

МУЗЫКА и РЕВОЛЮЦИЯ

№ 4

№ 9 (21)

СЕНТЯБРЬ

1927 г.



„Последнее слово“ отживающей культуры.

E. M.

Эпоха развитого индустриализма в оболочке капиталистического строя породила своеобразный стиль культуры. „Последним словом“ этой культуры пока является конструктивизм.

Класс промышленной буржуазии, утвердивший свое господство при помощи машины и техники, выработал своеобразное мировоззрение. Он „машинизировал“ весь мир, в том числе и человека. Человек для капиталиста индустриальной эпохи только об‘ект производства, об‘ект, производящий для него прибавочную стоимость.— Он только придаток к машине, и из всех его свойств ценные только действия, организованные на подобие машины (фордизм).— Что находится за его действиями, какова его внутренняя жизнь, к чему стремится этот человек,— это не важно для производства, а потому и вообще не важно. Отсюда „обездушивание“, вытравление „чувства“, апсихологизм, как одно из характернейших свойств „современного“ искусства.

— Но, с другой стороны, человек создал машину, технику, все гигантские сооружения, которые мы наблюдаем сейчас повсюду: грандиозные заводы, дредноуты, элеваторы, цеппелины, радио-башни и т. п. Благодаря своему интеллекту человек подчиняет себе стихийные силы природы и господствует в мире. Ему подчиняется всякий материал, попадающий к нему: человек, камень, краски, звуки. Он творит из него все, что захочет.— Идеологами буржуазии при этом забывается, что интеллект не есть нечто самодовлеющее, что он сам продукт социальной среды, а через нее—экономических отношений и форм производства. Забывая об этом, они вносят поправку в апсихологизм в том смысле, что из всех психических свойств человека утверждается только способность к интеллектуальному действию. Это утверждение в связи с теорией индетерминизма (теория свободы духа) приводит

к своеобразному явлению — к интеллектуализму, заключающемуся в преувеличенном интересе к интеллекту и его деятельности, в исключительно рассудочном подходе к материалу, в стремлении к схематичности, абстрактности. Так принцип индивидуализма, (как цельного гармонического развития человеческой личности), провозглашенный буржуазией на заре своего прихода к власти, превратился к моменту ее упадка в односторонний, старчески - сухой принцип интеллектуализма.

— Но творящий интеллект прежде всего строитель, конструктор. Он только обрабатывает попадающийся ему материал, и потому не столько важно, что сделано, сколько — как сделано. Содержание в произведении имеет второстепенное значение: оно — случайный признак. И мы видим, как идеяная скучность буржуазии, боязнь широких общественных задач и внешнее подражание инженерному мастерству приводят в искусстве к явлению формализма, преследующего исключительно цели построения, конструкции и игнорирующего идеальное, социальное содержание и значение произведения.

Таковы наиболее яркие черты современного направления в искусстве, именуемого конструктивизмом,* близкий конец которого мы уже замечаем более отчетливо в литературе, менее ясно на театре и который предвидим в музыке. Зародившееся на Западе, еще до революции, это направление перекинулось и к нам и (вольно или невольно) захватило наши художественные силы.

В данный момент мы присутствуем уже при крайнем проявлении доведенного до абсурда индивидуализма (в оболочке конструктивизма). Напряжение интеллекта, процесс мышления (формующий материал) возносится на небывалую высоту, утверждается в конце концов, как самоценность и самоцель. Не только ценен сам по себе всякий технически-совершенный продукт творчества, какое бы социальное значение он ни имел, но ценен даже сам процесс творчества. Всякий штрих, всякая деталь, всякое отклонение от обычной нормы — ценно как новое и неповторимое.

Эта преувеличенная оценка индивидуального момента с особенной ясностью вскрывается на произведениях поэтов-футуристов, называющих себя, ныне конструктивистами, и сейчас, на наших глазах, уже отходящих от своих теоретических предпосылок. Многие из их словообразований явились в результате стремления зафиксировать решительно все моменты творческой работы. Прежде этот процесс работы художника оставался скрытым для читателя. Из громадного комплекса приходящих художнику на умозвучий, поэт отбирал наиболее удачные и предлагал читателю уже произведененный и сконструированный им отбор идей, образов, эпитетов и словообразований. Читатель имел дело уже с готовым, отделанным продуктом. Теперь художник, фетишизируя свои творческие усилия и свою личность (как носителя этого творчества), считает интересным и для читателя все индивидуальные, случайные детали своего художественного бытия**. Именно — случайные штрихи, отклонения, неповторимые даже у одного и того же человека. Моменты такого рода в большей или меньшей степени встречаются у всех футуристов — Крученых, Хлебникова, Маяковского, Каменского и др. Достаточно взять хотя бы такой отрывок из Маяковского:

Мимо	Барабан, барабань.	Барабей.
Баров и барь.	Были рабы.	Барабань.
Бей, барабан.	Нет раба.	Барабан.

Последние три бессмысленные слова — сочетание, звучное предыдущим ритмически и рифмически и явно случайное в логической концепции содержания. Та-

*) Подробнее см. И. Иоффе, „Кризис современного искусства“ — „Прибой“, Ленинград, 1926 г.

**) У некоторых не только художественного, но и физиологического бытия. См. Фриче „Китайская повесть о Б. Пильняке“ — „Правда“ от 11 сент. 1927 г.

ковы, например, словообразовательные упражнения с корнем одного слова В. Каменского:

Лечу над озером,
Летайность совершаю,
Летивый дух
Летит со мной.

Летивистость в мыслях
Летимость отражаю.
Леткий взор глубок,
Летверен и устойчив.

Летокеан широк.
Летистинная радость
Летисто улетает
Летинною весной.

Или стихи поэтессы Ел. Гуро:

На болоте качались беловатики.
Жил был
Ботик—животик,
Воркотик,
Дуратик,

Котик пушатик,
Пушончик,
Беловатик,
Кошуратик,
Потасик.....

В живописи это опубликование художественного процесса можно наблюдать в некоторых картинах современного художника Шагала (в последнее время он начинает уже отходить от этого направления). Особенno характерна в этом отношении его картина „Я и деревня“, (опять я), где изображен профиль художника, носом к его носу (поменьше) профиль телки, на профиле телки миниатюрная доильщица у коровы, между телкой и художником наверху миниатюрная деревенская улица, с идущим косарем и перевернутой жницей. Словом на полотне зафиксирован не только весь комплекс представлений художника о деревне, но и ассоциации их в том виде (размеры и положения), как они у него развивались и устанавливались.

Такого же рода демонстрирование самого процесса творчества мы наблюдали очень недавно и в наших театральных постановках. Особенность постановки „Принцессы Турандот“ в студии Вахтангова, когда артисты как будто играют сами для себя, эти намеки на костюмы и декорации, столь обычные на черновых репетициях, когда два стула изображают дверь, а палка, воткнутая в щель пола,—или дерево или забор (смотря по ходу действия), где для режиссера прежде всего важно скомпоновать, сконструировать развертывающееся действие, а все остальное,—„для зрителя“—потом, все это—явления одного и того же порядка. Показом лабораторной работы являются и постановки Мейерхольда „Великодушный рогоносец“, „Смерть Тарелкина“. На первых порах все это может показаться и очень оригинальным и очень занятным (в особенности для тех, кто все пересидел и перечувствовал), но весьма далеким от тех полноценных, глубоких впечатлений, которых ищет наш современный зритель.

Не те же ли явления мы встречаем и в области „современной“ музыки, с ее „бесчувственностью“, с ее формализмом, „конструктивным“ направлением, превращающимся на наших глазах в уродливое явление самоценности любых музыкальных капризов и прихотей „самодовлеющих“ композиторов. Новаторство Стравинского идет исключительно по линии формальных достижений, и „он сам говорит, что он конструктор звуков, что его задачи—чисто звуковые, что ему дела нет до значимости звучаний“*). Такое пренебрежение к содержанию и социальному восприятию приводит его к нелепой мешанине из древнегреческой трагедии, латинского текста и глинкинского стиля музыки, уснащенной „современными“ фальшивыми нотами. Попытки Шенберга и его учеников—а у нас Н. Рославца—исходить в своих музыкальных конструкциях из изобретенного, „своего“ комплекса звучаний, совершенно не считаясь с тем, как он воспринимается слушателем, исходя из принципа, что все, сделанное рукой мастера, будет ценно, все это—явления аналогичные. Они являются результатом крайнего развития индивидуализма, поскольку в основу своих целей композиторы кладут исключительно „выражение моего внут-

*) См. „Музыка и Революция“ № 7-8, Л. Сабанеев „Письмо из Парижа“, стр. 43.

ренного „я“, грезившего о новых неслыханных еще звуковых мирах“ *). Наконец все эти фальшивые ноты „современных“ композиторов („заумь“ у футуристов) есть не более, как та же фиксация лабораторной работы, фиксация звуков, в том неорганизованном, хаотическом виде, в каком они впервые появляются, как отрывки комплексы, логически еще не связанные, не оформленные требованиями психоакустических законов и определенной идеи, абсолютно никому не понятные, кроме изобретшего их художника. Преувеличение внимания к мастерству приводит к фетишизации его, а возведенное в самоценность оно, в конце концов, превращается в свою противоположность: т.-е. не сдерживаемое никакими нормами (поскольку оно само себе диктует законы, в отрыве от развития других сторон человеческой жизни), это мастерство вырождается в изыски, прихоти, полнейший произвол и анархию.

Итак, мы видим, как идеология отживающего класса проскальзывает в большей или меньшей степени во все разветвления искусства, всюду порождая аналогичные, сходные между собой явления.

Новый класс-строитель, класс пролетариата подходит к ценностям искусства с совершенно иными требованиями. Пролетариат, принимая высшие технические завоевания буржуазии, дополнит их переустройством социальной жизни, а в зависимости от этого перестроит и нашу психику. „Новая жизнь и новый человек“—вот цели, вдохновляющие пролетарских борцов к борьбе. Класс, все человеческие чувства которого долгое время игнорировались и не имели возможности вполне свободно и самостоятельно проявиться и развиться, от своих художников требует в первую очередь не схем, не отвлеченностей „конструкций“, а произведений искусства, насыщенных живыми, столь долго подавляемыми эмоциями, произведений—помогающих ему развернуть и развить до полного предела свои молодые чувства. Именно те чувства, которые являются центром социальной жизни, а не те, что точно кислота разъедают ее скрепы. И тот, кто этого не понимает, тот „однажды“ очутится вне жизни, и его произведения останутся „безымянными физическими вещами“, так как „вне социального внимания произведение—безымянная физическая вещь“. „Конструктивизм“ же в его крайних проявлениях (интеллигентализм, формализм и фетишизация творчества), это—запоздалый продукт отживающей культуры и удобная ширма для тех, кто против строительства новой жизни.

О работе хоровых и инструментальных клубных коллективов по подготовке к празднованию 10-тилетия Октября.

Н. Демьянин.

Празднование 10-тилетия Октябрьской Революции—основная задача всех видов музыкальной работы в клубе и прочих культурно-просветительных и общественных организаций в данный момент. Выполнение этой задачи всецело зависит от своевременного и правильного построения подготовительной работы. Большое общественно-политическое значение, которое придается юбилейным торжествам, обязывает каждого музыкального руководителя и организатора всесторонне уяснить себе основное содержание предстоящей кампании, а также основной характер ее, как кампании массовой.

*) „Ник. Рославец о себе и своем творчестве“—„Современная музыка“ V. Нояб.-Дек., 1924 г. стр. 133.

Главные принципы построения подготовительной работы—это: 1) охват и организация всех наличных музыкальных сил, 2) вызов широкой музыкальной активности среди окружающей массы и 3) создание возможности для наиболее широкого выявления в достойной художественной форме достижений и завоеваний Октября.

Музыкальная жизнь культурно-просветительных учреждений обыкновенно выражается: 1) в деятельности клубно-художественных коллективов и самодеятельных кружков (работающих без руководителя); 2) в самостоятельных выступлениях (чисто бытовое явление) отдельных певцов, гармонистов, балалаечников, танцоров и пр., организационно неувязанных с регулярной клубной работой; 3) в организации, плановых или случайных, музыкальных вечеров силами профессионалов, а также концертов по радио. Вот все эти явления клубно-музыкальной работы и необходимо учесть, чтобы подсчитать те живые силы, которые возможно привлечь для участия в празднике.

Главным условием для более целесообразной и успешной подготовки является абсолютная плановая согласованность между отдельными художественными единицами в построении своей работы—и по содержанию ее и по форме. Чем крепче увязутся между собой напр. хоровой коллектив и оркестр, тем разнообразней будут и формы музыкального обслуживания праздника.

