синих юбках и красных косынках на голове появился на сцене московского Рабочего Дворца, раздался гром рукоплесканий. Было странно видеть у женских губ мундштук инструмента. Раздался стук палочки руководителя, и наступила полная тишина.



— Сорвутся или нет?

Стройный, мягкий аккорд прервал тишину. Не гремела, а лилась музыка.

— Ура! Еще, еще...

Затем оркестр выступал с шумным успехом в Колонном зале в дни съезда профсоюза и „8 марта“ и в других местах.

Секрет достигнутых оркестром блестящих успехов лежит в серьезном отношении к делу руководителя, существующей среди кружковцев спайки, сознательности и железной дисциплины; и это-то ценят рабочие. Оркестр—их гордость. Они относятся к нему как к своему детищу, не щадя средств на его содержание, поездки в Крым и т. п.

17 марта мы торжественно отпраздновали 5-летний юбилей оркестра (53 чел.).

Были речи и приветствия юбилярам, блеснувшим исполнением сложных новейших музыкальных произведений. Были сольные самодеятельные выступления.

Н. Ефимов.

## Симфонический оркестр при Центральном доме Красной Армии.

В дореволюционное время славились два военных симфонических оркестра Петербурга: Волынский и Преображенский. Но обслуживали эти оркестры исключительно подготовленную публику, никакой культурнической цели они не преследовали. Ныне, при Центральном доме Красной Армии трудами и энергией дирижера С. А. Чернецкого (инспектора военных оркестров РККА) создан симфонический оркестр, укомплектованный в значительной своей части красноармейцами—духовиками, военнослужащими и военнообязанными музыкантами и частью профессионалами,—членами Осоавиахима. Первый концерт этого ценного в художественном отношении коллектива был приурочен к торжественному открытию ЦДКА. Программа (Глинка, Глазунов, Римский-Корсаков, Чайковский) хорошо проработана; звучность оркестра полная, сочная; исполнение—корректное, продуманное. При надлежащей постановке дела—оркестр сыграет большую роль в деле музыкального воспитания красноармейских масс. Следует пожелать молодому коллективу повести свою работу в самой гуще красноармейцев, строя эту работу с ориентировкой на концерты в казармах, манежах, летом—на стадионах и т. д. Включением сольных №№ (особенно вокальных) в симфонические программы, будет достигнута максимальная популяризация таких концертов.

Георгий Поляновский.

## КОНКУРСЫ.

### Конкурс массовой песни.

ЦК, МК ВЛКСМ, К/О ВЦСПС, Художественный Отдел ГПП, Музсектор Гиза объявляют конкурс на создание массовой песни. Задания и условия конкурса:

1. Песня должна быть одно- или двухголосного склада, легко запоминающейся и рассчитываться на легкое массовое воспроизведение.

2. Песня желательна как маршевого типа,—которая могла бы быть использована в шествии, демонстрации, празднествах, массовых гуляниях—и отсюда—бодрый, маршеобразный, четкий ритм, так и бытовая (лирическая, сатирическая, плясовая и т. д.), которая проникала бы в повседневный быт.

3. Сопровождение (фортепиано, народных инструментов) представляемых на конкурс песен—желательно, но необязательно.

4. Текст конкурсной песни должен быть либо: а) революционно-героическим, под'емным; б) бытовым и в) сюжетным.

Примеры текстов даны жюри конкурса, но помимо использования указанных текстов, композиторы могут использовать и другие, ранее напечатанные, тексты, а также привлекать поэтов для совместного осуществления задания конкурса. В последнем случае, если текст премированных произведений будет принят жюри,—он оплачивается **5 руб.** строчка.

Желательный размер текста от 16 до 24 строк.

5. На конкурс допускается представление оригинальных мелодий и без представления текста.

6. Кроме того, допускается представление и мелодий, заимствованных как из народного творчества так и из произведений композиторов.

В последнем случае необходимо помимо художественного соответствия музыки и текста указывать источники, откуда были взяты мелодии.

Срок представления материалов на конкурс не позднее 1-го августа. Премии устанавливаются: I. **500 руб.**, II. **300 руб.**, III. **200 руб.**

Жюри конкурса: 1. Луначарский, 2. Славинский (предс. ЦК Рабис), 3. Игумнов—ректор Московской Госуд. Консерватории, 4. Жилев—профессор МГК, 5. Иванов-Борецкий—профессор МГК, 6. Либединский—Ассоциация Пролет. Музыкантов, 7. Крейн, А.—Об'единение Революц. Композиторов, 8. Гаусман—К/о. ВЦСПС, 9. МГСПС, 10. Тараканов—ЦК ВЛКСМ, 11. Бойм—МК ВЛКСМ, 12. Корев—Худож. отдел Гл. Пол. Просвета, 13. Шульгин—Музсектор Гиза, 14. Гурвич—„Комсомольская Правда“, 15. Белый—Производств. коллектив консерватории, 16. Лазарев—Клубные кружководы, 17. Ирма Яунзем—артистка.

Произведения—как музыка, так и тексты—не получившие ни одной из объявленных премий, при положительном отзыве жюри будут приняты к изданию.

Произведения присылать в конверте с девизом автора с обозначением: „На конкурс массовой песни“. Фамилия и адрес автора—в другом конверте с тем же девизом по адресу: Москва, Старая площадь 4—Агитпроп ЦК ВЛКСМ—на конкурс массовой песни.

За справками по вопросам конкурса обращаться—Москва, Старая площадь, 4—Агитпроп ЦК ВЛКСМ к тов. Деревенских, тел. № 3-75-95 и в Художественный отдел Главполитпросвета—Москва, Чистые пруды к т. Кореву, тел. № 1-58-70.



## К Шубертовскому конкурсу.

Шубертовский конкурсный комитет просит опубликовать от его имени нижеследующее:

Фонографическая Компания „Колумбия“ (Нью-Йорк, устроительница международного чествования столетия со дня кончины Франца Шуберта, организовавшая Международный конкурс на сочинение оркестровых произведений, посвященных памяти Шуберта и ассигновавшая на премирование сочинений 20.000 долларов, в настоящее время решила прибегнуть еще к дальнейшему финансовому поощрению чествования Шуберта. „Колумбия“ отпустила тысячу долларов для уплаты тому, кто найдет и представит в Венское Общество Друзей Музыки так называемую „Гастейнскую симфонию“ („Gasteiner Simfonie“) Шуберта (10-ю по счету), написанную им в 1826 году, посланную им указанному Обществу и, вслед за тем, неожиданно пропавшую. Самое существование симфонии, будучи доказано документально, сомнению не подлежит, все же поиски ее до сих пор оказались безрезультатными.

Право на получение 1.000 долларов при представлении подлинной рукописи утерянной симфонии „Колумбией“ предоставляется гражданам всех стран, национальностей, без различия пола и возраста. Все указания принимаются Венским Обществом Друзей музыки с признательностью, и лишь одно лицо, представившее подлинник симфонии, получит премию.

Историческая сторона написания симфонии такова: В 1826 году, т. е. за два года до смерти, Шуберт послал письмо Венскому Обществу Друзей музыки, в котором он доверил заботам Об-ва „одну из своих симфоний“. Многие из его друзей назвали эту симфонию „Гастейнской“, так как предполагали, что она была написана во время пребывания автора ее в Гастейне (Австрия).

Существует письмо Об-ва Друзей Музыки, подтверждающее получение этой симфонии. В переводе на русский язык оба письма гласят следующее:

„Будучи убежден в благородных задачах Вашего Общества, позволяю я себе, как молодой австрийский деятель искусства, посвятить эту свою новую симфонию членам об-ва и, полный надежды, обратить их внимание на это произведение“. Об-во Друзей Музыки решило выразить молодому музыканту признание его гения, посылая ему следующее письмо, со вложением 100 гульденов.

„Неоднократно Вы доказывали Австрийскому Обществу Друзей Музыки Ваше служение ему в работе и Ваш превосходный талант, в особенности же Консерватория знает цену Вашей превосходной работы и, желая выразить Вам свою благодарность и высокое уважение, просит принять вложенное в письмо, не как гонорар, а как доказательство того, что Общество чувствует себя, честно говоря, обязанным Вам и принимает Ваш подарок. От имени Комитета Общества остаюсь, глубоко уважающий Вас (подпись) Кинветтер.

Тот факт, что Шуберт написал в 1826 г. симфонию доказывается не только приведенной корреспонденцией, но и его письмами к родителям, а также письмом от его друга Швинда (1826 г.),

из которого приводим выписку: „Что касается твоей новой симфонии, то мы питаем надежды. Старик Нопиг председатель, и это дает основание предполагать, что будет случай исполнить симфонию“.

Другой друг Шуберта, Bauernfeld, говорит о „Гастейнской симфонии“, посланной Австрийскому Обществу Друзей Музыки.

Сообщая, по предложению Американского Центрального Конкурсного Комитета имени Франца Шуберта настоящие сведения о „Гастейнской симфонии“, Конкурсный Комитет по СССР находит необходимым для поощрения тех, кто пожелает принять участие в розыске симфонии указать на следующий факт: в 1814 году Георгом Пельхау были найдены рукописи 3-х сонат и 3-х сюит для скрипки И. С. Баха в мелочной лавке Пальшау в тогдашнем С. Петербурге.

Председатель Шубертовского Конкурсного Комитета Жюри—А. Глазунов.  
Секретарь—Г. Римский-Корсаков.