Первый организационный шаг в этом направлении—собрание руководителей и старостата (бюро коллективов или кружков). На этом собрании представители всех художественных коллективов (хор, инстр., драм. и изо) намечают те основные моменты празднеств, которые они обязаны обслужить, стараясь здесь установить их общий характер. Затем, знакомятся с предполагаемым содержанием и предлагаемой работой каждого вида клубно-художественных коллективов и устанавливают размеры и формы совместной работы в целях взаимного усиления и помощи. В результате намечается какой-то единый план действий, который выражается или в подготовке единой программы концерта-вечера или общей (об'единенной участием всех) постановке пьесы, инсценировки и т. д. Кроме того, подобное мероприятие поможет правильному распределению обязанностей между всеми коллективами по вовлечению и организации единичных неорганизованных самодеятельных художественных сил. В результате первого собрания каждый коллектив должен получить определенное задание, окончательно установить форму и содержание своей работы. Срок выполнения этого задания связывается со днем второго заседания, где все проработанные коллективом предложения утверждаются. Здесь же составляется календарный план общих репетиций, совместных и отдельных выступлений в дни торжеств, при чем должны быть учтены также и вечера, которые будут проводиться силами профессионалов, а также концерты, передаваемые по радио. Особенно важно и ценно не упустить в общем плане работы по подготовке вечера с участием профсил, чтобы суметь оказать влияние на содержание этих вечеров, стараясь использовать их не как один из видов развлечения, а как еще одно средство художественного отображения борьбы и победы пролетариата. Также и концерты по радио надо рассматривать как одну из частей плана празднования, для чего следует разработать общее расписание массовой художественной работы в клубе на дни праздника так, чтобы суметь во время сорганизовать для слушания их определенную массу. Это особенно важно для провинции и деревни, где концерты по радио во многом обогащают программу праздника и облегчат работу клубно-художественных кружков. Все это вполне реально и выполнимо, при условии общей увязки всей художественной и музыкальной работы.

Проработка форм совместных выступлений является одной из главнейших задач в период подготовки к празднику. Эта задача всецело связана с обслужива-

нием: 1) клубных вечеров (концертные программы или спектакли), 2) демонстраций и 3) массовых народных гуляний (массовые музыкальные выступления). Все эти три направления музыкальной работы требуют самых разнообразных форм.

Клубные вечера в дни Октябрьских торжеств должны носить ярко выраженный тематический характер, который бы вскрыл всю историю борьбы за Октябрь и его значение. Музыкально-песенный материал для этой цели достаточен, *) и надо лишь найти наиболее сильные способы для его оформления. Нередко хоровая песня с сопровождением дает возможность исполнить ее совместно со струнным оркестром или с трубами и ударными инструментами, если невозможно исполнить с целым духовым оркестром. Хотя эти возможности довольно широко известны, но к сожалению почему-то редко применяются на практике. А ведь руководители могут найти и специально написанные для этого пьесы (как то: „Поезд“—Кастальского, „Тройка“—его же, „К горнам“—Титова, „Зов мятежный“ Лобачева), а также могут фортепианное сопровождение переложить для оркестра или ввести в него (если в его структуре есть соответствующие моменты) партию труб (например „Э-гей, берлинцы“—Лобачева, „Песня победная“ его же). Кроме того, некоторые сочинения возможно исполнить с участием драмколлектива или его группы. Такое обединение сил облегчит работу хора, так как какое-либо трудное для него, но желательное произведение (например: „Красная Русь“ Кастальского, „Кумач“ его же) он может проработать лишь частично, построив музыкально трудные места на декламации под музыку.

Наконец, некоторые произведения для оркестра (струнного), можно исполнять совместно с певцом (соло) или двумя певцами (дуэт) и с хором. (См. „Сборники револ. и народн. песен для великорусского оркестра“ и сборники „Гусляр“ изд. Музсектора). Вообще при построении общего плана совместной работы хоровых и инструментальных коллективов надо широко использовать формы индивидуального (соло) и группового (ансамбль—дуэт, трио, квартет) исполнения. Материала для такой работы (особенно из группы песен народностей СССР) имеется достаточно. Среди него есть сочинения для 1-го или 2-х голосов с сопровождением струнного оркестра, или для 1 балалайки с сопр. фп., или для 1 голоса с сопр. духовых (сольных) инструментов, или для 1 духового инструмента с сопр. фп., а также с сопр. духовного оркестра. Для последней формы исполнения можно использовать ряд произведений из классической художественной литературы, а для прочих—пьесы из сборников: „Песни народов СССР в клубе“ (сост. Доливо-Соботницкий) и „Песни народов СССР“ Красева и Илюхина для балалайки с фп. Таким образом, если инструментально-хоровые коллективы построят свои программы в схематическом разрезе с применением разнообразных форм исполнения и привлекут к совместному участию ИЗО, то они смогут ввести в свое исполнение ряд зрительных моментов, выкидывая во время пения песен соответствующие их содержанию лозунги, прибегая к световым эффектам, или костюмируя исполнителей и вводя инсценировочный момент. **)

При разработке плана обслуживания демонстрации необходимо иметь в виду две задачи,—обслуживание колонн и обслуживание места сбора и остановок в пути. Обслуживание колонн имеет своей целью вызвать песенную самодеятельность масс, участвующих в шествии. Здесь главную роль играет духовой оркестр, хор и одиночки-исполнители (гармонисты, балалаечники). Задача по подготовке должна свестись к тому, чтобы духовой оркестр отобрал наиболее

*) См. нижепомещаемые „Примерные программы“ и в № 7-8.

**) См. М. Красева „Великий Советский Союз“, материалы к инсценировке (находится в печати).

подходящие для движения под „ногу“ марши, а хор—ряд массовых песен как революционно-бытовых, так и плясовых. Кроме того, хор-коллективу необходимо договориться с духовым оркестром, чтобы он выучил две-три песни массового характера для возбуждения пения в колоннах. Чтобы кроме коллективных „возбудителей“ (хор, оркестр) действовали также и единичные исполнители, надо учесть все то, что они умеют играть (особенно гармонисты), дабы пропустить все через некоторый контроль, а также сорганизовать из них (если их несколько) музыкальную группу.

Проведя такую подготовку внутри коллективов и выработав программу и порядок исполнения всех номеров во время шествия, а также распределив организационные обязанности между руководителями и старостатом, необходимо попытаться предварительно сорганизовать наиболее активную часть членов клуба на тех песнях, что намечены для демонстрации. Для этого духовой оркестр и хор используют ряд повседневных вечеров перед торжествами, где они играют и поют эти песни, стараясь втянуть и присутствующую аудиторию. Хорошо заранее приготовить и размножить тексты или же плакаты.

На площадях (в местах сбора) и в пути (на остановках) музыкально-песенное оформление должно выразиться в коротких, ярких выступлениях струнного оркестра, хора, плясунов, частушечников и пр. Духовой оркестр по этой линии может не принимать участия. Он лишь выделяет из своей среды трубачей (фанфаристов) для сигналов сбора или к началу программы, или для лозунга и приветствия встречающихся колонн. Следовательно, он в план своей работы должен ввести составление такого рода сигналов.

Струнные же оркестры и хор должны подготовить по 2-3 песни массовки или песни частушки и 1-2 плясовые песни (напр., „Конная Буденного“—Давиденко „Кочегар“—Брука, „Степан Разин“—Анцева или Белкина, „Новые частушки“—Красева и некоторые песни из серии „Народные песни для хора и оркестра домр“ в обр. Г. Лобачева). При этом они должны позаботиться о номерах для плясунов и гармонистов, организуя с ними подготовительную проработку, имеющуюся у них материала. Кроме того, надо заблаговременно проработать план проведения этих программ на автомобилях или специальных трибунах. Для этого следует заранее установить и согласовать с местной Октябрьской Комиссией маршрут автомобилей или место трибуны, а также выяснить состав группы исполнителей, которую возможно разместить на их площадке.

По линии проработки выступлений на автомобилях и трибунах главную подготовку должен вести струнный оркестр, организуя вокруг себя небольшую группу хора (8—10 человек) и одиночек исполнителей. Здесь значительную помощь может оказать ему драмколлектив и изо разработкой проекта внешнего оформления всей группы в целом.

Наконец, в отношении последнего раздела плана работы—обслуживание массовых народных гуляний—подготовка ведется в том же плане, как при обслуживании демонстраций с автомобилями и трибун. Но только программа этих выступлений может быть полней, хотя по своему характеру и совпадать с вышеочерченной. Здесь уже подготовку ведут в равной мере все три вида музыкальных коллективов,—хор, инстр. и дух. оркестр. Их цель—проработка легко перебрасываемой программы или ряда отдельных номеров (частушки, пляски, соло духового инструмента, гармошка и пр.), которые нетрудно и удобно исполнить в обстановке площади, с автомобиля, с трибуны или на естественном возвышении.

Но массовые народные гуляния могут быть наполнены и выступлениями массовых музыкально-хоровых об'единений:— массовый хор (200—500 чел.), массовый струнный оркестр (150—200 чел.) и массовый духовой оркестр (100—150 чел.). Такие выступления придадут некоторой части гуляния характер „массового музы-

кального праздника". Они могут иметь место и на открытом воздухе и в закрытом помещении. При большом масштабе местной музыкальной работы, таких массовых об'единений возможно построить несколько в расчете на 2-3 района. Конечно, подготовка к таким выступлениям и организационное проведение их довольно сложно, отсылаем интересующихся к имеющимся пособиям по этому вопросу (Н. Демьянов „Массовая хоровая работа“ изд. „Долой Неграмотность“, „Об организации массовых хоров и оркестров“ журн. „Культурный фронт“ № 15—16 1927 г., „Музыкально - песенное оформление празднества 10-ой годовщины Октября“ жур. „Клуб“ № 6 1927 г. ГПП).

Заканчивая на этом нашу статью, мы еще раз подчеркиваем необходимейшие условия к достойному проведению и музыкальному оформлению предстоящих празднований 10-тилетия Октября: планомерность, организованность и тщательная проработка всех деталей.

Подготовительный период в работе клубного хорколлектива.

Н. Демьянов.

2. Развитие навыков художественного исполнения.

Та работа, о которой говорилось в предыдущей статье,*) была основана главным образом на развитии чуткости слуха к высоте и длительности звуков в песне. В дальнейшей работе, которая будет заключаться в воспитании чуткости слуха к остальным свойствам звуков, как то—силы, тембра и скорости, большое значение приобретает и степень гибкости голоса и развитости дыхания. В силу этого здесь работу по развитию этих новых слуховых навыков необходимо будет вести одновременно и параллельно с работой по развитию голоса и дыхания.

Первый шаг в указанном направлении это — добиться ровной и свободной по силе общей звучности и ровного, устойчивого темпа. В большинстве случаев у начинающих петь наблюдается или „крикливость“ при исполнении песни, или резкие „провалы“ в общей звучности, или пение вовсе лишенное какой-либо звуковой силы, плотности звука. Вот здесь и важно подобрать такой песенный материал, который бы способствовал борьбе с перечисленными недостатками неопытного хорколлектива. Песня „Татарский полон“, приведенная нами в предыдущей статье отличается доступностью и удобством своей tessitura для каждого из поющих. Эта ее особенность дает возможность приучить к спокойному—средней силы—звуку. В дальнейшем полезно остановиться на песне, которая по своей tessiture лежит в более высоком диапазоне хоровых голосов, как, напр. „Ты не стой, колодец“ в обр. Лядова. Присмотримся к этой песне, взяв ее в двухголосной редакции (смотрите партитуру для 3-х гол. женского хора, в которой для 2-х гол. редакции пропустить 2-ю строку). Эта песня требует свободной, светлой звучности. На первых порах начинающему хорколлективу не удастся спеть эту песню в той звучности, какую требует ее структура. Но сама по себе песня поможет приучить наиболее „крикливую“ часть голосов петь спокойнее, а наиболее смущающуюся часть,—дать более свободную силу звука.

Достигнуть поставленной задачи поможет сама песня, при условии некоторых минимальных об'яснений со стороны руководителя о простейших способах произ-

*) См. „Музыка и Революция“ № 5-6.

водства звука и владения дыханием, а также регулирования общей хоровой звучности. Такому регулированию будет во многом содействовать устойчивость и ровность темпа, присущие основному движению этой песни.

Необходимо помнить, что часто сила общей хоровой звучности и темп (скорость движения) взаимно влияют друг на друга. Очень часто вялость темпа вызывает вялость звучности, а „крикливость“ (чрезмерный „напор“ на звук) отяжеляет движение. Очень важно взять верный темп при исполнении каждого музыкального произведения. Установить правильный темп это значит—верно угадать „пульс“ движения. Это и даст возможность развить у хорколлектива—устойчивость и ровность общего движения.

Следующий момент работы это—привитие навыков к восприятию и воспроизведению двух разных степеней силы при единой степени скорости.

Для этого возьмем песню, примерно, типа „Во лузах“ в обр. Лядова. (Смотрите 15 русских народных песен для женских голосов).

Эта песня отличается быстрым темпом при мелком ритмическом делении, при чем оба предложения песни требуют двух разнородных степеней силы:—первая—на громкой звучности, вторая—на тихой. Первое предложение, как громкое, будет несколько связывать общее движение, т.-е. нарушать темп, так как при громком пении движение бывает несколько тяжелей, нежели при тихом. Поэтому, чтобы овладеть некоторым общим единообразием темпа, надо в громком (первом) предложении приучать хорколлектив восьмые исполнять легче (по силе), чем четверти с точкой и ровные четверти, на которых для этого необходимо делать, как бы некоторые „нажимы“ (акценты). Следующий этап работы, это—развитие восприимчивости и чуткости хорколлектива к переменам в темпе, т. е. чуткости к перемежающимся скоростям движения в связи с постепенными изменениями степени силы.

Под перемежающимися скоростями движения надо понимать постепенные замедления (*ritenuto*) и ускорения (*accelerando*), намечающиеся в основном темпе. С работой по усвоению этих видов движения связана работа и по развитию навыков поющих к постепенному усилинию (*crescendo*) и стиханию (*diminuendo*). Виды перемежающихся скоростей движения и смены звуковой силы в хоровом исполнении бывают двух родов: короткие и длинные. Это значит, что они, являясь переходными моментами между основными видами движения (*andante*, *moderato*, *allegro*) и основными степенями силы (*piano*, *mezzo-forte* и *forte*), развиваются в течение или короткого отрезка времени, или более длинного. В общем, приемы исполнения постепенных замедлений и ускорений, или усилий и стиханий—довольно трудные приемы, и приступать к ним следует после свободного овладения основными видами движения и степенями силы.

Наиболее трудно усвоить упомянутые постепенные изменения в темпе и силе на более долгом отрезке времени, т.-е. так называемые длинные. Поэтому надо начинать с коротких. Приведем здесь, как наиболее типичный в этом отношении, песенный пример—4-х голосный хор для смешанных голосов без сопр. „Ночь“ муз. М. Ипполитова-Иванова. (Смотрите тетр. „Пять четырехголосных хоров“ оп. 17, № 3). Конечно, для первоначальной работы этот материал достаточно труден и он здесь приводится из чисто методических соображений. Во всяком случае, его возможно использовать и в подготовительный период работы в 2-х гол. редакции, которую не трудно сделать по партиям женских голосов.

Этот хор сконструирован из коротких фраз (в 2—3 такта), мелодический рисунок которых идет в восходящем нисходящем движении, а в некоторых местах наоборот,—нисходящем—восходящем. Такого рода материал требует от хорколлектива

работы по приобретению навыков в постепенном усилении и стихании. При чем в некоторых фразах такое усиление требует и некоторого замедления (при восходящем мелодическом рисунке), а стихание идет параллельно с постепенным ускорением, т.-е. возвращением к исходному движению. В некоторых же фразах (нисходящие-восходящие) наоборот,—с усилением связано короткое и быстрое ускорение, а со стиханием—замедление. Все эти приемы динамического и агогического исполнения способствуют выработке гибкости у хорколлектива в отношении смены силы общей звучности и перемежающихся скоростей движения.

Если мы остановим наше внимание на следующих двух песнях, как то, 1) „Дуня-тонкопряха“, обр. Орлова (сбор. „Крестьянские песни“) и 2) „Ой“ честь ли то молодцу“, Вик. Калинникова, то здесь мы вскроем еще несколько приемов для овладения навыками по исполнению уже более длительного (по времени), постепенного усиления и стихания. Так, первая песня позволяет использовать приемы быстроперемежающейся смены в степенях силы. Они выражаются в том, что здесь момент усиления заключается в акцентах—метрических и ритмических,—а момент стихания—в наиболее быстром „сглаживании“ данной звучности. Польза от таких занятий будет несомненна, так как резкое, сильно контрастирующее противопоставление различных звучностей привьет и наиболее сознательное и чуткое отношение к разным степеням силы звука.

Вторая песня („Ой, честь ли то молодцу“) дает пример перемежающейся смены разных степеней силы, а также и видов движения (основных и переходных) на еще более длинном отрезке времени. Здесь—тренировка на переход с одного темпа на другой, а также—подготовка таких переходов. В данной песне, такой подготовкой будет являться замедление в конце первого предложения для перехода к более медленному темпу второго предложения. Такое замедление в другом месте (перед Allegro 2-й части песни) служит средством более сильного подчеркивания резкой перемены темпа в сторону скорого движения.

Кроме того, эта песня, построенная местами на секвенционно-нисходящих ходах, дает возможность для упражнений на постепенное стихание (diminuendo) в порядке убывающих по силе акцентов (метрических), что является предварительным упражнением для выработки навыка в постепенном более длительном стихании.

После упражнений на таком материале совершенно естественен переход к работе над еще более длительным и постепенным усилением при быстром движении (темп со счетом на раз). Для примера укажем на песню „Пусть смятения и грома полны небес“ муз. Ц. Кюи, аранж. для смеш. хора Г. Лобачева (смотрите сборн. „Песни революции“ вып. I. Всерос. Пролеткульта).

Указанный пример дает упражнение на постепенное усиление в порядке возрастания силы акцентов, при восходящем мелодическом рисунке фраз. Эти акценты приходятся на первой доле 3-х долного такта (в $\frac{3}{8}$), а поэтому для их большей выпуклости необходимо слегка „стушевывать“ слабые доли такта. Подобные методы постепенно подведут к следующему этапу работы, содержанием которого является усвоение навыков наиболее длительного по времени и широко-постепенного возрастаия звучности (усиление от pp до f) и обратно-пропорционального сокращения звучности (стихание от f до pp). Это—наиболее сложный момент в работе хорколлектива, и к нему в подготовительный период надо только лишь подойти. Такова схема музыкально-воспитательных занятий с клубным хорколлективом, которая должна способствовать развитию остроты восприятия и осознания силы и скорости звуков в песне.

Музыкальная работа в Тульской деревне.

М. А. Галацкий.

В июле с./г. Поленовским Домом была снаряжена в тульские деревни Художественная Передвижка в составе 12 чел. с целью показа, инструктажа и изучения художественной работы на местах по линии: музыкального, драматического, изобразительного искусства и клубной игры.

Передвижка перебрасывалась в разные районы, в деревни разных уездов, и полученный материал, есть материал не только данного места, где производился опрос, но сведения эти составлены от рассмотрения состояния „музыки“ большой округи, в центре которой ставился данный пункт опроса (всего были исследованы 15 пунктов). В виду этого выводы данного сообщения могут без особенной натяжки считаться, как выводы более или менее достоверные о состоянии музыкального и хорового дела всей Тульской деревни.

Наша задача свелась к тому, чтобы переговорить с руководителями, или избачами, или даже с бывшими рядовыми участниками кружков, связать их с Домом Поленова, уверить их, что отныне они не затеряны в глухи, что Поленовский Дом вместе с ними возродит и оживит музыкальную жизнь деревни.

Самое большое место деревни это—„руководитель“ или вернее его отсутствие. Деревня положительно после мольбы „об инструментах“, стоном стонет: „дайте руководителя“. Характерно и то, что многие музыкальные деревенские руководители говорят сами о себе: „ну, какой я руководитель, мне бы самому учиться“. Во всех обследованных пунктах удалось натолкнуться только на одного культурного и настоящего музыканта, это—Злыгарев (Плавск). Знающих элементарную теорию, гармонию и знакомых с хоровым или оркестровым делом оказалось 6 человек. Да и то, за исключением Злыгарева, да пожалуй и Оконнишникова (Скуратово) все остальные либо бывшие регенты, либо получили свои музыкальные знания в семинариях или духовных училищах, и потому их метод и характер воспроизведения пьес по общим жалобам отдает церковностью, что массу не удовлетворяет. Остальные руководители поют и играют по слуху и соответственно „натаскивают“ свой оркестр или хор. Именно в силу этого неинтересной становится работа в кружке, не ладится дело. Это чувствуют участники—это чувствует и руководитель. Оркестр или хор фатально распадается... Так почти обстоит дело во всех, за малым исключением, обследованных пунктах.

Жажда учиться у руководителей огромная. Беда еще в том, что руководители не занимаются руководством хора или оркестра, как прямым своим делом,—этой работой они занимаются в порядке совместительства, зачастую „нагрузки“, 99% работает бесплатно. Хлопот много, а удовлетворения никакого. Поэтому руководители смотрят на свое руководство, как на занятие временное, неблагодарное, от которого при случае лучше уйти.

Методического и нотного материала в обследованных пунктах почти нет. Единственно большой нотный и методический материал нашелся у Злыгарева (Плавск); он в курсе всех новых работ по музыке и пению, печатающихся в наших музыкальных журналах и специальных изданиях. В Турдее есть несколько старых брошюр о постановке массового и хорового пения, старые школьные сборники народных песен, несколько новых революционных, да в Лаптеве есть несколько пьесок в аранжировке Зарнова и транскрипции фортепианных пьес, как например: вальс „Над волнами“, „Лесная сказка“, „Оборванные струны“, „Бубенцы“, марш „Старые друзья“ и т. п.

Все кружки чахнут и умирают от безденежья. Средств ни откуда никто не получает. Максимум дотации—2 рубля в год на струны—отпускает правление клуба в Клекотках. 25 руб. в месяц дает в Лаптеве клуб металлистов—деньги уходят

на приобретение инвентаря. Вообще лаптевский струнный кружок находится в исключительно выгодных условиях. Объясняется это близостью Тулы и Губотдела союза металлистов. Но вот даже на станции Скуратово, чей культотдел получает средства от жел. учкома № 2, руководитель-специалист Оконнишников ушел от руководства, не желая работать бесплатно. И во всех других местах— бесплатность хроническая. Некоторые кружки даже самооблагают на покупку струн и иного материала.

Отношение населения к кружкам весьма благожелательное, но пассивное. Объясняется это тем, что отсутствие инструментов мешает втянуть большинство желающих в работу; плохая дисциплина и небольшие достижения не заинтересовывают участника; зачастую условия его труда отвлекают его настолько, что не выкраивается времени для участия в кружке, при том существующие кружки мало втягивают массу в работу, ибо сами мало заинтересованы в существовании кружка.

По существу—музыкальная работа является элементом, конечно, политику просветительным, хотя зарождаются кружки на основе тяги к музыке, как факту самодовлеющему. Сама жизнь кружка, неизбежное соприкосновение с политической и общественной жизнью деревни, отклики на них, выявляют музыкальную работу деревни, как фактор политко-просветительный, да и вообще, как правило, пульс жизни кружков бьется лучше и сильнее там, где сильна и активна комсомольская ячейка.

В общем картина муз. работы Тульской деревни представляется в следующем виде. Кружков в деревне большей частью бывает 1, преимущественно оркестровый—струнный, при чем в той деревне, где есть школа, учитель,—там есть и хоровой кружок. Духовой оркестр встречается только в фабричном районе, на железнодорожной станции или на рудниках и т. п. чисто пролетарских производствах. Из 15 изученных мест по 1 кружку имеется в 8 деревнях—5 струнных и 3 хоровых. По 2 кружка оркестровых и хоровых есть или недавно распались в б-ти. Количество участников в одном хоровом кружке колеблется от 16 до 30 чел. Количество участников в оркестровом кружке колеблется от 6 до 19 чел. По возрасту делятся так: струнный—от 14 до 38 лет, хоровой от 12 до 45 лет.

Все кружки, почти как правило, пристегнуты к драм-кружкам. Самостоятельные выступления наблюдаются только у немногих и только там, где энергичен руководитель, либо бюро кружка.

В репертуаре кружков обычно находятся следующие песни: народные песни— „Светит месяц“, „Выйду-ль я на реченьку“, „По улице мостовой“, „Коробочка“, „Во саду ли, в огороде“, „Зеленый луг“, „Реве та стогне“, „Сербиянка“, „Вниз по матушке“, „В темном лесе“, „Лебеда“, „Лен“, „Во лузях“; городские песни— вальс „Снежинки (Ясная поляна)“, „Кирпичики“ (везде), „Из-за острова“, „Шумел горел пожар Московский“, „Последний нынешний денечек“, „Варяг“, „Во субботу, день ненастный“; революционные песни— „Кузнецы“, „Расстрел коммунаров“, „Молодая гвардия“, „Интернационал“, „Марш Буденного“, „Дубинушка“; песни и пьесы музыкально обработанные и исполняемые под руководством музыкально-грамотного руководителя:— „Буря мглою небо кроет“ (Ясная Поляна, рук. Крысанов), Щекинский РИК—городские марши и пьесы; оперные отрывки из „Снегурочки“, „Русалки“, „Заплетися, плетень“, „На горе мы пиво варили“ в музыкальной обработке (Плавск. рук. Злыгарев).

В большинстве случаев хор или оркестр поет или играет по слуху, в лучшем случае по цифровой системе, немногие кружки по нотам, но почти все, без исключения „натаскиваются“ раньше руководителем по слуху, а потом закрепляют усвоенное чтением нот или цифр, если таковые знают.

Гармонисты имеются почти в каждой деревне; в массе играют слабо, средних исполнителей—очень немного. Средний гармонист часто подрабатывает игрой на

вечерах „под пляс“, но гармоник, конечно, не хватает на все количество играющих. Отсюда в деревне просьба—льготно запродать „гармошку“. Формы гармошек в деревнях разнообразны: „тальянка“, „двуухрядка“,—есть и баянки, их отмечают особо.