## МУЗ-ОРГАНИЗАЦИИ И УЧРЕЖДЕНИЯ.

### Ассоциация Ритмистов при Г. А. Х. Н.

При Государственной Академии Художественных Наук, в Москве, работает уже 4-й год Ассоциация Ритмистов. Ассоциация объединяет в себе лиц, интересующихся вопросом роли ритма в воспитании. Так как в наше время не существует педагогической системы, в которой сторона воздействия на психо-физиологию человека путем вызова в нем ритмических рефлексов была бы разработана детальнее, чем в системе Жак-Далькроза, естественно, что основным стержнем работы Ассоциации является именно эта система.

Не чуждаясь новых течений, появившихся за последние 10 лет (главным образом в Германии), присматриваясь к ним, изучая их, пользуясь некоторыми их методами, Ассоциация продолжает, однако, считать своей основной задачей работу над изучением и развитием системы Далькроза.

Работа Ассоциации ведется в восьми комиссиях:

Дошкольная комиссия с каждым годом приобретает все большее значение, как орган руководящий методико-идеологическим направлением. Статистика показала, что в Москве занимаются ритмикой до 3000 детей-дошкольников, при чем почти все руководители музыкально-ритмическими занятиями находятся в контакте с дошкольной комиссией Ассоциации. В дошкольной области Далькрозовский принцип слияния общего и физического воспитания с музыкальным, является совершенно естественным.

Так же понимают свою задачу и члены школьной секции, предъявляющие школьному педагогическому требованию проводить в школе комплекс ритмики на основе—здоровой физкультуры, игры и пляски, хорового пения, слушания музыки и основ муз. грамоты. Обе комиссии—и дошкольная и школьная—заниманы также вопросом о детском празднике и, в частности, осенью 27-го года провели интенсивную работу по подготовке плана праздников к 10-ой годовщине Октября. Одним из следов этой работы



явился сборник ритмических игр и постановок к 10-ой годовщине Октября. (Изд. Музторга МОНО), составленный членами Ассоциации Т. Бабаджан и Н. Метловым.

Комиссия по работе с лицами, уклоняющимися от нормы (отсталыми, невротиками, нервно-больными) заинтересована главным образом тем, чтобы взять от ритмики максимум ее организующих и психо-терапевтических возможностей. Особенно ценным для комиссии является опыт, проводимый под наблюдением врачей 2-мя ритмистами Н. Самойленко и В. Гринер в Донской лечебнице для нервно-больных. На недавно состоявшемся Всесоюзном педологическом съезде Н. Самойленко прочла доклад „о психотерапевтическом значении ритмических упражнений“, суммировавший наблюдения и выводы после 2-летних занятий нервно-больными.

Театральная комиссия занята вопросами театрального и кинематографического ритма и возможностями воспитать чуткого и восприимчивого к ритму актера. Ею разрабатывается программа и методика занятий по ритмике в театральных школах. Кроме того, комиссия вплотную подошла к вопросу о клубных и школьных, танцах, создав особую п/комиссию по пляске. Эта п/комиссия составила ряд плясок, встреченных с одобрением и клубными работниками и секцией по пляске при В. С. Ф. К. и Хореологической Лабораторией при Г. А. Х. Н.

Музыкальная комиссия объединяет преподавателей ритмики в муз. школах, техникумах и консерватории. В связи с введением ритмики в учебный план муз. учреждений, чрезвычайно важным является выработка единой программы по ритмике и освещение общих принципов методики. Работу эту комиссии удалось осуществить полностью. В пояснение к программе составлена методическая записка и подобрано большое количество примеров из муз. литературы. Сборник этот будет сдан в печать в самом ближайшем будущем.

Обще-методическая комиссия занимается вопросами общего характера, углубляясь в различные методические детали.

Научно-экспериментальная комиссия ограничивается пока лишь устройством (совместно с группой по изучению ритма при физико-психологическом отделении Г. А. Х. Н.) ряда докладов по вопросу о ритме. Кроме того, работает еще редакционно-издательская комиссия.

Председателем Ассоциации, а также ответственным руководителем музыкальной, научной и общеметодической комиссий имеет честь состоять пишущая эти строки. Ответственным руководителем дошкольной комиссии является М. А. Румер, школьной—Н. И. Егина, театральной—В. А. Гринер и Е. В. Конорова, секции по работе с отклоняющимися от норм—Н. Самойленко. Почетным членом правления состоит П. И. Новицкий, а почетным председателем А. В. Луначарский.

Н. Александрова.

## К О Н Ц Е Р Т Ы.

### Девятый концерт Персимфанса.

(9/IV—28 г. Б. зал М. Г. К.).

Программа этого концерта, несмотря на соединение в ней трех, казалось бы, разнородных творческих величин (Бах—Танеев—Мясковский) имела какую-то скрытую закономерность и художественное равновесие. Видимая полярность 2-х крайних звеньев (Бах—Мясковский) примирялась средним связующим звеном (Танеев). Ощущение же симметрии в этой триаде достигалось как равенством масштаба произведений, так и степенью их характерности для каждого из авторов.

Исполнение 10-й симфонии Мясковского следет отметить как выдающееся событие нашей (и не только нашей) симфонической жизни. Создание „десятой“—само по себе уже большой факт в жизни как самого композитора, так и питающей его музыкальной среды. Значительность этого факта усугубляется теми достижениями, которые ясно ощущаются при слушании нового произведения Мясковского. Сохраняя основные черты музыкальной индивидуальности автора—глубокую, почти философскую значительность мыслей, логику и стройность их разработки, неиссякаемую эмоциональную насыщенность с преобладающим оттенком душевной смятенности и драматизма, десятая симфония как бы конденсирует эти качества: ограничивая себя в масштабе действия (симфония—одночастная), музыка приобретает более стремительный и лаконичский характер, резко сопоставляются контрасты, сгущаются перипетии „разработки“. К сожалению, исполнение симфонии не раскрыло в полной мере всех деталей ее построения и разработки: многое осталось неясным, недосказанным.

Глубочайшая и величественная с-moll'ная органная „П а с с а к а л ь я“ И. С. Баха (основная мысль ее, несомненно, идет от Букстегуде, но зато к каким высотам она п р и х о д и т!) впервые предстала пред нами в оркестровом переложении. Идея такого переложения вполне естественна и благодарна; осуществлена она А. Ф. Гедике вполне удачно. Удачно „отправление“ от струнного состава (тема и 2 первых вариации), удачно найдены моменты вступления отдельных духовых инструментов (гобой в задумчивой 3-й вариации, валторна в энергической 10-й). Обработка в целом—интересное и ценное оркестровое произведение. Исполнение „П а с с а к а л ь я“ было небезупречным: оркестр ухитрился даже раз'ехаться в одной из спокойных вариаций, что уже было совсем мудрено.

Очень искренно, свежо и нисколько не утомительно, несмотря на порядочную длину, прозвучали 3 части из „Концертной сюиты“ для скрипки с оркестром Танеева. Красивая, благодарная и очень ответственная партия скрипки была отлично исполнена М. Затуловским, скрипачем с красивым, теплым звуком, хорошей техникой и чистой интонацией. Весь концерт в целом оставил очень полное, художественно-гармоничное впечатление.

Ан. Дроздов.



## Симфонический концерт под управл. студента-выпускника М. Г. К. Лео Гинзбурга.

12 марта в Б. зале М. Г. К. состоялся публичный выпускной зачетный концерт студента дирижерского факультета (кл. проф. Сараджева) Лео Гинзбурга.

Уже раньше обративший на себя внимание толковым исполнением в ученическом спектакле Моцартовской оперы „Cosi fan tutte“—Л. Гинзбург проявил себя в этом концерте чутким, подвинутым музыкантом и обещающим стать незаурядным, дирижером. Гинзбург хорошо владеет своим „инструментом“ — оркестром. Он умеет подчинять его своей воле, умеет властным, пластичным и в то же время экономным жестом вызывать в оркестре необходимую для осуществления своего исполнительского замысла ответную реакцию. Правда, этот замысел еще зачастую недостаточно зрел и глубок, но Гинзбург умеет его передать с большой убедительностью, он не теряется перед оркестром и ответственную сложную программу своего концерта, включавшую 6-ю симфонию Чайковского, „Петрушку“ (Танцы) и „Эй, ухнем“ Стравинского и новую вещь А. Веприка „Сказ о сумасшедшем Батхене“, он провел с редким самообладанием и выдержкой. Из перечисленных произведений капитальная 6-ая симфония была проведена Гинзбургом взвешенно и, свежо, в достаточной мере „смело“, „по своему“— без покорного следования и копирования традиционных образцов, но и без пустого, безответственного оригинальничанья. Однако, увлекшись мелочами, Гинзбург растерял цельность, единый стержень общей композиции вещи, и потому симфония получилась несколько расплывчатой „рапсодичной“, некоторые же „куски“, „эпизоды“, вступление в I части, скерцо, финал — были исполнены просто превосходно. Во II отделен., отданном новой музыке очень хороши были танцы из „Петрушки“ и произведение Веприка. Насколько мы знаем, это— первое оркестровое произведение молодого автора. Своим тематическим материалом, законченным гармоническим языком, наконец, своей острой драматической выразительностью („Сказ“ очень четок и крепко формально) новое произведение оставляет очень выгодное впечатление. Но инструменталка Веприка, на наш взгляд, мало удачна: несмотря на свое большое разнообразие и даже „пестроту“, она мало характеристична, и это снижает ее ценность.

Соломистом в концерте выступил известный бас, Григорий Пирогов, исполнивший с сопровождением оркестра 2 песни Мусоргского: „Трепак“, и „Полководец“. Они прозвучали на этот раз у Пирогова мало-впечатляюще; но зато мастерски спетые на бис „Эй, ухнем“ и „Песня пьяного бурша“ Ипполитова-Иванова вызвали целую бурю восторгов у аудитории.

М. Гринберг.

### Концерты пианистов

(Большой и Малый залы М. Г. К.)

Несомненной даровитостью и значительными техническими достоинствами отличается исполнение С. Е. Фейнберга (М. зал 18/III). Но чрезмерно-

субъективная и анархическая по ритму манера его игры сильно ослабила художественную впечатляемость сыгранной им интересной программы (из произведений Баха и Листа).

Значительную концертную деятельность развил в истекшем сезоне Ю р и й Б р ю ш к о в. Нам уже приходилось отмечать свойственный его игре уклон к салонному дилетантизму. Приятно поэтому отметить, что первое отделение (органный концерт Вивальди-Баха в обработке Страдаля и ряд пьес Метнера) его последнего концерта (М. зал 25/III) обнаружило значительный шаг вперед, сделанный пианистом по направлению к художественной простоте и выразительности. К сожалению второе отделение того же концерта (пьесы Стравинского, Прокофьева, Дебюсси и Скрябина) показало, что прежние недостатки пианиста не покинули его вполне.

Все более совершенствуется многообещающее дарование Г р и г о р и я Г и н з б у р г а (М. зал 21/III), постепенно вырастающего в крупного виртуоза. Вариации Брамса на тему Паганини и Балакиревский „Исламей“ были сыграны им интересно и технически блестяще. Менее удались ему Шопеновские пьесы, за исключением поэтично прозвучавшего Es-dur'ного ноктюрна.

Содержательную и свежую программу дал Я к о в Г и н з б у р г (М. зал 7/IV). Это—серьезный и культурный музыкант, но несколько бледный и безтемпераментный исполнитель. Пианист обладает хорошими техническими возможностями (этюд Шопена ор. 10 № 2), полному развертыванию которых мешает плохая школа артиста (чрезмерный подъем пальцев и т. п.). Главный интерес концерта сосредоточился на впервые исполненной 2-й сонате Веприка, оказавшейся интересным произведением, содержательным по материалу, но не вполне убедительным по форме.

Несомненными способностями обладает также В л а д и м и р А б р а м о в, об'явивший 2 концерта из произведений Скрябина, первый из которых состоялся 4/IV (М. зал). Однако, его игра пока еще не возвышается над уровнем хорошей ученической выработки.

Интересные новинки (2-ую сонату Щербачева и „Фантастический танец“ Шостаковича) включала программа М. И. К о г а н - Л и б с о н (зал им. Моцарта 22/III). К сожалению, обе пьесы были исполнены столь невразумительно, что не давали возможности судить о достоинствах и недостатках произведения. Исполнение других пьес программы отличалось теми же качествами и с несомненностью свидетельствовало об отсутствии у пианистки каких-либо данных, могущих оправдать ее появление на концертной эстраде.

Из иностранных пианистов выступал известный германский пианист В и л ь г е л ь м Б а к г а у з, давший 2 концерта в Б. зале (27/III и 3/IV). Это пианист „до-бузониевского“ типа со всеми характерными особенностями той эпохи: тут и смешанная, разностильная программа, старательно избегающая Баха и опирающаяся преимущественно на произведения Бетховена, Шумана и Шопена и на наиболее популярные вещи Листа (рапсодии и т. п.); тут и неизменно-патетическая, театрально-величественная игра и т. п. черты, производящие на нашего со-



временного слушателя скорее отрицательное впечатление. Несомненно, однако, что в своем стиле Бакгауз—крупная величина, обладающая, а иной раз (этиод Шопена ор. 10 № 2, 2-ая рапсодия Листа и пр.) и поражающая своими виртуозными достоинствами: разносторонней технической мощью и свободой, мужественной темпераментностью, большим звуковым диапазоном. Но природа его художественных замыслов и весь стиль его игры так далеки от нашего представления о художественном вкусе, что даже несомненные достоинства Бакгауза оказались не в состоянии возбудить в публике сколько-нибудь длительный интерес к этому артисту.

К. Г р и м и х.

### Хроника концертов.

Б. Зал. М. Г. К.

25/III Органное утро С. Старокадомского—Бах, Франк, Дюпрэ; 26/III Концерт Персимфанса (солист Оборин) — Шиллингер. Стравинский, Рахманинов; 3/IV Концерт В. Бакгауз (ф.-п.) Шопен, Лист; 16/IV Симф. концерт под упр. Штрассера—(солист Фейнберг).

М. Зал М. Г. К.

24/III Конц. Игумнова (ф.-п.)—Моцарт, Мендельсон, Шопен; 31/IV Гольденвейзер (ф.-п.)—Шопен; 16/IV—Концерт Б. Хайкина (ф.-п.)—в программе произв. разн. авторов.

## Т Е А Т Р Ы.

### „Майская ночь“.

(Студия им. нар. артиста К. С. Станиславского).

„Майская ночь“ и последующая за ней „Снегурочка“ принадлежат к поэтичным страницам творчества Римского-Корсакова. Обе весенние по сюжету, они в то же время знаменуют собой творческую и жизненную весну самого их автора; оба эти творения принадлежат к вершинам Корсаковской лирики. По сравнению со „Снегурочкой“—„Майская ночь“ наивнее, жизненнее и проще и по структуре и по чисто музыкальному содержанию.

В отличие от утвержденных Вагнером идей музыкальной драмы, провозглашавших необходимость участия и равноправного сочетания всех искусств,—русская опера того времени сделала музыку своим главным выразительным средством. Это основное и главное свойство русской оперы, к сожалению, крайне редко принимается в расчет нашими оперными постановщиками.

Студия имени К. С. Станиславского не является исключением в этом смысле и практикует в широком масштабе совершенно немислимый в применении к русской опере подход от текста и психологически (но не музыкально) оправданного сценического натурализма. В спектакле „Майской ночи“ эта система подавила собой лирическую стихию музыки Р.-Корсакова, расчленила действие на массу мелких сценических эпизодов, нагроулила огромным количеством внешне-натуралистических деталей (вспомним хотя бы выход Левка, игру с окнами, дуэт на возу, первый хор „просо“, старика рыбака в последнем акте и пр.), великолепно сделанных самих по себе, но

излишних и лежащих бременем на тонкую лирически песенную ткань. В области бытовой и комической этот подход оказался более уместным и нашел себе значительное большее сценическое и музыкальное оправдание, хотя и тут нельзя не указать на значительную дозу пересола и сгущения красок. Для примера укажем хотя бы на сцену пьяного Каленика с девушками в I акте, явно утрированную и во многом идущую в разрез с музыкой (напр., вся игра с тулупом и уход Каленика), первое появление головы на четвереньках (!) отплясывание гопака на соломенной крыше Ганниной хаты и пр. В смысле общей выдержанности характера и наименьшего противоречия с музыкой наиболее удачен, конечно, второй акт,—в режиссерской трактовке и сценическом оформлении которого можно найти много свежего, яркого, остроумного, а подчас и подлинно смешного. Удачная сама по себе мысль представить всю фантастическую сцену с русалками третьего акта как сон, приснившийся Левку,—несмотря на многие, достигнутые здесь, яркие, зрительные и даже слуховые моменты,—выявлена недостаточно ясно и трактована несколько сухо. А между тем именно это отграничение жизненной действительности от сонной грезы крайне существенно и совершенно необходимо, как единственное оправдание элемента чудесного, вкрапленного в бытовой сюжет.

Из числа исполнителей в первую очередь назовем талантливого Л о р а н а—винокур, и, пожалуй, Р о с н и ц к у ю—свояченица. Как и во всей постановке, так и в исполнении жанровый момент преобладает над лирическим, а в силу этого запомнились больше бытовые фигуры: Д е т и с т о в—голова, П а н ч е х и н—писарь и Б у ш у е в—Каленик. Сценический образ Ганны вышел у Гольдиной мало удачным. В ее исполнении бесследно исчезла мягкая женственность и стыдливая нежность казачки Ганны, а на лицо осталась только „гордая дивчина“, капризная, своевольная и резкая, с совершенно чуждыми этому персонажу развязными манерами. Смирнов—Левко, будучи сценически вполне приемлем, в общем не сумел подняться выше обычного оперного шаблона. В вокальном смысле у обеих партии сделаны вполне удовлетворительно, голоса звучат ровно и красиво. Общий плюс всех исполнителей—прекрасная дикция, неизменяющая никому даже в моменты труднейших скороговорок. Участие в спектакле такого крупного мастера, как нар. артист В. И. С у к, сказалось в первую очередь на общей сплоченности ансамбля, точности выучки и на чистоте отделки у исполнителей. Маленький оркестр студии, кажется, впервые зазвучал всеми красками, полно и ярко.

Неприятна огромная купюра в фантастической сцене третьего акта, допущенная руководителями постановки.

В с. Л ю т ш.

### „Севильский Цирюльник“.

(в Клубе им. Кухмистерова).

Московская Музыкальная Драма, руководимая дирижером т. Хессиным и режиссером т. Нардовым, после ряда лет лабораторной, опытной работы в стенах Центрального Техникума театрального искусства, выносившейся изредка в рабочие районы

(Театр Замсовета), перешла на открытую, театральную работу с явной установкой на рабочего — нового потребителя. Коллектив обладает рядом прекрасных голосов, обладает своим хором, небольшим, но полно звучащим оркестром. Таким образом, вопрос о создании настоящей районной оперы получил уже практическое осуществление. В репертуаре театра пока вполне готовых опер 5—6, но в работе еще 4 оперы (всего 10), причем большинство из них — редко идущие на других сценах („Виндзорские проказницы“, „Сказки Гофмана“, „Кашей“, „Вера Шелога“ и т. д.). Это уже достаточный фонд, из которого районы могут черпать в течение довольно долгого времени.