Рояли имеются в некоторых местах, но в ужасном виде: разбиты и расстроены до последней степени. Есть рояли у некоторых частных лиц (у врача, у нач. станции), есть и фисгармонии, но такие, которые играют иногда даже без непосредственного участия человека (стоит только топнуть ногой). Духовых инструментов нет, за исключением Щекинского РИК‘а, где есть собственный духовой оркестр. О духовом оркестре деревня не мечтает, для нее это нечто несбыточное, ей хотя бы струнный (мандолина, балалайка, гитара, домра), это бы ее удовлетворило надолго. Любит она и скрипку („протяжный инструмент“), о виолончели, альте—не слыхали. Всего на 14 исследованных пунктов приходится: 40 роялей, 45 скрипок, 51 мандолина, 114 балалаек, 95 гитар, 121 гармоника, 2 фисгармонии, 2 цитры, 2 домры и 1 виолончель. Таким образом мы видим, что по распространенности на первом месте стоит гармоника—121, затем балалайка—114, далее гитара—95, мандолина—51, скрипка—45 и т. д.

О точной картине покупательной способности населения к приобретению инструментов и о возможности для деревни приобрести балалаечный (15—18 чел.) оркестр с домрами и басами,—придется сказать следующее. Прежде всего, хочет ли иметь население такой оркестр? Да, безусловно хочет, об этом говорили все и везде. Все зависит от „условий“ и цены, за которую будут даваться эти инструменты. При чем, в основу должны быть положены два принципа—возможно дешевые инструменты (но все же, чтобы качество их не было очень плохим) и долгосрочный кредит. При наличии этих двух условий, да еще при внесении организационной ясности в условия существования кружков, думаю, что деревня приобрести такой оркестр сможет, тем более, что тяга к этим инструментам и такому оркестру—огромная.

Кампании почти везде обслуживаются хором или оркестром, при чем, если хор или оркестр организационно подчинены клубу, либо Культкому РИК‘а, избираемые и т. п., то обслуживаются по должности, а если не подчинены, то по приглашению, иногда даже за плату. В одном случае, как в Лапоткове, где нет оркестра, для кампаний импровизируется таковой в „оригинальном“ составе: 2 гитары, скрипка и балалайки.

Что касается плановости в работе, то из 13 мест по плану работает всего 6 мест, а 7 без плана. Приблизительно всего 47% работает по плану.

Если клуб выдает инструменты, то вести учет, а главное, пользоваться результатом учета работающих и присутствующих легко. Но в большинстве случаев учет вообще не ведется, а там где ведется дневник или регистрационный список, там его результаты не достигают цели, так как кружковцы ничем не заинтересованы в участии в кружке; свои инструменты,—хотят приходят, хотят не приходят; если надоела сырьёвка или спевка уходят по средине занятий. Поэтому общая жалоба—отсутствие дисциплины, заинтересованности в работе кружков. Из 12 мест учет ведется в 6 местах. Таким образом, без учета работает 50%.

Из всего вышесказанного ясны художественные и организационные недостатки музыкальных и хоровых кружков деревни. Единственно о чем следует говорить сейчас это—о линии помощи сверху. Правда, деревня относится скептически к этой помощи, на вопрос о „линии помощи сверху“ отвечали в деревне всегда с усмешкой. Но все же говорили, что самое главное, это, „если б центр помог на льготных условиях приобрести инструменты, если б прислал хороших руководителей и научил бы наших хорошо руководствовать, затем если б прислали нотный и методический материал и самоучители“. Тяга к „серезной“ музыке у населения огромная. Таковы отзывы всех руководителей.

Участвуют ли хоровые кружки в церковных хорах? Как правило,—нет. Только в одном случае я набрел на такой хор—это в Лапоткове. Само население относится к таким хорам отрицательно. Оно даже у чисто светских хоров склонно усматривать следы „церковного уклона“ в характере передачи исполняемого и ставит им это в минус.

Возможна ли организация при клубах, школах, избах-читальнях и т. д. кружков записи и сабирания народных песен, если, конечно, есть опытный руководитель? Конечно, это возможно и нужно. Но тут мало иметь опытного руководителя, умеющего записать их, тут нужно еще и заинтересовать кружки в этом большом культурном деле. Здесь нужна пропаганда ценности народной песни. Ведь в дифференцированной деревне, верхи смотрят на народную песню, как на нечто неинтересное и мало достойное их внимания. Они считают, что народные песни неинтересны, скучны; то ли дело—„романсец“, ну хотя бы „Забыты нежные лобзанья“, „Туса-туса“, или если уж надо, так архи-революционные, как им кажется,—„Так за эти вот, за кирпичики, полюбила я этот завод“. Как бы ни был опытен руководитель, без предварительно созданного вокруг этого вопроса благоприятного общественного мнения в деревне—возможность создать таковой кружок представляется мало вероятной.

Итак, что же надо было бы сделать „Дому“ в деле продвижения оркестра и хора в деревню? Прежде всего поднять в Губполитпросветах интерес к этому делу.

1) Губполитпросветы через избы-читальни существующие кружки предотвратить от распада, а распавшиеся собрать и организационно подчинить своему ведению и руководству, не разрушая внутренней самоуправляемости кружков. Организационная четкость должна быть, наконец, внесена, иначе с места не свинешься.

2) Дом должен, где надо, воздействовать на Губполитпросветы, чтобы какой-то минимум, хотя бы рублей 20 в месяц, отпускался бы на оркестровый или хоровой кружок, из которых 15 рублей шло бы на оплату руководителя, а 5 рублей на покупку нот, методических материалов, починку инструментов и т. п.

3) Дом должен наладить снабжение инструментами деревни на условиях, о которых я говорил выше. Деньги на эти инструменты должны добываться следующим путем; часть из них отпускает культотдел РИК‘а, часть идет от спектаклей, концертов, и проч., на которые деревня очень охоча.

4) Дом должен воздействовать на Губполитпросветы, дабы они создали у себя, помимо театрально-инструкторской передвижки, еще и музыкально-хоровую инструкторскую передвижку с совершенно самостоятельными планами и задачами. Без живого, наглядного образцового показа деревня не движется: она словам мало верит, она хочет видеть, слышать то, что ей предлагают сделать у себя.

5) Дом должен создать у себя, хотя бы краткосрочные, курсы переподготовки музыкальных и хоровых инструкторов, а Губполитпросветы должны создавать у себя периодические, краткосрочные курсы подготовки таких инструкторов.

6) При Доме должна быть организована специально музыкально-хоровая секция, которая имела бы у себя специальное бюро связи с музыкальными и хоровыми кружками деревни, и таким образом, секция через Бюро могла бы на деле следить за музыкально-хоровой жизнью деревенской гуще, могла бы в результате письменного (а в случае надобности и живого) обмена поднять, наладить музыкальное и хоровое дело деревни.

7) При Доме периодически должен созываться съезд руководителей музыкальных и хоровых кружков в деревне для разработки теоретических и практических вопросов, выдвинутых музыкальной жизнью деревни.

8) Секция должна широко оповестить в распространенной и популярной прессе о своем существовании и об'явить свой призыв ко всем любящим музыку в деревне—связаться с Домом, хотя бы сначала путем переписки, а Бюро секции, которое будет ведать этим делом, должно быть незамедлительным и исправным корреспондентом.

9) Секция должна знать и учить старый и появляющийся новый нотный и методологический музыкальный материал, особенно интересный для деревни, популяризировать его в деревенской прессе, сама издавать и печатать настоятельно нужный материал и наладить свое издательство для деревни.

10) Секция должна взять на себя задачу создания журнала „Музыкальная школа на дому“ для того, чтобы в отдаленной деревне любители могли бы сами учиться.

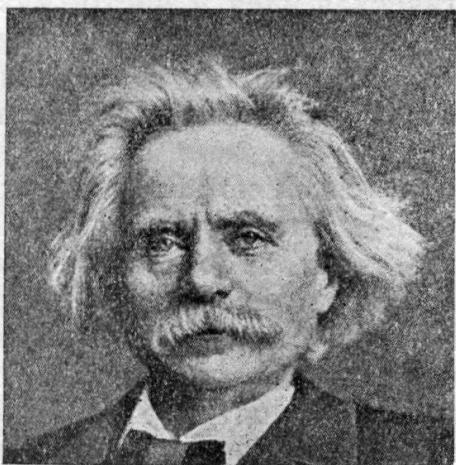
Благодаря связи, наездам своих передвижек в деревне, секция могла бы выудить оттуда выдающиеся самородки, обратить на них внимание специалистов и дать этим самородкам толчок к учебе и выявлению себя.

Вот каковы, как мне кажется, предстоящие задачи „Дома Поленова“ в его музыкальной части, в результате исследований и наблюдений консультанта по музыкальной части данной Передвижки.

Памяти Эдварда Грига.

(К 20-летию со дня смерти).

Ан. Дроздов.



Эдвард Григ.

тическую реакцию „спецов“.

Творчество Грига в его историческом значении имеет много общего с „новой русской школой“. Сходство это лежит не только в национальном плане, но и, так сказать, в „международном масштабе“. Как Россия, так и Скандинавия в отношении общеевропейской муз. культуры долгое время были „окраинными“ государствами. Удаленные от общеевропейского муз. русла, страны эти запаздывают в своем музыкальном развитии, но зато дольше сохраняют нетронутый богатый источник народной музыки. Этим определяется значение музыкальных „окраин“ в ми-

*) Эдвард Хагеруп Григ родился 15 июня 1843 г. в семье Александра Грига, служившего британским консулом в Бергене. Первоначальное музыкальное образование получил под руководством матери, а затем в Лейпцигской консерватории по классу ф.-п. и композиции. Скончался Г. 4 сентября 1907 г. в Бергене.

ровой музыкальной эволюции: они играют роль оживляющего музыкального кислорода в те моменты, когда утонченная культура Запада начинает выдыхаться и „вариться в собственном соку“. Роль русской музыки, как обновительницы Запада, общеизвестна. Подобную же роль, хотя и в меньшем масштабе, сыграла и норвежская музыка и именно музыка Грига, как наиболее яркого и смелого ее представителя.

Последив общественную обстановку Григовского творчества в ее национальном плане мы подметим и в этом масштабе немало сходства с национально-общественной подоплекой „новой русской школы“. Вторая половина XIX века (эпоха творчества Грига) в политической жизни Норвегии может быть охарактеризована, как период общественного подъема на почве усиленной, почти столетней, борьбы маленькой искони свободолюбивой страны за свою национальную и политическую независимость. Борьба эта закончилась в 1905 г. расторжением унии с аристократической Швецией и основанием самостоятельного Норвежского королевства, во многом более демократического, нежели любая из буржуазных республик. Естественно, что борьба эта была связана с подъемом широких творческих сил страны не только в общественной, но и в художественной области. Интерес к народной жизни и быту, к народному искусству характеризуют художественное творчество данной страны. Показательна широкая общественность норвежского художника этого времени: не только художники слова, как Бьернсон, но и музыканты стояли на высоте общественного уровня своего времени, и Григ—яркий тому пример. Убежденный республиканец, он не раз манифестирувал свои чувства гражданина и демократа, иногда с ощущительным ущербом для своей артистической карьеры (шовинистическая демонстрация против Грига в парижском концерте 19 апреля 1903 г. за его выступление в защиту Дрейфуса).

Как же отразилась у Грига национально-демократическая идея в чисто музыкальной сфере? Прежде всего в передовом, прогрессивном характере его музыкальных тяготений: в годы консерваторской науки его увлекали Шопен и Шуман—имена тогда еще одиозные для профессоров-филистеров; в дальнейшем его интересовал Вагнер, французская музыка, Р. Штраус и др.

Главным же образом проявляется дух времени в музыкально-народнической тенденции Грига. Подобно представителям „могучей кучки“ Григ неустанно наблюдает и изучает народную музыку и ставит ее во главу своих творческих задач. Конечно, не лейпцигские профессора были союзниками Грига в его новом направлении, и даже маститый скандинавский композитор Н. Гаде старался сдерживать черезчур яркую народническую тенденцию молодого норвежца. Союзниками Грига были знаменитый скрипач Оле-Буль и рано скончавшийся композитор Нордрак. Поощряемый ими, уверенно идет Г. новым путем и черпает из народной музыки тот материал и колорит, которым так ярко окрашено большинство его произведений как подлинно-народного типа (оп. 17, 25 *nordische Tänze und Volksweisen*; оп. 66, 19 *Norwegische Volksweisen* и оп. 72, *Norwegische Bauerntänze*) так и „вольные“ произведения чисто художественного характера, (напр. оп. 19 из народной жизни: „В горах“, „Свадебное шествие“, „Карнавал“ и многое др.). Интересно отметить, что в области вокального творчества Грига подлинно народная мелодика почти отсутствует: народный характер его романсов—исключительно в их духе и стиле.

Помимо сочинительства Г. немало потрудился и в сфере музыкально-общественной: еще в юности он совместно с Нордраком основывает „Общество Евтерпы“; *) позднее он основал в Христиании хоровое „Музыкальное О-во“, руководил концертами о-ва „Гармония“ в Бергене. Во всем этом много сходного с деятельностью нашей „могучей кучки“, при чем Григ один олицетворял собою всю норвежскую „могучую кучку“.

*) Евтерпа—муза, покровительница музыки по верованиям древних греков.