Премьера театра — „Севильский цирюльник“. Россини — была показана в Клубе им. Кухмистерова. Художественная правда, в иные моменты даже преподанная в натуралистических тонах, своеобразно сочетается с общей установкой на воскрешение традиций театра масок. Легкость спектакля — и в смысле восприятия, и в отношении способа подачи его исполнителями — большая заслуга режиссера и дирижера. Вокальная часть, несмотря на молодость всех участников — несомненный центр внимания руководителей спектакля. Точность интонирования и оттенков действительно помогают слушателю разобраться в музыкальном наследстве, в данном случае, — в кружевной игривости Россиниевских колоратур, тонких музыкальных характеристик.

Успех спектакля, поставленного перед рабочими завода „Амо“, был полный и естественно вытекал из самых приемов подачи его публике.

Георгий Поляновский.

## ХРОНИКА.

Редколлегией Музсектора Госиздата за 2-ю половину марта и апрель одобрены к изданию следующие рукописи: **по обще-художественному отделу** — Иг. Балза „4-я соната“ для ф.-п.; Р. Валашек, ор. 6 „Этюд“; А. Веприк „Ноктюрн“ для оркестра; Вяч. Волков „2 листка в альбом“, „Прелюдия“, „Танец“ и „Скерцо“ для ф.-п.; М. Коваль „2 песни на слова Рылеева“ для хора с ф.-п.; Мосолов „5-я соната“ для ф.-п.; Л. Половинкин, ор. 21, Танец из „Сюиты“; его же „Колыбельная“ для ф.-п., Речменский „Этюд“ для ф.-п.; Вл. Щербачев — „1-я симфония“; его же „Нонет“.

**По агит-просвет. отделу**, — Р. Глиэр „Танец советских моряков“ из балета „Красный мак“ для салонного оркестра; А. Давиденко „Рабочий май“ для смеш. хора; А. Кончевский и Г. Лобачев „8 крымских песен для детей“; Халатов „Призыв“ для духов. оркестра; Тэш и Любимов. Сборник пьес для оркестра 4-х струн. домр („Сарабанда“ и „Гавот“ Корелли „Вальс“, „Прелюдия“ Лядова, „Баллада“ Грига, „Виноград в саду“ народн., „Винный наш колодец“ народн., „Красная молодежь“ Васильева-Буглая, „Итальянский рабочий гимн“).

**По педагогическому отд.** — Милушкин и Домашевич, Школа для контрабаса, части II и III; Яншин, Трио для 3 скрипок (для начинающих) на тему эстонской песни.

**Книги** — Н. Гарбузов. Теория многоосновности ладов и созвучий.

Редколлегия Музсектора Госиздата постановила признать желательным приступить к изданию избранных сочинений В. В. Стасова о музыке.

Редколлегией Музсектора Госиздата принято постановление о желательности издания в несколько сокращенном виде известной книги Вальтера Дамса „Шуберт“, 1927 г., в переводе аспиранта МГК В. Фермана и под редакцией М. В. Иванова-Борецкого.

В репертуар ГАБТ'а и Экспериментального театра на будущий сезон включены следующие оперы: „Млада“ Римск-Корсакова, „Мейстерзингеры“ Вагнера, „Дон Жуан“ Моцарта, „Фиделио“ Бетховена, „Джонни играет“ Кшенека, „Водонос“ Керубини и „Игрок“ Прокофьева; поднят также вопрос о включении в производственный план „Фальстафа“ Верди.

В будущем сезоне в Ленинградских оперных театрах намечены постановки опер: „Игрок“ Прокофьева, „Нос“ Шостаковича, „Антигона“ Онегера и „Замок пыток“ Кшенека.

Музыкальная студия им. Вл. Ив. Немировича-Данченко заключила договор с Госакфилармонией о гастролях в Ленинграде в закрытом летнем театре, в „Саду Отдыха“. Гастроли начнутся 1-го июня и продлятся 2 месяца.

Гастроли Ленинградского Мал. опер. театра в Москве состоятся с 1 июля по 15 августа в Большом театре; в репертуаре „Снегурочка“, „Прыжок через тень“ и 2 оперетты — „Желтая кофта“ и „Клоун“.

В оперной студии Ленинградской Консерватории в конце апреля состоится премьера „Саламанской пещеры“, муз. Паумгартнера (дир. Моцартовского музея в Зальцбурге). Опера написана в 1924 г.

После всеукраинского съезда Муз. О-ва им. Леонтовича, создана Всеукраинская Ассоциация Революционных Музыкантов.

В Москве организуется центральная квалификационная комиссия, имеющая исключительное право государственной экспертизы с целью установления теоретических познаний, а также степени и характера дарования артистов. Заключение комиссии будут обязательны для всех городов. В настоящее время заканчивается проработка системы и программы экспертизы. Состав Комиссии: Ипполитов-Иванов, Таиров, Ярон, Протазанов, Збруева и др.

Ц.К. Рабис предложил Губ'отделам Союза не допускать организации юбилеев до получения разрешения от Ц.К. Вместе с тем категорически запрещено устройство юбилеев по понедельникам. Эти



меры вызваны необходимостью урегулировать вопрос празднования юбилеев, принимающих, подчас, ненормальный характер.

По докладу Главпрофобра о производственной практике и стажерстве, президиум Цекрабис признал необходимым: количественное увеличение практики для учащихся худож. вузов и техникумов не только в предприятиях Москвы и Ленинграда, но и в провинции: кроме мест в декоративной, бутафорской и др. мастерских, должны быть практикантские места и по специальностям актера, помрежа, оркестранта, хориста и т. д., места платной практики должны предоставляться в крупнейших клубах и домах крестьянина по руководству деятельностью художественных кружков, по оборудованию и украшению помещений, площадей и т. п. Практиканты должны внимательно подбираться учебными заведениями в смысле удовлетворения запросов хозяйств. Необходимо проработать нормы оплаты труда и нормы количественного использования практикантов. Все органы Всерабиса должны оказывать содействие практикантам, принимая меры, обеспечивающие нормальную подготовку практикантов по специальности.

За последнее время редакцией журнала „Музыка и Революция“ получены предложения о взаимном обмене изданиями от следующих иностранных журналов: „Il Pensiero Musicale“ (Италия), „Die Volksbühne“ (Германия) и „The Musical Times“ (Англия).

В результате целого ряда конфликтов, имевших место в ГАБТ'е за последнее время, было создано общее собрание (докладчик директор ГАБТ'а—Бурдуков, содокладчик—пред. произв. комиссии т. Ляпохин) для выяснения положения в театре. Прения длились два дня. В резолюции констатировалось катастрофическое положение театра и необходимость передачи всех материалов производств. комиссии в РКИ. Для обследования создавшегося в театре положения образованы 2 комиссии: правительственная, в которую вошли т. т. Свидерский, Яковлева, Славинский и профсоюзная в составе: Покровский, Виганд и Никонов.

## ЛЕНИНГРАД.

### Обзор музыкальной жизни.

Отчетный концертный месяц прошел под знаком сближения с романской музыкальной культурой: концерты Карло Цекки, Артура Онеггера и Эрнеста Ансермэ.

Наибольший интерес вызвали выступления Онеггера (2 камерных концерта и 1 симфонический)—этого наиболее яркого представителя ныне уже распавшейся французской „шестерки“. В 2-х камерных программах были представлены преимущественно ранние работы композитора, носящие на себе печать явного влияния „старших импрессионистов“ (главным образом Равеля)—2 скрипичные сонаты, вокальные циклы и ряд мелких ф.-п. пьес. В них Онеггер—лирик, радостный (но без энту-

зиазма) созерцатель жизни и кропотливый „собираатель красоты“. Линии мелоса мягки и пластичны, гармоническая палитра—акварельно прозрачна, ритмы и архитектоника чужды симметричных построений. Такая музыка требует от исполнителей чрезвычайной деликатности звукового воплощения. Этим требованиям всецело удовлетворила Лидия Вырлан, с тонкостью раскрывая почти неуловимые нюансы авторской мысли. Хорошо овладел заданием и молодой скрипач В. Шер.

Симфонический концерт из произведений Онеггера представил нам его более зрелым и разносторонним художником. В 6 исполненных произведениях („Песня Нигамона“—1917, „Летняя пастораль“—1920, „Гораций Победитель“—1921, Концерт для ф.-п. с орк.—1924, Ноктюрн из оп. „Юдифь“—1925 и „Пасифик“—1923) проявлена широкая, наблюдательная, пытливая натура композитора, стремящегося прикоснуться ко всем многообразным явлениям жизни. От буколик и пастушеских, пейзажных настроений, от исторических сюжетов через формальные искания к тематике индустриальных завоеваний нашего времени—таков путь композитора. Характерен сравнительно малый масштаб форм даже в наиболее грандиозных по замыслу и по „монументальности“ материала произведениях.

Выступления дирижера Эрнеста Ансермэ оказались интересными и с чисто исполнительской стороны, и по программам, включавшим ряд произведений впервые („Симфония для духовых инструментов“ Стравинского, его же фрагменты из „Мавры“, сюита из балета В. Риэти „Барабау“) или же чрезвычайно редко исполняемых („Дафнис и Хлоя“ Равеля, 2 симфонии Шумана). Ансермэ-музыканта отличает отчетливая, мягкая, но вместе с тем мужественно-сильная волевая индивидуальность, глубоко культурное восприятие жизни сквозь призму искусства. Как профессионал он замечателен детально разработанной техникой, тайнами тембровых наложений и единством оркестрового дыхания. Ансермэ с увлечением и с пронизательным осознанием „существа стилей“ трансформируется то в жанриста (исполнение „Иберии“ Дебюсси и „Бразильских танцев“ Мило), то в романтика (исполнение Шумановской симфонии), то в эстета („Дафнис и Хлоя“), то в глубоко современно, „по спортивному“, чувствующего человека („Пасифик“). Громадный интерес вызвала двукратно проведенная им „духовая симфония“ Стравинского—произведение „мистико пантеистических“ настроений, поновому продолжающее линию, покинутую композитором после „Весны священной“—произведение, поразительно пользующее тембровые и интонационные свойства духовых инструментов.

Значительным событием было празднование юбилея директора Академической Капеллы, только что вернувшегося из заграничной поездки, всюду сопровождавшейся громадным успехом—Михаила Георгиевича Климова (25 лет художественной деятельности) и, связанное с этим, первое исполнение (концертное) „Царя Эдипа“ И. Стравинского. В многочисленных приветственных речах (от Академии Наук, Филармонии, Консерватории, Наркомпроса и др.) отмечалась неустанная, активная, художественная и организационная работа



М. Г., далеко выходящая за рамки ведомственного обслуживания. Переведя на новые рельсы всегда бывшую наиболее реакционной организацией б. Придворную капеллу, укрепив ее хоровой коллектив численно и художественно, выведя репертуар коллектива из узких рамок „духовной“ литературы, М. Г. проявил себя, наряду с этим, как пропагандист лучших хоровых произведений современного Запада („Свадебка“ Стравинского, „Царь Давид“ Онеггера). Многим обязаны ему своим настоящим состоянием Лен. Гос. Филармония, которую он возглавлял в 1925—26 г., и Консерватория, в которой он ведет оперные классы по настоящее время. „Царь Эдип“, написанный в суровых ораториальных тонах — новый этап в ряду „открытий“ Стравинского. Действенные средства оформления — чтение, сольное и ансамблевое пение, мужской хор и симфонический оркестр. Язык аскетичен с тяготением к тональным и остигматическим устоям. Произведение было разучено и представлено превосходно.

В. Богданов-Березовский.

### Камерная музыка в клубах.

Одним из самых острых и „больных“ вопросов ленинградской музыкальной повседневности является катастрофическое падение посещаемости камерных концертов. Исполнители камерной музыки жалуются на вынужденное бездействие, так как посетители их концертов исчисляются, в лучшем случае, десятками. В связи с этим на очередь встал вопрос об упадке интереса к камерной музыке вообще, и даже о полном „отмирании“ этого ответвления музыкального искусства. Однако, действительность решительно опровергает эти пессимистические выводы, заставляя думать о том, что, очевидно, дело заключается, прежде всего, в неумении найти „дорогу“ к слушателю. Вот — конкретные факты. Сравнительно недавно, в конце ноября — начале декабря, в Ленинграде образовался камерный ансамбль, поставивший себе целью обслуживание клубных аудиторий высоко-художественной камерной музыкой. В ансамбль в качестве постоянных сотрудников вошли: проф. А. Зейлигер (ф.-п.), проф. А. Штример (виолнч.), аспирант консерватории Ю. Эйдлин (скр.), певица Р. Липовская, молодой дирижер С. Пружан (аккомп.) и лектор, выделяемый Лекц. Бюро К/О ЛОСПС. Состав этот при необходимости обогащается еще дополнительными артистическими силами. Ансамбль прикреплен к художественному отделу культотдела ЛОСПС, где были выработаны программы двух циклов русской и западной музыки, по пяти концертов в каждом, при чем в основу был положен не принцип „исторических концертов“, а расположение произведений по степеням их эмоциональной „заразительности“ и доходчивости. В каждую программу непременно входят одно или два трио (фортепианных). Работа, которую этот ансамбль проделал за столь короткий период времени, и результаты ее превзошли все ожидания. Вначале ансамбль, казалось, прививался лишь в более квалифицированных аудиториях, как Дом Медработника, Центр. Клуб Советоргуслужащих и т. п., где удавалось проводить концерты в цикловом порядке. Но и эти концерты, проходившие

при переполненных аудиториях (обычно до 500—600 чел.), по сравнению с пустующими концертными залами консерватории или Кружка Друзей Камерной Музыки, явились значительным достижением. В рабочих же клубах концерты ансамбля были единичными явлениями: вечер Чайковского в клубе фабрики им. Веры Слуцкой, аналогичные по программе концерты в клубе фабрики „Красная Нить“ и ГЭТ'а. Однако, успех каждый раз был большим. Постепенно „район действия“ нового камерного ансамбля расширялся. Оба вновь выстроенных гигантских Дома Культуры — Выборгский и Московско-Нарвский — решили провести по два цикла концертов. В обоих уже прошли концерты из произведений Глинки, „Могучей кучки“, Рубинштейна, Чайковского, Аренского, Глазунова, Рахманинова, Василенко, Глиэра, Скрябина, Прокофьева и Гречанинова. Энергичнее всех взялся за работу клуб завода „Красный Треугольник“, систематически проводящий у себя концерты ансамбля. Успех повышается от концерта к концерту. К четвертому вечеру количество слушателей удвоилось, превзойдя 400 человек. Лекция сопровождающая концерты, перешла в собеседование и конферирование, так как заинтересованность слушателей вызвала их на вопросы с места. Отраднее всего отметить образование ядра постоянных слушателей, не пропустивших ни одного концерта. Среди них преобладают пожилые рабочие. В конце февраля открываются камерные концерты в Центр. Клубе Швейников и Центр. Доме Рабпроса. „Завоеван“ также завод „Красный Выборжец“. Заинтересовались концертами и ВУЗ'ы. Клуб Технологического Института устроил „пробный“ концерт, собравший около 600 слушателей и прошедший с таким успехом, что правление клуба немедленно „заключило контракт“ ансамбль на дальнейшие концерты.

Успех ансамбля объясняется и высоко-квалифицированным составом исполнителей, и отсутствием элементов „халтуры“ в исполнении, и удачным подбором лекторов, и фанатичной преданностью делу администратора ансамбля — Б. Г. Жемчужного. Но в первую очередь, конечно, потребностью аудитории в подобных концертах. Успех ансамбля вызвал к жизни аналогичный коллектив — в составе проф. Е. Вольф-Израэля (влнч.), проф. Н. Позняковской (ф.-п.) и скрипача М. Городинского — недавно удачно приступивший к работе в Домах Культуры. Интерес к камерной музыке, явно растущий в широких рабочих кругах, побудил также превосходный молодой квартет МОДПИК'а перенести свою деятельность в рабочие клубы.

Ю. В.

### ПО СССР

#### Ставропольский и Кавказе Госмузтехникум.

(Итоги за полугодие 1927—28 учебн. года).

В 1927—28 учебном году Совет Ставропольского Госмузтехникума, кроме обычной камерной концертной деятельности, решил в текущем учебном году провести целый ряд общедоступных утренников симфонической музыки по воскресеньям. Совет Госмузтехникума ввел абонементную систему,



допустив и рассрочку платежа, при самой минимальной плате—1 р. 20 к. за 4 оркестровых утренника.

За октябрь и ноябрь месяцы проведено 2 цикла симфонических концертов по 4 утренника в каждом; программа этих 8 концертов давала симфоническую музыку по национальностям. Так, в 1-м цикле: первый утренник посвящен произведениям русской симфонической музыки (Глинка, Рубинштейн, Мусоргский, Бородин, Лядов, Чайковский, Кочетов, Рахманинов и Прокофьев). 2-й утренник— немецкая музыка (Бах, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Шуман, Лист, Вагнер, Мендельсон). 3-й утренник— французская музыка, (Сен-Санс, Берлиоз, Франк, д'Энди, Дюка, Гуно, Бизе, Делиб, Мило). 4-й— итальянская музыка, (Россини, Боккериани, Масканы, Понкиелли, Луиджини, Верди, Леонкавалло).

Концерты 2-го цикла дали симфоническую музыку следующих стран: 5-й утренник— скандинавская музыка (Григ, Свендсен, Синдинг, Ернфельд, Сибелиус). 6-й— посвящен восточной музыке (Бизе, Сен-Санс, Брэтон, Штейман, Бородин, Глинка, Римский-Корсаков, Ипполитов-Иванов, Спендиаров). 7-й— чешско-польская музыка (Сметана, Дворжак, Несвадьба, Шопен, Моношко, Венявский). 8-й утренник состоял из произведений симфонической музыки разных народностей: в программе— Григ, Шуберт, Шуман, Маснэ, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков. Симфоническим оркестром дирижировал Г. М. Гофман (Заведующий Госмузтехникумом), лектор Шульгин-Арский (преподаватель истории музыки).

Декабрь пошел на репетиции к постановке оперы Верди „Риголетто“; опера поставлена полностью 24 декабря 1927 г. при участии преподавателей сольного пения: А. Н. Глинского (руководителя оперного класса) и Н. Н. Рагозина. Кроме оперы „Риголетто“ в активе оперного класса Госмузтехникума имеется еще две готовых оперы: „Демон“ Рубинштейна, поставленный уже дважды и „Фауст“ Гуно, поставленный в январе 1927 г.

Кроме оперных и симфонических постановок за истекшее полугодие было проведено немало

и концертов камерной музыки по линии общественной и культурно-просветительной; среди концертов второго типа следует отметить траурный концерт, посвященный памяти умершего в сентябре месяце преподавателя ф-ного класса П. И. Могилевского, и юбилейный концерт из произведений хоровой музыки композитора и преподавателя хорового класса Музтехникума—В. Д. Беневского, по случаю сорокалетия его музыкально-педагогической и композиторской деятельности.