Переходя к чисто музыкальной (или как теперь говорят „формальной“) характеристике Грига, отметим следующие его особенности. Музыка Грига ясна, лаконична и проста по конструкции. Он чуждается широких масштабов: его излюбленная форма,—ф.-п. миниатюра, романс, а в области оркестра—сюита (форма сонаты использована Григом в ф.-п. концерте и сочинениях камерного типа).

Гармония, мелодика и ритмика—вот область, где наиболее ярко проявились самобытность и национальный характер его музыки. Короткие фразы, зачастую ладового построения *) скорее плясового, нежели широко певучего характера (особенность норвежской народной музыки), идущая от первобытно-инструментального аккомпанемента, гармонизация с частыми квинтовыми органными пунктами, **) параллелизмами и переченьями, и, наконец, четкие упористые ритмы, то синкопированные, то метрически акцентированные—вот те приемы, которые в свое время поразили всех своею свежестью и смелостью и которые так обильно рассеяны во многих сочинениях Грига.

Построение музыкальной мысли у Г. краткое и симметричное; изложение простое, прозрачное; гармонии—неперегруженные, легкие, что не исключает их яркого своеобразия и остроты (вспомним хотя бы *Glockengebäute* из оп. 54: это впору хотя бы и современным модернистам).

Основной эмоциональный тон Григовского творчества бодрый, жизнерадостный, оптимистический и задушевный: разумеем не преобладание мажора в его сочинениях, а ту пластическую их стройность, которая даже в наиболее мрачных сюжетах (смерть *Ose*) действует на психику слушателя организующе.

По типу своего творчества Г. прежде всего лирик; близка ему также область драматической и изобразительной музыки (оркестровые сюиты, некоторые ф.-п. пьесы, напр. *Zug der Zwerge*, *Nächtlicher Ritt* и др.).

Есть еще одна высоко-ценная особенность в творчестве Грига: это—редкая целостность и художественное равновесие его произведений. Возьмем ли мы любую из его трех скрипичных сонат, или виолончельную сонату, или, в особенности, фортепианный концерт, в каждом из этих произведений мы заметим полную равноточность всех частей: ни одного слабого или „пустого“ места; художественный интерес не ослабевает до последнего такта.

В связи с этим стоит другое свойство Грига, как композитора: художественная экономия, чувство меры и ясное сознание своих сил—*non multa, sed multum* (в немногом многое). Если не говорить о ф.-п. миниатюрах и романсах, Г. творил немного. Несколько сюит для оркестра, одна ф.-п. соната, один ф.-п. концерт, одна виолончельная соната, 3 скрипичных, один законченный квартет—вот и все; но каждое из этих произведений можно назвать шедевром, по его строгой законченности.

В оркестровом письме Г. придерживается мудрой экономии средств, ограничиваясь иногда струнным оркестром; инструментальные краски его акварельно прозрачны, „монохромны“; широкое тематическое развитие и полифония в точном смысле отсутствуют, что оправдывается назначением его симфонических вещей—сопровождать драматическое действие на сцене. Некоторые из этих скромных по размеру вещей (две сюиты к драме Ибсена „Пер Гюнт“) сделались образцом сценической музыки.

Анализируя фортепианное творчество Грига, мы замечаем, что основным характером фортепианного изложения у Г. является выпукло мелодически-гармонический склад музыки и, в меньшей мере, фигуристично-орнаментальный; специфически фортепианная оболочка произведения интересует Грига меньше, нежели его мелодико-гармоническая и ритмическая сущность (это вполне понятно

*) В старо-норвежской музыке употреблялись три лада: гипо-дорийский, гипо-лидийский и фригийский.

**) Прием, характерный для старо-норвежской *Fele* (скрипка).

при народно-песенном характере его творчества). И тем не менее пьесы этого рода отлично лежат в фп. и дают пианисту богатое поприще для интересных фп. приемов и звучаний. Немногочисленные пьесы фигуративно-технические (Г. предпочитает arpeggio и tremolando гаммообразным пассажам), изложены с редким пианистическим удобством и изяществом (Papillons, Rigaudon). Еще замечательней фп. изложение в крупных вещах: балладе, фп. партиях сонат со скрипкой и виолончелью и особенно в фп. концерте. Фп. изложение последнего поражает своей закаленностью и полнотой, сочетающейся с исключительной благодарностью и удобством исполнения. В этом смысле фп. концерт Грига — одно из выдающихся произведений фп. литературы, достойное стать рядом с лучшими произведениями Шопена и Листа. Последний особенно ценил это сочинение.

Необходимо еще указать на позднейшее преломление Григовской музыкальной личности в последующих музыкальных поколениях. Влияние Г. не так широко и заметно, как влияние других муз. властителей (Вагнер, Скрябин, Дебюсси), но оно важно в том отношении, что для нас оно было наиболее ранним. Наш Вагнеризм, Дебюссизм, Скрябинизм, как распространенное явление, относятся к позднейшей эпохе (XX век); Григианство же расцвело у нас уже в 90-х годах прошлого столетия. Г. был первый из новаторов Запада, который крепко привился у нас, приучил наше ухо к свободному звучанию и подготовил нас к восприятию других, новых для нас течений. Эта Григовская прививка довольно явственно отразилась в ранних opus'ах многих из наших композиторов. Укажу для примера на первые ор. Рахманинова (1-ый фп. концерт, Полишинель, Юмореска, Баркарола), Глиэра (ср. тематику фп. романса оп. 8 с Григовским Ich liebe dich) и др. А на кого из нас не „влияли“ приемы и темы сюиты „Пер Гюнт“ (вплоть до современной композиторской молодежи включительно)?

Итак, верно ли то, за что упрекали Грига его критики? Можно согласиться, что Г. мало культивировал широкую форму, не пользовался политоническими приемами письма, что синтаксис его примитивно симметричен, а тематика коротковата. Но суть в том, что свойства, инкриминируемые Григу, при наличии чего-то другого перестают быть недостатками, ошибками и являются только обективными нейтральными качествами, которые, прибавлю, не только психологически, но и логически неотделимы от его творчества со всеми его характерными особенностями. Г. простоват так же, как Вагнер грузноват, а Римский-Корсаков холодноват; отнимите у каждого из них этот его „недостаток“, и композитор перестанет быть самим собой. *Suum cuique* (каждому свое). Г. останется для нас глубоко ценным художником с ярко выраженной индивидуальностью и большой исторической значимостью.

Хочется верить — так убедительны его великая целостность, искренность и простодушье — что они вполне отражают психику художника (такую целостную, искреннюю и безыскусственную) и взростившую его страну. И на этот раз мы не ошибемся. Действительно, эта музыка отражает на редкость привлекательную личность художника *), отражает всю его жизнь простодушно радостную и полную; отражает своеобразную природу страны, ее быт и простоту нравов.

*) О привлекательности Грига вот что пишет П. Чайковский в своем письме из Лейпцига 21 дек. 1887 г. „В комнату вошел маленького роста человек, средних лет, весьма тщедушной комплекции, с плечами очень неравномерной высоты, с высоко взбитыми белокурими кудрями на голове и очень редкой, почти юношеской бородкой и усами. Черты лица этого человека, наружность которого почему-то сразу привлекла мою симпатию, не имеет ничего особенно выдающегося, ибо их нельзя назвать ни красивыми, ни неправильными; но зато у него необыкновенно привлекательные средней величины голубые глаза, неотразимо чарующего свойства, напоминающие взгляд невинного прелестного ребенка. Я был до глубины души обрадован, когда по взаимном представлении нас одного другому, раскрылось, что носитель этой, безотчетно для меня симпатичной внешности оказался музыкантом, глубоко прочувствованные звуки которого давно уже покорили мое сердце. То был Эдвард Григ“. (III т., стр. 202 работы Модеста Чайковского).

Эта слияность музыкального впечатления с его первоисточниками, эта гармония творческой мысли, жизни и природы, это и есть то, что создает обаяние Григоровской музыки.

Наконец, несколько слов о современно-общественной значимости Грига. Мы так озабочены серьезным музыкальным просвещением масс, так мечемся в поисках за подходящим репертуаром, что зачастую теряем голову и не видим того, что лежит под руками. Григ—вот богатый источник серьезного и вполне доступного материала. У него найдете вы и героические и траурные марши и пьесы изобразительного характера, и народные песни и танцы.

Сделайте это, музыкальные просветители, широко популяризируйте, разъясните его творчество массе и вы создадите достойный памятник подлинно-народному художнику.

Композиторы до-глинкинской эпохи.

(Заметки, исторические справки, несколько обобщений.)

(Окончание) *).

Вас. Яковлев.

Николай Алексеевич Титов (1800—1875 г.) более других членов своей семьи (отец его и дядя Сергей Н. были известными в свое время оперными композиторами, братья — романсистами) сохранил имя как автор многочисленных романсов, а также и танцев (вальсы, кадрили, марши), из которых некоторые приобрели самую широкую и прочную популярность среди городских слоев населения, проникнув в далекие, глухие места провинции. Его биограф (С. Н. Булич) отмечает, что по воспоминанию старииков (относится к 1900 г.) „в 40-х годах не было музицирующей барышни, которая не пела бы романса Титова „Коварный друг, но сердцу милый“. В любительских кругах он получил прозвище „дедушки русского романса“. „Прозвище это“, отмечает тот же биограф, „подкрепленное авторитетом Глинки и Даргомыжского, по преданию называвших так Н. А. Титова, вытекает из ходячего убеждения, что Н. А. 1-й положил начало русскому романсу изданием в 1820 году своей „Уединенной сосны“, о которой, между прочим, упоминается в одном из рассказов „Записок Охотника“ Тургенева („Татьяна Борисовна и ее племянник“), где романс этот, впрочем ошибочно, приписан Варламову. При этом нередко полагают, что до Титова у нас были в ходу только французские романсы, так что он является первым нашим композитором, отважившимся писать произведения этого рода с русским текстом“. Против такого мнения возражает и Булич, а в настоящее время ясно, что Титов дал б. м. большее количество популярных романсов, к тому же с присоединением к его же имени сочинений его родственников той же фамилии,—напр. младшего брата Михаила Т. и двоюродного брата Николая Сергеевича Т., автора нескольких нравившихся романсов, и среди них „Талисмана“. Но мы знаем, что и Г. Теплов и эпизодически выступавшие авторы, в том числе композиторы из „Аглай“, затем Жилин и др. с успехом вводили эту, полюбившуюся форму лирической музыки переходного периода. Таким образом Титов является только одним из довольно многих сочинителей в этом общем для эпохи направлении. Н. А. Титов написал около 60 романсов, из них несколько французских, кроме того несколько „русских песен“ (на слова Н. Кукольника и др.). Н. Ф. Финдейзен в своей работе „Русская Художественная песня“ **) дает такой отзыв: „Популярнейшим из них (романсов Т.)

*) См. „Музыка и Революция“ № 7-8—1927 г.

**) Изд. П. Юргенсона 1905 г.

были „Лампада“, „Коварный друг“, хотя едва ли не лучшим из произведений Титова нужно считать его „Исступление“, короткий, но вполне искренний и выразительный роман. Он лишен сентиментальности в музыке, обычных повторений слов и т. д.... Из других удачных романов Н. Титова нужно упомянуть „Ах, поведайте, люди добрые“; в нем более, чем в других чувствуется народный характер. Главное достоинство романов Т.—их мелодичность, простота и сердечность. Главные недостатки—их неграмотность, часто совершенно неумелая декламация и просодия стиха, однообразие даже в мелодических оборотах, не говоря уже о гармонической их бедности. У Т. пожалуй еще сильнее, чем у прежних композиторов, надоедает приторная сентиментальность их настроения (исключение представляет упомянутое „Исступление“).



А. А. Алябьев.

ризуем наименованием „Грибоедовская Дворянский сынок, баловень судьбы, бравый гусар, ярый картежник и известный композитор Алябьев“ говорит исследователь о нем Гр. Н. Тимофеев **), „бесспорно представлял собою типичную фигуру русского общества первой четверти XIX века. Недаром Писемский вывел его в своем романе „Массоны“ под прозрачной фамилией Лябьева, талантливого композитора, попавшего в карточную историю“. Заниматься музыкой более или менее серьезно А. стал под руководством известного тогда приезжего иностранца-музыканта И. Г. Мюллера, которому он и обязан знанием гармонии, основ контрапункта, какими обусловили его композиторскую технику. Данных, у кого А. учился в детстве музыке, не имеется, т. к. его родные, несмотря на его явные музыкальные способности, не считали для него возможным (согласно духа времени) посвятить себя всецело искусству. В середине 20-годов, в годы развернувшейся в Москве композиторской деятельности, А. оказывается замешанным в уголовное дело (случайное убийство во время карточной ссоры) и ссылается в Тобольск; время возрвращения из ссылки в точности не известно, но в конце 30-х годов он уже снова

*) „Верная дата смерти Алябьева установлена Б. П. Юргенсоном. см. „Рус. Муз. газ.“ 1901 г. № 45.

**) См. его работу А. А. Алябьев. Очерк жизни и творчества. (изд. П. Юргенсона М. 1912 г.)

Одним из наиболее одаренных композиторов этого периода представляется несомненно Александр Александрович Алябьев (1787—1851 г.). *) Как и Титов он принадлежит к дилетантам из дворянского класса, посвящавшим искусству некоторую часть времени, что так выразительно обозначается уже в заглавии первого из упомянутых нами сборников XVIII века—„Между делом безделье“. И б. м. в отношении Алябьева больше всего приходится пожалеть о таком образе жизни, при котором серьезные данные развиваются до известного, ограниченного предела, в атмосфере беззаботного существования и поверхностного понимания значения искусства. Среда, давшая Алябьеву возможность получить некоторое музыкальное образование, эта же самая среда как бы ставила и условие, не итти дальше того заказа, какой вытекал из уровня ее, еще не зрелых, вкусов. А. Алябьев как никто другой был связан с тем бытом, который мы характеризуем наименованием „Москва“, в ее отрицательных чертах.

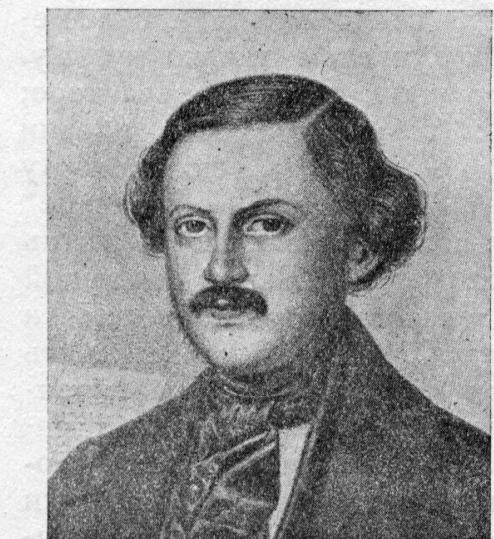
„Дворянский сынок, баловень судьбы, бравый гусар, ярый картежник и известный композитор Алябьев“ говорит исследователь о нем Гр. Н. Тимофеев **), „бесспорно представлял собою типичную фигуру русского общества первой четверти XIX века. Недаром Писемский вывел его в своем романе „Массоны“ под прозрачной фамилией Лябьева, талантливого композитора, попавшего в карточную историю“. Заниматься музыкой более или менее серьезно А. стал под руководством известного тогда приезжего иностранца-музыканта И. Г. Мюллера, которому он и обязан знанием гармонии, основ контрапункта, какими обусловили его композиторскую технику. Данных, у кого А. учился в детстве музыке, не имеется, т. к. его родные, несмотря на его явные музыкальные способности, не считали для него возможным (согласно духа времени) посвятить себя всецело искусству. В середине 20-годов, в годы развернувшейся в Москве композиторской деятельности, А. оказывается замешанным в уголовное дело (случайное убийство во время карточной ссоры) исылается в Тобольск; время возрвращения из ссылки в точности не известно, но в конце 30-х годов он уже снова

находится в Москве, хотя и „проездом“, странствуя по своим многочисленным знакомым в особой карете, т. к. формально пребывание в столицах ему было разрешено позднее. Алябьев написал более 100 романсов, из которых необычайной популярностью пользовался его „Соловей“—арранжированный и оркестрованный многими музыкантами и между ними—Глинкой и Листом. В течение всего XIX века романс этот исполнялся всеми итальянскими знаменитостями, был широко известен в Европе и обычно входил в сцену урока пения Розины в „Севильском цирульнике“ Россини. Другие романсы вследствие своей исключительной популярности также имелись в различных аранжировках. Известный в свое время московский пианист и педагог А. И. Дюбюк сделал хорошо знакомое позднейшим любителям переложение для ф.-п. романсов „Вечерний звон“ и „Вечерком румяну зорю“. Вильбоа издал тот же „Вечерний звон“ в аранжировке на 2 голоса и т. д. „Современники“ А. восхищались его музыкой, находя в ней отклики собственных настроений и движений сердца. Приведем несколько замечаний из характеристики Гр. Тимофеева, просмотревшего все, сохранившееся из творческого наследия этого композитора. „Большинство романсов А.“, пишет исследователь: „имеют куплетную форму, т.-е. одна и та же музыка служит в них различным куплетам стихотворения. Но имеются у него романсы и даже из раннего периода творчества, в которых он покидает эту форму, задаваясь целью: ближе, более точно, воспроизвести в музыке всяческие подробности и, главное, настроения текста. Для этого он или видоизменяет прежнюю музыку романса или придает к новым куплетам новую музыку. Таковы романсы: „Гроб“ (1829 г.), выдержаный в мрачном, суровом характере; „Слеза“ (Пушкин),—также мрачный, превосходный по выразительности партии голоса и обдуманной художественности сопровождения, несмотря на всю простоту его; грациозной „Если жизнь тебя обманет“ (Пушкин), элегия „Пробуждение“ (Пушкин), „Саша, я страдаю“ (1832 г.) „Любовник розы, соловей“, элегия „Я жизнь любил“, „Что затуманилась, зоренька ясная“ с очень разнообразной музыкой в которой ф.-п. сопровождение очень удачно освещает различные подробности текста, и многие другие“. „В музыке романсов А. удается почти всегда схватить характер стихотворения и поэтическое настроение автора“. „А. обладал несомненным мелодическим даром. Мелодии его романсов отличаются своей непосредственностью. Они не лишены пластики и порою грации. Кантабилена преобладает в романах, но встречается и речитативная форма мелодии. Декламация у А. почти всегда соответствует тексту и отличается логикой, выразительностью и пластичностью. Склад мелодии большей частью диатонический. Хроматические ходы попадаются редко. По складу и характеру мелодии А. имеют много общего с русскими народными песнями. Таковы, например, мелодии: „Соловей“, „Вечерком румяну зорю“, „Кабак“, „Что затуманилась, зоренька ясная“, „Как за реченькой слободушка стоит“ и много других. Недаром и иностранцы обратили в свое время внимание на этот специфически русский характер романсов А. В один сборник русских романсов, вышедший в Германии (Гамбург) на немецком языке вошло и несколько романсов А. Фортепианное сопровождение романсов, довольно звучное и разнообразное, показывает знание средств фортепиано. При этом фортепианная партия не является только аккомпанементом. В ней зачастую сказываются намерения автора иллюстрировать текст“. (Г. Т. приводит примеры в сопровождениях „Вечернего звона“, „Баюшки-баю“, „Два ворона“, „Узник“, „Зимняя дорога“ и др.), Алябьеву принадлежат оперы „Аммалат-Бек“, „Кавказский Пленник“ и не сохранившаяся „Волшебная ночь“; кроме того оперы-водевили и музыка ко многим водевилям. „Его оперы примитивны по форме, состоя из хоров и из сольных вокальных номеров, написанных в куплетной форме, как и его куплеты в водевилях“. „Оркестр в них не имеет большого значения, не получает широкого развития“.

Алябьев, друг Грибоедова, человек, имевший разнообразные общественные отношения, близкий к выдающимся представителям литературных и музыкальных

кругов (Дельвиг, В. Одоевский, Верстовский, Виельгорские и т. д.) не мог не отозваться на явления романтизма; выбор его текстов, часто характеризуется большими литературными достоинствами, и новое течение в искусстве, сменившее сентиментализм, отражается на некоторых из его многочисленных вокальных произведений. В нем чувствуется некая смена общих веяний эпохи, но однако не настолько сильно, чтобы можно было провести грань. Это не было дано, ни ему, ни его современнику Верстовскому, уже сознательно пытавшемуся перейти на пути романтизма.

Не менее популярным, чем Алябьев, но далеко не столь разнообразным в романсе является Александр Львович Гурилев (1802—1856). Им написано более 200 песен; любимейшие из них, общеизвестные даже до начала нашего века: „Матушка, голубушка“, „Вьется ласточка“, „Сердце“, „Не слышно на палубе песен“, „Разлука“, „Песнь ямщика“, „Однозвучно гремит колокольчик“, дуэт „Не шуми ты, рожь“. Для него в особенности характерна легкая, удобно схватываемая мелодичность, иногда красивая, но большую частью разбавленная общими местами, свойственными данному стилю. Упорно меланхолическое настроение, „заунывность“ отвечала не только требованиям сентиментализма, но как-то выражала и слагавшиеся пессимистические настроения в серой действительности мелкого городского быта. Это—вполне законченный тип „мещанского композитора“. Как пример степени влияния такой романской литературы на некоторые слои его современников не безынтересно вспомнить об одном стихотворении поэтессы Растопчиной, написанном по случаю смерти Глинки и сумасшествия Гурилева. В нем эти две утраты рассматриваются, как равнозначенные для искусства.



А. Е. Варламов.

Имя Александра Егоровича Варламова (1801—1848) сохранилось дольше всех в музыкальном обиходе обывателя и не только потому, что его „Красный сарафан“ получил европейское распространение; в нем, как отмечают несколько исследователей (Финдейзен, Булич), значительно выпуклее, чем у других обозначается народный отпечаток его песен. „Найдя свою публику (говорят его биограф С. Н. Булич), Варламов сохранил ее расположение и в дальнейшей своей композиторской деятельности, в общем не представлявшей заметного совершенствования и развития с годами, но остававшейся приблизительно на одном и том же не очень высоком уровне техники и творчества. Популяризируя, так сказать, национальный жанр в широкой публике, В. способствовал укоренению в ней вкуса к нему и подготовлял ее к восприятию в будущем более серьезных произведений нашей национальной художественной музыки. В этом отношении ему принадлежит несомненная историческая заслуга, до некоторой степени аналогичная в истории нашей поэзии с заслугами Мерзлякова и Цыганова—предшественников Кольцова и Никитина“. Им написано около 225 песен; наиболее известные, кроме „Сарафана“, „Оседлаю коня“, (обе послужили темами для „Souvenir de Moscou“ Венявского), „Соловушко“, „Травушка“, „Мне жаль тебя“, „Песнь Офелии“, „Ах, ты время“, „Ангел“, „Нет, доктор, нет“, дуэты—„Пловцы“, „Ты не пой“ и др.—Записки современников и воспоминания о Варламове характеризуют его, как беспечного человека, проводившего рассеянную жизнь „артиста“ и не умевшего достаточно серьезно относиться к своему несомненно сильному природному дарованию. Публика избаловала его раньше, чем он успел осознать возможность дальнейшего развития своих данных.

В такой же атмосфере преждевременного успеха обозначился талант наиболее видного из оперных композиторов до Глинки—Алексея Николаевича Верстовского (1799—1862 г.). Верстовский начал с водевилей, одной из самых распространенных театральных форм, поглощавших русскую сцену в течение ряда десятилетий. Он писал музыку для отдельных номеров „куплетов“, составлявших существенную часть водевилей, в легком роде, как это требовалось самим сценическим заданием. После большого и крайне успешного опыта в таком направлении он перешел к сочинению опер облегченного типа, о котором было уже отчасти упомянуто. Эти оперы, вернее оперы-водевили, представляли собою пьесы, обычно без больших арий, без речитативов, заменявшихся разговорными диалогами, в чередовании с краткими музыкальными номерами, песенками и хорами. Кроме тех имен, какие были приведены нами раньше, в области русской оперной культуры в первые 30 лет прошлого века большое значение приобрела деятельность петербургского капельмейстера театров итальянца Катерина Альбертовича Кавоса (1776—1840). Ему принадлежит много опер („Князь-Невидимка“, „Илья богатырь“, „Иван Сусанин“, популярная оперетка „Казак-стихотворец“ и пр.), в которых он возвышался над техникой большинства своих современников; все они, б. может, благодаря очень случайному либретто, и отсутствию характерной музыкальной индивидуальности автора получили лишь временное значение. Независимо от того роль Кавоса в развитии театральной жизни, в воспитании слушателей и особенно создании оперного театра очень велика. Таким образом посетители оперы конца 20-х годов были вполне подготовлены к сочувственному восприятию оперной музыки на русские сюжеты, а при наличии громкого успеха „Волшебного стрелка“ Вебера, особенно жаждали русской „романтической“ оперы. На эту потребность в меру своей подготовки и общего уровня вкуса и ответил Верстовский.

Начав с „Пана Твардовского“, оперы со всевозможными превращениями и сценическими чудесами, продолжая „Вадимом“, Верстовский дал „Аскольдову могилу“, получившую одно из самых ярких признаний у публики, какое только имели русские оперы в течение XIX века. По своей форме опера эта не отличается ничем от остальных опер-водевилей, но наличие легко запоминавшихся красивых мелодий, вполне подходивших к тому жанру, который культивировался романсистами того времени и вошел в общий обиход, создали громадный успех „Аскольдовой могилы“. Все эти напевы—„Близко города Славянска“, „Уж как веет ветерок“, „Ах, подруженьки, как грустно“ сделались надолго как бы народными песнями по степени своего распространения и усвоения. К тому же В. отличался большим чутьем и знанием сцены и будучи руководителем театра искусно применял все те внешние, постановочные приемы „романтических“ опер, которые как нельзя более казались новыми и современными. Последующие его оперы уже не имели того успеха. Романсы В. имеют меньшее значение, чем у других его музыкальных сверстников, хотя пользовались в годы их появления и несколько позже также широким признанием. Незаурядное дарование В. (главным образом в области мелодической



Н. А. Верстовский.