В заключение хочется обратить внимание на те условия, в которых техникуму приходится работать. В сеть местного бюджета Музтехникум до сих пор не включен и, не имея прочной материальной базы, он зачастую попадает в крайне тяжелое положение. Тем не менее, Музтехникум продолжает интенсивно работать на ниве музыкальной культуры, все еще надеясь, что его работа будет учтена, оценена и соответствующим образом компенсирована.

Юрий Арский.

## Воронеж.

За последние годы музыкальный Воронеж снова оживился. После долгих усилий и дружной работы был создан симфонический оркестр из квалифицированных работников искусства. При усиленной поддержке Городского Управления Театрами удалось создать ансамбль в 50 человек, который провёл под управлением дирижера Д. В. Ахшарумова серию симфонических концертов, количеством более 40 за 1½ года. Эти концерты в последнее время проводятся по клубам и начинают завоевывать симпатию рабочих. В декабре было открыто научно-художественное общество, Воронежская филармония, и за время 2-х месячной работы ею проведены: лекция директора ГИМН'а Н. А. Гарбузова научно-академического характера, концерт молодого пианиста М. Зверева, уч. МГК. (кл. проф. Игумнова); и силами общества была дана опера „Русалка“. Спектакль этот показал что у Филармонии есть силы для серьезных постановок среди ра-



Воронежский симфонический оркестр.



бочих организаций, и возможность наряду с симфонической музыкой дать и оперу трудящимся. Намечены к постановке „Пиковая дама“, „Онегин“ и три камерные собрания, посвященные Чайковскому, Григу и Бетховену. Помимо этого организуется трио имени Филармонии в составе членов общества: Бланка (скрипка), Потемкина (виолончель) и Печниковой (фортепиано), которое будет выступать не только в Воронеже, но и за его пределами. Очень много тяжелого выпало на долю Филармонии благодаря отсутствию своего помещения для концертов и для школьной работы. Только совсем недавно председатель губрабиса М. Г. Беляков снял здание для Рабиса и в нем, как председатель филармонии, отвел несколько комнат, где должны открыться по плану Филармонические Курсы для взрослых и школа для начинающих по музыке, пению и хореографии. Филармония имеет в своем составе уже 300 членов. Необходимо еще отметить работу местного Музтехникума, где за последнее время упорными трудами дирижера Д. В. Ямпольского создан из учеников техникума оркестр в 30 человек, давший 11 февраля концерт из симфонических произведений Вивальди, Грига, Чайковского и Бетховена. Кроме того музтехникум готовит к постановке оперу „Бал-Маскарад“.

Н. Горшков.

### Днепропетровск.

В музыкальной жизни Днепропетровска нельзя не отметить прекрасного начинания, предпринятого в текущем сезоне Управлением Зрелищными Предприятиями, а именно — организацию цикла симфонических концертов. 6 концертов доказали обилием публики, что Днепропетровск уже нуждается в таком постоянном коллективе. С большим художественным успехом прошли: 4-ый концерт, состоявший из произведений Р. М. Глиэра (симфония Es-dur, увертюра к оп. „Шах-Сенем“, отрывки из балета „Хризис“ и др.) под управлением автора, которого публика горячо принимала и под конец устроила ему овацию. и 6-ой — под управлением молодого талантливого дирижера Г. А. Столярова (Одесская Гос-

опера), хорошо проведенного интересную программу (Чайковский—5-ая симфония и „Итальянское капричио, Римский-Корсаков — Сюита „Сказка о царе Салтане“ и др.).

С успехом прошли и остальные 4 концерта под управлением А. Г. Ерофеева, Брискина и В. Я. Иוריша, состоявшие из произведений Глазунова, Бетховена, Лядова, Листа, Римского-Корсакова и др.

Теодор М-н.

### Керчь.

В г. Керчи, по инициативе райкома союза работников просвещения, в начале 1928 года при красном уголке просвещения организовался хор, который в настоящее время представляет выдающееся явление на фоне музыкальной жизни города. Сейчас в хоре насчитывается около 30 певцов, профессионалов и любителей. Благодаря большой любви к хорошему делу участников коллектива и большому опыту и умению руководителя хора А. В. Сакуна, у хора оказались за сравнительно короткий период времени большие художественные достижения. Устроенные хором 6 концертов в рабочих клубах и у красноармейцев прошли с колоссальных успехов. Эти концерты с доступной каждому программой, поданной в исключительно-удачном оформлении, надолго останутся в памяти. Исполнялись: Революционные песни.—1) „Песня победная“, муз. Лобачева, 2) „На барикады“, 3) „Размахнись и приударь“, муз. Туренкова, 4) „Дубинушка“, муз. Чеснокова и др. Художественные песни русских композиторов: 1) „Соловушка“, муз. Чайковского, 2) „В зареве огнистом“, муз. Гречанинова; 3) „Жаворонок“, муз. Калининкова, 4) „Сумрак ночи“, муз. Архангельского. Украинские песни: 1) „Заповіт“—Шевченко, 2) „Ніч“ из оп. „Перемога писни“, муз. Давидовского, 3) „Запорожский марш“, муз. Давидовского из оп. „Перемога писни“ и много других. В дальнейшем хор держит курс на обслуживание рабочих клубов и можно надеяться, что с этой работой он вполне справится.

Б. Колеватов.

## ЗА РУБЕЖОМ.

### Международное Общество музыкальных изысканий.

Мировая война разрушила то международное единение между музыкантами, одним из замечательнейших плодов которого являлось до - военного „Интернац. Муз. Общество“. Его „Труды“, а также труды местных отделений этого Общества—до сих пор сохраняют всю важность незаменимых материалов. После войны местные группы повели самостоятельную работу. Возобновить старые международные связи до сих пор не удавалось. Но на музыкальном конгрессе в Вене, в связи с Бетховенским юбилеем, (март 1927 года), были приняты резолюции, которые обещали ближайшую реализацию международного муз. Общества. Инициативу

на себя взял глава австрийской историко-муз. школы Гвидо Адлер. После ряда совещаний со швейцарской группой музыковедов, в конце сентября 1927 года в Базеле был устроен учредительный съезд, на котором присутствовали представители 8 государств (Англия, Австрия, Германия, Дания, Италия, Франция, Чехо-Словакия, Швейцария). Единогласно был принят устав Общества. В состав „Internationale Gesellschaft für musikforschung („Международ. Об-во Муз. изысканий“) могут входить как отдельные лица, так и целые местные общества. Учреждается постоянное Бюро в Базеле (адрес секретаря: Dr. Wilhelm Merian; Basel, Holbeinstr., 59. Членский взнос: 5 швейц. франков.

Почетным президентом Об-ва выбран—Гвидо Адлер, а председателем—Петер Вагнер (Директор



Грегорианской Академии в Фрейбурге, лучший знаток искусства раннего средневековья); зампредами: немец Иоган Вольф (исследователь музыки позднего средневековья, автор капитальной работы по истории нотного письма), англичанин Эдуард Дент (один из главных участников Межд. Об-ва современной музыки, знаток итальянской оперы) и француз Андре Пирро (известный своими классическими работами о Бахе, о клавесинистах); секретарь Об-ва — швейцарец Вильгельм Мериан, выдвигающийся молодой исследователь в области музыки эпохи Возрождения.

Нельзя не отрицать, что состав руководителей Об-ва говорит об „историко-музыкальном уклоне“. Цели Об-ва: всестороннее обследование музыки и облегчение связей между работниками, представителями отдельных стран. Имеются в виду регулярные конгрессы, исторические концерты, издание журнала — если позволят средства.

К. К.

### Музыкальные празднества.

В начале июня т. г. в Вене (Австрия) будет праздноваться 100-летие со дня смерти Франца Шуберта. В программу торжества включены, между прочим, хоровые произведения, в исполнении которых примут участие до 1.000 певцов, исторические концерты и выставка, посвященная творчеству Шуберта и немецкой песне.

С 21 по 24 июня т. г. в Киле (Германия) состоится 2-й музыкальный праздник памяти Генделя, устраиваемый „Генделевским Об-м“. На торжестве будет исполнена оратория Генделя, и состоится дискуссия по вопросам генделевского творчества.

В Зальцбурге (Австрия) с 26 июля по 30 августа будут происходить обычные ежегодные музыкальные празднества, во время которых будут поставлены оперы: „Волшебная флейта“ Моцарта и „Фиделио“ Бетховена и даны несколько симфонических концертов и драматическое представление. На празднествах примут участие оркестр Венской Филармонии, дирижеры Шальки и Фуртвенглер и режиссер Макс Рейнгардт.

### Хроника.

В Бурхгаузене (Германия) найден неизвестный до сих пор „Рекем“ Иосифа Гайдна. Во Флоренции (Италия) недавно найдена копия до сих пор еще неизвестной оратории Моцарта, носящей название „Isacco figura del Redentore“.

В итоге конкурса, объявленного Об-м симф. концертов в Венеции (Италия), ни одно произведение премии не удостоилось. Таков же исход конкурса на лучшую оперу, объявленного в другом итальянском городе, Милане, журналом „Il Secolo“.

По случаю „Выставки-Ярмарки“ в Милане состоится в начале июня с. г. 2 конкурса: интернациональный — смешанных хоров и национальный — мужских хоров.