изобретательности, склонность к юмору) стеснено его слишком явным техническим несовершенством, недостатком знаний (особенно в инструментовке).

На Верстовском более чем на других композиторах до-глинкинской эпохи можно наблюдать тот факт, что музыкальные представители высших слоев населения, обладая известным артистическим кругозором, общим развитием, знакомством с явлениями европейской культуры ставили себе задания, соответствующие новым художественным интересам, но в условиях обеспеченности, „барства“ не достигали необходимой выучки, технической подготовки; не хватало выдержки, дисциплины для действительного осуществления этих вновь выработавших требований (напр. „романтизма“, отразившегося в нашей литературе того времени, но крайне поверхностно в музыке, где он получил развитие у Глинки и его преемников, уже после настоящего овладения средствами европейской техники). Наоборот, музыканты из крепостных и низших классов зачастую проходили более основательную западную школу, но при отсутствии возможностей самостоятельного развития, при недостатках общего образования, а также необходимости выполнять официальный заказ,—по большей части впадали в рутину, лишь изредка проявляя черты самостоятельности, творческий подъем и художественность.—Русская музыкальная жизнь выдвинула не мало и др. имен, пользовавшихся большим признанием, распространением и значением, создавая тонкие пласти для более углубленной культуры ближайшего будущего, культуры, начатой Глинкой. Для некоторой полноты можно назвать имена Виельгорских, Геништа, Львова, Ю. Арнольда, Плещеева, Ив. Рупини и др. В настоящее время научные изыскания ленинградских, московских и провинциальных исследователей приводят к пересмотру и иногда переоценке общего смысла творческой работы до-глинкинианцев. Отдельные этюды посвящаются Березовскому, Хандошину, Мельгунову (романтик эпохи Глинки), Ласковскому (ф.-п. композитор 30-х г.) и др.

Наши городские „примитивы“, нарушая формы древней русской народной песни, имеют значение как характерные отзвуки эпох „пышного“ и претенциозного „екатерининского“, жестокого и „чувствительного“ одновременно века развития крепостничества, а дальше, в ранних проблесках романтических движений, как далекое предвестие либеральных тенденций „освобождения личности“, сохраняя в лучших своих образцах черты первобытной простоты и народности, они в своих наивных мелодиях, восхищавших современников и иностранцев, могут быть в настоящее время любопытным материалом не только для историка, но в отдельных случаях, после многолетнего их отрицания, и для художника.

Новое в учении о гармонии.

проф. Э. К. Розенов.

В последнее десятилетие учение о гармонии переживает серьезный, можно сказать, небывалый кризис. Еще не более полувека тому назад основы этого учения казались незыблемыми. Менялся стиль композиции, усложнялись ее формы, но принцип гармонии оставался неприкосновенным и учение об ней, следя за развитием форм, находило для них вполне логическое обяснение. Ныне учение это перед формами новейшей композиции становится в тупик; формы эти подрывают принцип гармонии в самой его основе; все логические предпосылки оказываются бессильными связать эти формы с гармоническим принципом и дать им какое-либо обяснение, а некоторые композиторские направления открыто заявляют, что с ним не считаются: гармоническое осознание с их точки зрения подлежит изятию; оно уступает у них место осознанию ритма и мелодического рисунка в различных линеарно-временных сочетаниях. Преподаватели гармонии недоумевают, чему учить? Учить можно уже только истории гармонии, так как в настоящее время учащиеся, зная

о том, что происходит в модных течениях композиторского рынка, ни в одно из правил, установленных бывшим учением не верят, соблюдают их в своих задачах только в угоду школьным требованиям, у себя же на дому, подражая Скрябину 2-го периода, изощряются во всевозможных „дерзаниях“ и нарочитых нарушениях правил, находя в этом щеголянии независимостью от школы—особый шик, а в глазах товарищей—ореол талантливости.

Однако, искусство не терпит произвола, а тем более отступления от органических потребностей человеческой натуры, которое вызывает в здоровом организме масс естественный протест по инстинкту самосохранения. Оригинальничание, привлекающее временное любопытство в пресыщенной буржуазной среде, проходит без оценки в крупной народной аудитории, получившей благодаря нашей социальной революции широкий доступ к искусству; аудитория эта требует искусства здорового, понятного, непосредственно выявляющего свое содержание без всяких намеков и кривляний. Поэтому в музыке народная аудитория прежде всего потребует чистой формы, а следовательно и гармонии, так как на почве гармонии музыка стала искусством и выработала свои наиболее совершенные формы. Гармония—познание древнее, относящееся, по всей вероятности, к эпохе до-исторической. Когда человек научился извлекать из простой тростниковой трубы (изображения которой мы находим уже в руках у музыкантов на египетской стенной живописи, относящейся к XX столетиям до р. х.) ряд натуральных звуков (искусство, которым доныне владеют древние народы, напр. китайцы), то этим положены были уже первые основы гармонии: человек узнал из этого опыта основные гармонические интервалы—октавы, квинты и кварты, получающиеся от естественного деления столба воздуха, наполняющего трубку, на 2, 3 и 4 части. В VI веке до р. х. греческий философ Пифагор, получивший музыкальные познания от египетских жрецов, строил уже эти интервалы на монохорде—одностроннем инструменте с подвижной подставкой, передвигавшейся по линейке с равными делениями. Пораженный совершенством созвучий, получавшихся от сочетаний звуков, добываемых делением струны на 2, 3 и 4 равные части со звуком целой струны и между собою, и заметив, что разность между квинтой и квартой (расстояние целого тона) дает $\frac{8}{9}$ целой струны (дробь, получаемая от деления квинты— $\frac{2}{3}$ на кварту— $\frac{3}{4}$), он назвал гармонией поразительный природный закон, установивший полное соответствие между простейшими числовыми отношениями, включавшими одни только множители 2 и 3, и наиболее совершенными слуховыми впечатлениями при звукоочетаниях. С тех пор гармония, как закон благозвучия, легла в основу музыкального искусства. Гармониями у древних греков именовались лады, состоявшие из звуков, измеримых простыми соотношениями чисел 1, 2, 3. Лады эти в эпоху римско-византийской империи распространились по всей Европе, легли в основу католической и православной церковной музыки, перешли и в светскую музыку и путем последовательной эволюции привели к созданию учения о гармонии—учении о благозвучных звуковых сочетаниях на основе природных звукоотношений. К пифагорским отношениям из чисел 1, 2, 3 греческим ученым II-го века до р. х. Клавдием Птолемеем были присоединены отношения, включавшие дальнейшие простые числа 5, 7 и 11. Из этих отношений простейшие $\frac{4}{5}$ и $\frac{5}{6}$, дававшие большую и малую терцию оказали решительное влияние на развитие многоголосной музыки на почве гармонии. На звуковых отношениях, составленных из чисел 1, 2, 3 и 5 основывалось школьное учение о гармонии и доныне. Когда соотношения эти были подтверждены исследованиями Рамо *) и Гельмгольца **), показавшими, что выражаемые ими звуки входят в состав натурального звукоряда в качестве первых 6-ти его

*) „Трактат о гармонии, выведенной из ее естественных начал“ (1722 г.), „Происхождение гармонии“ (1737) и „Демонстрация принципа гармонии“ (1750).

**) „Учение о слуховых ощущениях“ 1863 г.

ступеней и—мало того—в состав каждого музыкального тона (извлекаемого из любого музыкального инструмента или воспроизведенного голосом) в качестве его неустранимых натуральных призвуков, учение о гармонии приобрело научное обоснование.

Основными положениями этого учения были следующие:

1. Чистая октава (1 : 2), квинта (2 : 3), кварта (3 : 4), большая терция (4 : 6) и малая терция (5 : 6) представляют собою полные, более или менее совершенные благозвучия (консонансы), также как и их обращения и различные положения (т.-е. перестановки и перемещения на октавы); остальные звукоотношения (интервалы) неблагозвучны при сочетаниях и для удовлетворения слуха требуют разрешения в первые, также как и многозвучные сочетания их включающие.

2. Многозвучные сочетания (аккорды) строятся по терциям из ступеней семиступенного основного лада; последовательные ступени этого лада, именуемого мажорной гаммой, носят названия: до-ре-ми-фа-соль-ля-си (до следующей октавы) и даются в виде белой клавиатуры на всех клавишных инструментах. Отношения ступеней этого лада к первой его ступени (называемой тоникой) следующие: если принять до за единицу,

до-до = 1; до-ре = $\frac{8}{9}$, до-ми = $\frac{4}{5}$, до-фа = $\frac{3}{4}$, до-соль = $\frac{2}{3}$, до-ля = $\frac{3}{5}$, до-си = $\frac{15}{16}$;
(прима) (секунда) (терция) (кварта) (квинта) (секста) (септима)
октава до-до = 2.

Главными ступенями лада являются 1-я (тоника), 5-я (доминанта) и 4-я (субдоминанта, т.-е. нижняя доминанта). Доминанта и субдоминанта представляют собою верхнюю и нижнюю квинту от тоники, дающие простейшие звукоотношения к ней ($\frac{2}{3}$ и $\frac{3}{4}$).

3. Основным, наиболее совершенным по благозвучию аккордом является трезвучие, состоящее из большой терции и чистой квинты и дающее соотношение 4:5:6. Трезвучие это получается на тонике, доминанте и субдоминанте.

Другое трезвучие, достаточно удовлетворяющее слух, заключает в себе малую терцию и чистую квинту, образуя соотношение 10:12:15. Оно строится на 2-й, 3-й и 6-й ступени мажорного лада.

4. Ступени этих аккордов могут быть переставляемы по типу

до-ми-соль, ми-соль-до, соль-до-ми,

различно располагаемы и удваиваемы (утраиваемы и т. д.) в разных октавах, не переставая оставаться благозвучными (консонирующими) аккордами. Но по благозвучию они уступают основному трезвучию, и поэтому музыкальные произведения или их законченные части могут заключаться только основным тоническим трезвучием.

5. Кроме мажорного лада дается в основу для построения аккордов еще минорный лад (называемый гармоническим), который производится от мажорного. Основным тоном его является 6-я ступень мажорного лада, и, для ясного осознания этого основного тона, предшествующая ему ступень мажорного лада, отстоящая от него на целый тон повышается на $\frac{1}{2}$ тона, чтобы образовать вводный тон по примеру мажорного лада, в котором ступени си-до образуют полу-ton—наименьшее расстояние между звуками при данной общепринятой европейской ладовой системе *).

6. Октава делится на 12 равных полу-tonов, и оба лада мажорный и минорный могут быть перенесены на любую из этих 12-ти звуковысот. Чтобы сохранить при этом соотношения между ладовыми ступенями неизменными—ступени основного лада и производного из него минора повышаются или понижаются на полтона,

*) Греки уже в VI веке до р. х. вводили четверть тона в свою ладовую систему.

что обозначается знаками повышения (\sharp) и понижения (\flat) — диэзом и bemолем при сохраняющем названии ступени основного лада. Перенесенные на другую высоту основные лады образуют разные тональности мажорные и минорные по 12-ти каждой.

7. Для перехода (модуляции) из одной тональности в другую требуется связь между ними; поэтому переход этот делается при помощи общих тонов. Наиболее родственными при этом являются тональности, имеющие наибольшее число (6) общих тонов. Тональности эти расположены по чистым квинтам (до-соль-ре и т. д.) и, проходя через все повышенные и пониженные ступени, возвращаются к основному ладу (до-мажору), образуя замкнутый цикл, называемый квинтовым кругом тональностей.

8. При этом допускается замена повышенных на $1/2$ тона ступеней последующими пониженными, которые на равномерно-темперированных клавишных инструментах воспроизводятся одной и той же клавишей. Замена эта называется энгармонической.

9. Кроме ладовых ступеней, в каждой тональности допустимы в целях орнаментики (разукрашивания) или плавного соединения вспомогательные или проходящие внеладовые ступени, которые находят оправдание с гармонической точки зрения в том, что переходят в ладовые. Аккорды, включающие внеладовые ступени считаются негармоническими проходящими аккордами и должны разрешаться в гармонические, составленные из ладовых ступеней.

10. При соединении аккордов, состоящих из одинакового числа голосов, учение о гармонии устанавливает правила голосоведения. Запрещаются параллельные октавы, так как октава только удваивает ступень, лишает голос самостоятельности и уменьшает число самостоятельных голосов *), и параллельные квинты, не имеющие общих тонов, так как квинты, не связанные общими тонами, характеризуют собою различные тональности и лишают связи аккордовые последования. Из этих запрещений учение о гармонии выводит правила голосоведения.

Таковы главные основы учения о гармонии, которые, как было сказано, в настоящее время подорваны современной композицией по всем статьям. Параллельные квинты без общих тонов пишутся сплошь и рядом, тональности смешиваются между собою (направление это называется „омнитональностью“), или вовсе отвергаются („атональность“), проходящие аккорды вводятся без подготовки и разрешения в тональные и признаются за независимые гармонии, произведения в целом и в частях заканчиваются неразрешенными диссонирующими аккордами, строятся системы квартовых построений, вводятся четвертитонная и другие равномерные и неравномерные темперированные строи — словом от учения о гармонии и веками укоренявшегося в человеческом слухе гармонического осознания и вытекавшей из него логики гармонического музыкального оформления в большинстве современных „передовых“ композиций не остается почти никакого следа.