Пригодность применения электричества для извлечения музыкальных звуков и управления ими подтверждается в области производства механических музыкальных инструментов. Так, недавно во Франции и в Германии сконструированы были

2 различных инструмента, особенность которых заключается в том, что в них струны приводятся в длительное колебание и звучание при помощи электричества. Во Франции у инструмента, изготовленного фортепианной фабрикой Гаво, стальные струны приводятся в длительное колебание непосредственно рядом электромагнитов. В Германии мюнхенская телефонная фабрика „Münchener Vereinigte Bayerische Telefonwerke A. G.“ применила с этой же целью другой метод. В построенном ею инструменте фортепианные струны возбуждаются посредством небольших молоточков, которые в свою очередь приводятся и поддерживаются в колебании электромагнитами. Возбуждение, произведенное электрическим током может путем внесения изменений в сопротивление передавать тончайшие нюансы силы звука, тембра и пр.

Рабочие хоры в разных городах Германии устраивают специальные хоровые концерты, посвященные „Песням нужды и работы, борьбы и свободы“. Музыкальный репертуар подобных песен пока еще повидимому не особенно велик. Почти везде исполнялись „Интернационал“, „Варшавянка“, „Похоронный марш“ и „Марш Красной Гвардии“ в обработке Германа Шерхена. Кроме того, в Германии пользуются популярностью хоры „Рабочая жизнь“ Вилли Кюрн, „Красная заря“ Отто Набеля. Исполнявшийся в Потсдаме хор некоего Гутмана „Песня солнцу“ оказался при ближайшем знакомлении... хором из „Бориса Годунова“ Мусоргского.

В Дармштадской опере с громадным успехом исполнена была опера Мусоргского „Борис Годунов“ под управлением Бэма.

Новая опера Отторино Респиги „Потонувший колокол“ принята „Метрополитен-оперой“ (в Нью-Йорке) для первой ее постановки.

Новая опера Рих. Штрауса „Египетская Елена“ будет впервые поставлена на музыкальных празднествах в июне в Дрезденском городском театре. Дирижировать будет Фриц Буш. В ближайшее время опера пойдет в Вене, дирижировать будет Р. Штраус.

Из Берлина сообщают о новом деревянном духовом инструменте „баритоне“, изобретенном проф. Флеммингом. В квартете гобоев баритон играет ту же роль, что виолончель в струнном квартете. Около 1 года назад баритон был построен в Париже инструментальным мастером Габартом и теперь впервые демонстрируется в Берлине, в квартете, специально написанном женой проф. Флемминга для 2-х гобоев, английского рожка и баритона.

В Вашингтоне в конце апреля будет исполнен новый балет Стравинского „Аполлон Мусагот“ для камерного оркестра.

В Чикаго (Америка) 9/III с. г. исполнена VI Симфония Мясковского.

В Вене, в изд. Универсального Издательства, вышла из печати VIII Симфония Мясковского (партитура).

В Нью-Йорке (Америка) состоялась демонстрация Л. Терменом его муз. электрических инструментов.



## НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

**А. Свешников.** Две песни. Ц. 15 коп. Первая песня массового характера „Две сестрицы, Волга с Камой“, с мелодией простой и вместе выразительной, народного склада. Звучит песня хорошо. Удачный номер для семейного клубного вечера. Вторая песня — „Ходила младшенька“ исключительно удачная обработка записанной с народного напева мелодии. В ней много удали, ухарства, молодого задора. Песне предстоит широчайшая популярность в клубных хоркружках. Для изучения легка при условии уничтожения немногих удвоений.

**В. С. Могутов.** Татарская песня для скр. и ф-п. Ц. 50 к. Мелодия в объеме пятиступенной гаммы обработана довольно разнообразно и просто. Использованы три первые позиции (третья только в одном такте) т. е. пьеса доступна для исполнения и силами не профессионала, а кружковца со стажем 1½—2 года игры. Сопровождение нетрудное. Особенно полезна пьеса в смысле использования ее на вечерах, посвященных творчеству народов СССР (подлинность напева несомненна).

**В. Калинин.** „Четыре детских песни“ для 1 голоса с ф-но. Ц. 40 коп. Главное назначение сборника — пополнение литературы не для детского исполнения, а для слушания детьми. Песни выразительны, речитативно-декламационный характер иных („Мальчик“) ярко подводит детское сознание к смыслу, содержанию слов. Последняя песенка — „Зайка“ — игровая и легко может быть исполнена самими детьми, разбившимися на группу (кружок) и центральную фигуру (обиженного зайку). Песни понравятся детям, особенно 3-я „Курочка и петушок“, шутивная, с легким арифметическим вопросом в конце. Сопровождение песен — просто, без лишних затей.

**Г. Янин.** „Веселый май“ — для смешанного хора на слова А. Толстого. Ц. 15 коп. Чудесные, чуть осовремененные слова поэта очень живо передающие весеннее, радостное настроение, нашли правильное метрическое и ритмическое оформление в песне. Но мелодия трафаретна, гармония неизобретательна, неподвижна. При условии лишь очень подвижного, легкого исполнения, песня эта сможет впечатлеть соответственно майским словам.

**К. Корчмарев.** „Комсомольская военная“. Дуэт для высок. и низк. голосов. Слова Кирсанова. Ц. 60 коп. Песня имеет все данные войти любимым номером во все клубные вечера. Хороши и мелодия, массовая, бойкая, задорная, и слова — крепкие, выпуклые. Несколько слабее второй голос (утомляет терпеливое голосоведение). Маршеобразный темп при условии мелодического упрощения песни сулит ей массовое распространение — в красноармейских частях, в пионеротрядах, в шествиях рабочих колонн. Удачен и аккомпанимент, легко могущий быть переложенным для струнного оркестра.

**Зара Левин.** „Буревестник“. Слова М Горького. Для соло, хора и ф-но. Ц. 40 к. Несложный, очень удачный номер, пригодный к исполнению в любом клубном вечере. Музыка глибкая, убедительная, местами по — настоящему глубокая и яркая.

Текст сливается с мелодической линией как нельзя лучше. Песня требует продуманного, очень динамичного, со всеми указанными оттенками исполнения. Хор большей частью двухголосный. Сопровождение обязательно: технически несложно.

**А. Копосов.** „Мавлена“. Вариации для смешанного хора с сопровождением оркестра домр. Ц. 75 к. Свадебная печальная крестьянская песня Тамбовской губернии и уезда, записанная Поздняковым, представляет значительную ценность по проникновенности чувства, искренности народной лирики. А. Копосов развил мелодию, дал контрапунктическое, довольно цветистое оркестровое сопровождение. Вариационная форма достаточно разнообразно использована обработчиком. Песня предназначена для хорошо вытравленного хора, умеющего держать строй и разбирающегося в мелких узорах варьированной мелодии. Трудны места, исполняемые хором с закрытым ртом и являющиеся гармоническим фоном.

Георгий Поляновский.

**Стефания Заранек.** Ор. 2. Соната для ф-п. Цена 2 р. 50 к. Соната выдержана в мрачном гармоническом колорите. Основная координата мышления автора гармоническая; мелодическая линия обрывчата и широко не развивается. Три части: I. Сонатное *allegro*, II. Скерцо, III. Нечто в роде широкого эпилога, где соединены и элементы медленной части (*Moderato*) и собственно финальная музыка (*allegro moderato*) и продолжительные реминисценции из основной темы 1-й части (*Tranquillo*, *Moderato molto*) последняя возмещает недостаточно яркую разработку 1-й части. У автора хороший гармонический вкус, ясное ощущение формы; все сочинение производит приятное и цельное впечатление, но все же в нем личность автора не раскрылась еще вполне. Материал и изложение его несколько однообразны, недостаточно контрастны; другой дефект — отсутствие сколько-нибудь ярких пианистических элементов: сочинение мыслилось по преимуществу в музыкально-отвлеченном плане.

**О. Эйгес.** Ор. 5. Соната для ф-п. Цена 2 р. Соната эта (одночастная) изложена с необычайной пышностью и сложностью. О. Эйгеса пленяет прежде всего звучание, как таковое в его нераздельности и хаотической сложности, отсюда эти многостажные гармонии, иероглифическая сложность ритмической ткани, трехстрочная система письма и т. д. Почва, на которой выросло это сочинение — гармония — тембровая музыка последних сонат Скрябина. Об этом говорит как сходство музыкальных элементов, так отчасти и „идеологическая надстройка“ в виде разных *estatico*, *volando*, *anes une grace caressante* и т. д. Сочинение свидетельствует о несомненной одаренности автора; оно идет и от внутренних переживаний автора и от его пианистических возможностей, но все же этот ультрапышный стиль в дальнейшем требует „преодоления“. Требуется сдвиг в сторону большей простоты изложения и мудрой экономии: к ним, можно надеяться, придет автор в своих дальнейших произведениях.



**Любовь Штрейхер**, ор. 5, „Часы“, детская опера-игра. Текст Ел. Полонской. Рис. Лапшина. Клавираусцуг. Музсектор ГИЗ'а 1927 г. Ц. 1 р. 50 к.

Легкая и доступная опера-игра для дошкольников и школьников. „Идеологический“ стержень игры — ознакомление с механизмом часов, изображение в лицах частей этого механизма. Музыкальная часть (пение соло, хоры одно—и двухголосные, музыка к мимической сцене и к декламации)—на полной художественной высоте. Наиболее удачные №№ народно-песенного уклона (напр., „Солнечные часы“); музыка „урбанистического“ стиля („Вокзальные часы“)—чуть-чуть сложна. В общем сочинение полезное и нужное.

**Н. Чемберджи**. Три пьесы для ф.-п. Ц. 75 к. Острая, несколько „озорная“ музыка, берущая свои истоки от „Мимолетностей“ и „Сарказмов“. Но острота эта не исключает ни логики, ни ясно выраженной симметрии построения. Пианистически пьесы сделаны „не ахти как“, но по нынешним временам могут считаться почти-что удобными.

**А. Оленин**, ор. 27. Три пьесы для ф.-п. 1) Песельная, 2) Застольная, 3) Надмогильная. Ц. 2 р.

В этих пьесах чувствуется прекрасное знание народно-песенного (и инструментального) стиля. Многие для ф.-п. звучат отлично. И вместе с тем в смысле чисто ф.-п.-ного стиля есть какая-то „недговоренность“: не хватает свободной виртуозной манеры; есть что-то от клавираусцуга. Позволим себе рекомендовать автору 2 выхода: или свободно виртуозное рапсодическое ф.-п.-ное соло или, еще лучше, фантазия (опять-таки рапсодия) для ф.-п. с оркестром; думаем, что автор отлично выполнил бы эту задачу. В настоящем же своем виде отчетные пьесы могут быть полезны пианисту на лекциях и демонстрациях музыкально-этнографического характера.

**Н. Кочетов**, ор. 36. Баллада для скрипки с ф.-п. Ц. 1 р. Вряд ли возможно отнести эту балладу к числу удачных сочинений Н. Кочетова: слишком „общее“ звучит ее материал и слишком примитивно его оформление. Удобство изложения как в ф.-п., так и в скрипичной партии—несомненно. А. Д.

**Анатолий Александров**. Ор. 23 „Осень“. Три стихотворения Вл. Пяста. 1) „Сентябрь“, 2) „Октябрь“ и 3) „Ноябрь“, для голоса и ф.-п. Музсектор Госиздата, Москва. 1927. Цена 75 коп.

Эти три лирических отрывка на слова Вс. Пяста вправе занять выдающееся место среди вокальных произведений Ан. Александрова, как в смысле тесного слияния музыки и слова, так и в отношении самой музыки, в которой отсутствуют традиционные „осенние“ настроения: тоска, подавленность, сумрачность. Свойственные ей тона нежно-успокоительной созерцательности, примиренности и душевной просветленности с едва заметным налетом спокойной и ясной задумчивости (в № 1 и отчасти в № 2), находят свое разрешение в звонком и ликующем Н-dur'e № 3-го. Декламационная сторона разработана с большой тонкостью. Вокально романсы не трудны, но обязывают исполнителя к вдумчивой и серьезной работе. **Его же**, Ор. 30. „Слова несказанные“. Четыре стихотворения, для голоса с ф.-п. 1) „Символ мой знаком отметить“ (А. Блок), 2) „Не жалею, не зову, не плачу“ (С. Есенин),

3) „Весеннее успокоение“ (Ф. Тютчев) и 4) „Ночь в небо зимнее“ (Э. Верхарн). Музсектор Госиздата, Москва 1927. Цена 2 рубля.

Автору, несомненно, удался (за исключением только конца, стр. 7) № 1, стоящий со своей чуткой нервозностью, психологической обостренностью и напряженно-порывистой декламационной манерой вообще несколько особняком в ряду его вокальных композиций. Среди характерного для этого опуса общего настроения мрака и тоскливой безысходности приятно выделяется № 3 свежестью и прозрачностью своего колорита. Остальные два №№—несколько салонный 2-й и густо-романтический 4-й—уступают двум только что указанным. Изложение вокальной партии, как всегда у Александрова, тщательно отделано, а легкость и безыскусственность декламационного рисунка свидетельствуют о большом мастерстве.

**С. Василенко**. Ор. 49-а. „Японские мелодии“ для высокого голоса и ф.-п. Музсектор Госиздата, Москва 1928. Цена 1. р. 75 к.

В этом произведении, стоящем на несомненно этнографическом фундаменте и обработанном с максимальной простотой,—почти примитивностью выразительных средств—все внимание сконцентрировано исключительно на вокальной партии, что и приближает его к духу подлинно-народного песнетворчества. При всем том, оно отнюдь не может рассматриваться как простая гармонизация, а является самостоятельной художественной формой, возникшей в результате долгого и глубокого изучения музыки народов Дальнего Востока и тонкого проникновения в его стиль и характер. Словесный материал принадлежит также композитору. Для исполнения—произведение весьма ответственно, но технически удобно (может быть, только трудноваты колоратуры в № 2) и благодарно.

**Юлия Вейсберг**. Ор. 26. „Из персидской лирики“ (Омар Хайам) 1) „Книга юности“ и 2) „Я возьму бокал“ для голоса с ф.-п. Музсектор Госиздата, Москва. Цена 60 коп.

Оба отрывка на слова персидского поэта Омара Хайама (первый—элегия об ушедшей юности, второй—вакхического содержания) изящны по фактуре и выиграны для исполнителя. Для голоса они не трудны, но думается, что быстрые хроматические ходы во 2-м отрывке едва ли смогут прозвучать чисто, особенно в обозначенном автором скором темпе. Декламация текста вполне приемлема, за исключением двух первых тактов на стр. 3.

**М. Красев**. „Памяти борцов Парижской Коммуны“, баллада для баритона с ф.-п. слова Д. Неужиной. Музсектор Госиздата, Москва 1928. Цена 40 коп. 3-я степень трудности.

Лучшие моменты баллады—ее начало и конец выдержанные в тонах сурового и сдержанно-скорбного похоронного марша. Это господствующее настроение, разрежается более светлым по колориту средним эпизодом, к сожалению, несколько внешним и формальным по музыке. Характер изложения вокальной партии речитативно-декламационный, тесситура—удобна, хотя местами и высоковата. Рекомендуем это произведение квалифицированным певцам для исполнения в клубных концертах.



**А. Шеншин.** Ор. 15. „Камышевые песни“ (Ленау) для голоса с ф.-п. Музсектор Госиздата, Москва 1928. Цена 1 р. 25 коп.

Как самый характер музыки Шеншина (повествовательно-созерцательный), его тонкая по краскам как бы акварельная манера звукового письма, строгая сдержанность эмоции, ясная отточенность декламационно-интонационной линии, — с одной стороны, так и особенности самого художественного задания и специфичность его формы (5 лирических фрагментов, логически сцепленных в некую миниатюрную сюиту) — с другой, — требуют от исполнителя владения камерным стилем большой культуры и зрелого вокального мастерства. Произведение написано на оригинальный текст немецкого поэта — лирика первой половины XIX века Николая Ленау и снабжено вполне приемлемым в смысле технического удобства и удовлетворительным с чисто-литературной стороны русским переводом С. Шервинского.

В с. Лютш.

**Финдейзен, Ник.** — Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. — Том I. С древнейших времен до начала XVIII века. Выпуск 1-й. — Стр. 103 — VIII. — Изд. Музык. Сект. Гос. Изд. М. — Лгр. 1928. — Ц. 1 р. 75 коп.

1-ый выпуск „Очерков“, вышедший из печати, в конце февраля с. г., открывает собою начало нового ценного издания многолетнего труда (начат лет 40 тому назад) известного ленинградского музыкального деятеля и писателя, Николая Федоровича Финдейзена, неутомимого и долголетнего издателя „Русской Музыкальной Газеты“ (1894—1918), давно работающего над собиранием и изучением материалов и памятников нашего музыкального прошлого и издавшего уже целый ряд своих трудов в этой области. В основу своего давно задуманного исследования автор положил работу по возможности только над первоисточниками (рукописными, печатными и памятниками материальной культуры), прибегая к работам компилятивного характера лишь за неимением или недоступностью первоисточников только после тщательной их проверки. Все издание „Очерков“, предположенное к выпуску

в свет в течение одного года, должно будет состоять из 7 выпусков (около 40 печ. листов, составляющих в общей сложности 2 тома), с многочисленными иллюстрациями и многими нотными примерами в тексте, на отдельных листах и в виде приложений, с картой распространения скоморошества на Руси в XVI и XVII веках, и, по словам автора, преследует цель — помочь будущим научным работникам в области истории русской музыки отыскать, систематизировать и разобраться в исторически-ценных и выдающихся материалах нашего музыкального прошлого, которых накопилось у нас не мало и которые, будучи собраны и разработаны в русской литературе по музыке едва ли не впервые, — подтверждают все более и более обозначившееся расхождение музыки народной и общественно-музыкальной жизни с музыкальным творчеством придворного назначения, особенно определенно обозначившееся во второй половине XVIII века, когда начало зарождаться наше собственное художественное творчество. Содержание 1-го выпуска распадается на введение (музыка предшественников славян) и большие главы о языческой Руси и Киевской Руси (древне-славянские музыкальные инструменты, экфонетическая, кондакарная и знаменная нотация).

Издание 1-го выпуска отличается изящной внешностью, четкой печатью, прекрасным воспроизведением иллюстраций и благодаря этим качествам может считаться недорогим по своей цене.

N.

### Почтовый ящик.

В. Иваникову. Днепропетровск. О приемлемости материала может быть речь только по ознакомлению. В первую очередь нас интересует работа в рабочих кружках и местные композиторы.

Горюнову, г. Белый. Письмо получили; используем все вместе. Более подробно напишем в письме.

Б. Зекемо. Одесса. Поставленный вами вопрос выясним и ответим письмом.

Отвечено письмами: Г. Прокофьеву — Тверь, Ю. Масютину — Киев, Р. Дидже — Кодома, А. Дулиной — Лисичанск.

Ответственный редактор **Л. ШУЛЬГИН.**

Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА**

Главлит № А-9831. Москва, 1928 г.

Тираж 2.000 экз.

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