В чем тут дело, откуда могла появиться эта потребность к разрушению гармонического осознания и должно ли это течение быть признано правомерным? Можно ли считать гармонию в ее прежнем значении чем-то отжившим, и взамен учения о гармонии поставить учение об истории когда-то бывшей гармонии, строго соблюдавшейся Бахом, Моцартом, Бетховеном и другими, вплоть до Мусоргского и Римского-Корсакова, и поэтому имеющей неоспоримое историческое значение.

Нам думается, что это — не так. Это могло бы быть так, если бы гармония была системой звукосложения с ограниченными материалами и формами звукосочетания, и формы эти являлись бы уже исчерпанными. Но этого нет. Натуральный звукоряд, дающий нам гармонический материал в ряде соотношений целых чисел от 1 до бесконечности использован лишь в ничтожной доле. Если звуки, выражаемые в нем числами 7, 11, 13... и т. д. были изъяты из тонально-ладовой системы

*) Правило это вытекло из учения о контрапункте, требующего от каждого голоса самостоятельного мелодического значения.

теоретиками XV или XVI века, как недоступные их осознанию, то это не доказывает, чтобы они не могли быть осознаны современным значительно утончившимся слухом. Но чтобы ввести хотя бы один из этих звуков, надо уже усложнить нотописание, терминологию, строй и клавиатуру существующих в нашем употреблении музыкальных инструментов. Но и не прибегая к этой сложной реформе, можно значительно обогатить гармонические формы, поставив в основу учения о гармонии другой, более богатый ступенями, основной лад, притом такой, который при осознании нами дальнейших натуральных ступеней гармонического звукоряда, мог бы быть свободно расширяем, не теряя своего тонального об'единения.

На изыскание такого „гармонического“ лада натолкнуло нас то соображение, что мажорный лад, в качестве основного лада для построения на нем учения о гармонии, является далеко не образцовым. За него стоят только вековой навык и прекрасная классическая музыкальная литература, построенная на западно-европейском мажоро-миноре, облюбованном итало-франко-германским вкусом. Но революция наша освободила наше мышление от гнета всяких господств также и в области искусств, и мы, глядя в будущее, стали мыслить уже шире, нежели раньше и, прежде всего, заботиться о судьбах будущего искусства ради народных масс, не только не пресыщенных им, а только лишь приобщавшихся к нему и требующих от него здоровой, естественной духовной пищи. Из-за этого стоит произвести революцию и в основах учения о гармонии.

К этому склоняет и то, что учение о гармонии в своих основных положениях позволило вкрадаться некоторым ошибкам, которые мы сейчас обнаружим. Обратим внимание на 4-й пункт его положений; в нем разрешается строить трезвучие на 2-й ступени мажорного лада, которое состоит из малой терции и чистой квинты (ре-ля) и может считаться наравне с трезвучиями на 3-й и на 6-й ступени консонирующим. Но здесь есть ошибка. Помножив численное значение ступени ре ($\frac{8}{9}$) на интервал чистой квинты ($\frac{2}{3}$), мы получим $\frac{8}{9} \times \frac{2}{3} = \frac{16}{27}$, а не $\frac{3}{5}$, каковое значение определено для ля, как сексты от до. Значение $\frac{3}{5}$ получается также, если мы примем ля за большую терцию от фа, что необходимо для построения чистого трезвучия на этой ступени (терция на кварте от до будет $\frac{3}{4} \times \frac{4}{5} = \frac{3}{5}$). Итак 6-я ступень мажорного лада имеет два значения. В установленном значении $\frac{3}{5}$ оно дает от 2-й ступени ре фальшивую квинту $\frac{8}{9} \times \frac{3}{5} = \frac{24}{45}$, в значении же $\frac{16}{27}$, давая на 2-й ступени чистую квинту $\frac{2}{3}$, она на субдоминанте фа дает фальшивую терцию $\frac{16}{27} : \frac{3}{4} = \frac{64}{81}$. Разница между этой терцией и натуральной ($\frac{4}{5}$) равна $\frac{80}{81}$ ($\frac{64}{81} : \frac{4}{5}$) величине, составляющей приблизительно $\frac{1}{9}$ -ю часть тона. Терция $\frac{64}{81}$, получающаяся при пифагорейском строении по квинтам, как 4-я квинта от до, спущенная на 2 октавы [$(\frac{2}{3})^4 \times 2 \times 2$], дает резкое неблагозвучие, из-за которого средневековые музыкальные теоретики, не знавшие еще сочинений Клавдия Птолемея и строившие терцию по Пифагору, считали ее за диссонанс. Из-за этого вплоть до XIV века, когда найден был строй натуральной терции, затормозилось развитие гармонии, так как эта терция являлась уже препятствием к построению основного трезвучия. Исторический факт этот весьма поучителен для лиц, отвергающих необходимость введения в тональную систему дальнейших ступеней натурального звукоряда (7-й, 11-й и т. д.). Итак, мы видим, что мажорный лад скрывает в одной из своих ступеней (6-й) под одним названием и нотоизображением две различные по своему значению высоты звука, способные каждая превратить чистый интервал в фальшивый и крайне неблагозвучный. Напрасно было бы думать, что ошибка эта устраняется темперированным строем, фактически отождествившим эти разные звуковысоты. Когда при модуляциях их используют в качестве общего тона, последование аккордов звучит не менее фальшиво при исполнении на темперированном инструменте; сдвиг на $\frac{1}{9}$ -ю часть тона происходит в этом случае во внутреннем слухе. Ученник с хорошим слухом недоумевает при этом, почему последовательность аккордов при соблюдении им всех правил голосоведе-

ния звучит так раздражающе неприятно, но об'яснения этому ощущению школьное учение о гармонии ему не даст. В то же время энгармоническая замена (до \sharp -ре \flat и т. под.), дающая еле заметный сдвиг (в одних случаях прибл. на $1/11$ -ю, в других прибл. на $1/100$ -ю долю тона) отмечается в письме и в названиях ступеней, это дает возможность сознательно смягчать эти сдвиги общими тонами в других голосах.

Указанный недостаток мажорного лада, употребляемого в качестве основного лада, вносит раздвоенность во все аккордовые сочетания, включающие 6-ю его ступень, и общую путаницу в определение консонанса и диссонанса. Кроме того, учение о гармонии ставится этим в рабскую зависимость от темперированного строя; последний в конце концов и приобрел в новейшем учении атоналистов значение самостоятельного строя. Но признание это уже равносильно устраниению гармонического закона, построенного на соотношении целых чисел, так как все темперированные интервалы, кроме октавы, выражаются корнями разных степеней из двух ($\sqrt[n]{2}$), т. е. величинами несоизмеримыми с единицей. *)

Лад, который должен быть поставлен в основу учения о гармонии, должен иметь прежде всего все ступени неизменно-однозначущими; притом все ступени его должны находиться в простейших гармонических отношениях к основному тону. При таком составе гармонического лада закон тонального тяготения приобретает ясное реальное истолкование: слух от более сложных соотношений (а вместе с тем и раздражений) стремится чрез более простые к основному тону лада (единице раздражения).

Простейший гармонический лад, удовлетворяющий указанным условиям (без включения в него 7-го, 11-го и прочих натуральных звуков) состоит из 9-ти степеней; он симметричен по своему составу; он вполне выясняет гармонические основы всяких других ладов, построенных на натуральном принципе, а также гармоническое значение всех аккордовых построений, не только терцевых, но и квартовых и секундовых со всеми их обращениями.



Число тонально-об'единенных гармонических сочетаний, получаемых на основе этого лада, по сравнению с числом образуемых на мажоро-минорной основе более нежели удваивается. Ладом этим выясняются все, связанные общими тонами модуляции, и могут быть классифицированы по степеням упрощения раздражения все тонально об'единенные разрешения диссонирующих аккордов, при чем степень упрощения вычисляется в процентах по простым формулам. Благодаря этому выясняются некоторые ложные разрешения, допускаемые школьным учением о гармонии в т. наз. „диатонических“ секвенциях (цепях аккордов с их разрешениями, ведомых по ступеням лада), проводимых на основе одного лишь шаблонного типа голосоведения. И, наконец, дается об'яснение и обоснованное ограничение запрещению параллельных квинт благодаря тому, что тонально-об'единенный гармонический лад выясняет все способы тонального об'единения квинт и приведения их к взаимному тяготению.

На основе гармонического лада перестроено нами и приведено в новую систему все учение о гармонии. Система эта в текущем году подлежит детальному рассмотрению и обсуждению в Муз. Секции Гос. Академии Худ. Наук, прежде чем будет опубликована, так как вопрос о преобразовании основ учения о гармонии является, как видно из сказанного, вопросом важным и крайне назревшим.

*) Более подробное выяснение роли темперированного строя мы здесь за неимением места дать не можем и отсылаем читателя, интересующего этим вопросом, к нашей статье „О развитии и преобразовании тональной системы“, напечатанной в сборнике трудов ГИМН'а по музыкальной акустике (вып. 1-й, 1925 г.).

ПРАКТИКА МУЗЫКАЛЬНОЙ РАБОТЫ.

РАБОЧИЕ КЛУБЫ И КРУЖКИ.

К началу зимней учебы.

Бюро наших клубных художественных кружков по большей части работают без всякого плана. Там же, где этот план имеется, он составляется по раз навсегда заведенному шаблону. Функции бюро по такому плану не выходят за пределы отметок о посещаемости и хранения незатейливого имущества кружка. Такая ограниченность действий бюро ведет к тому, что оно вообще считает, что делать ему нечего; а отсюда — халатность в исполнении даже и этих маленьких обязанностей и, как результат, полнейшая бездеятельность. Бюро кружка — мертвое.

Остается одна работа — чисто производственная, которая в таком случае находится всецело в руках руководителя, и от него в полной мере зависит работоспособность и достижения кружка. При такой постановке дела руководитель нередко бывает перегружен исполнением не свойственных ему обязанностей, отрывающих его от основной работы.

Наши художественные кружки зачастую являются той первой профсоюзной организацией, в которую вовлекаются молодой рабочий или работница. Они должны здесь получить первые общественно-орга-

низацисонные навыки, навыки в умении управлять, чтобы потом, постепенно, перейти к более сложной работе, вплоть до „умения управлять государством“, как учил В. И. Ленин.

Это обстоятельство мы упускаем из вида, когда совсем не обращаем внимания на работу бюро, или недостаточно следим за ней.

А живой и интересной работы можно бы и в любом кружке найти достаточно. На этой работе впервые можно бы учиться, выявлять свои организационные способности и отсюда идти дальше.

В целях расширения круга обязанностей бюро и увеличения таким образом его работоспособности Центральный Рабочий Хор Швейников Москвы, осенью прошлого года, провел у себя такую работу. Была сделана попытка сравнить хор с каким-либо производственным предприятием — фабрикой, заводом.

В основном мысль эта сводилась к следующему: хор, как и завод вырабатывает определенную, общественно-полезную продукцию и затем сбывает ее потребителю, следовательно и обязанности его управленческого органа, бюро, должны быть такие же как и у заводского аппарата.

Попробовали сравнить и получили следующую таблицу:

З а в о д	Х о р
Ф у н к ц и и	
<p>Заводоуправление</p> <p>1. Управление (директор) 2. Секретариат. (Управление делами).</p> <p>3. Личный состав.</p> <p>4. Архив.</p>	<p>1. Получение директив от к/о, правлен. клуба и идеологическая связь с ними. 2. Правильное ведение протоколов всех заседаний, собраний, хранение их и контроль за выполнением поста- новлений. 3. Учет личного состава, учет посещае- мости. 4. Собирание и хранение материалов, могущих служить в целях составле- ния истории кружка (протоколы, переписка, вырезки из газет, фото- графии и т. д.).</p>
<p>Бухгалтерия, статистика</p> <p>1. Бухгалтерия. 2. Статистика. 3. Тех. учет.</p>	<p>1. Учет материальных ценностей (день- ги кружка, трамвайные талоны, ли- тература, пособия и т. д.). 2. Собирание статистических сведений, обработка их, переложение на диа- грамммы, кривые и т. д. 3. Учет работы кружка, достижений и недостатков.</p>

Размеры статьи не позволяют нам полностью привести всю таблицу, но из приведенного можно видеть, что было бы желание, а работа — и работа нужная — найдется. Можно организовать производственное совещание в кружке, на котором можно выявить много недостатков в работе и меры к их

исправлению. Завод снабжает своих рабочих спецодеждой—можно и бюро кружка (если в этом есть надобность) проработать этот вопрос, а не принимать сразу, необдуманно, традиционной синей блузы.

Выявив таким образом свои обязанности легко перейти к составлению и календарного плана работы.

Само собою разумеется, что всего, что продлевается на заводе, нельзя целиком принять для кружка, но такие функции как управление, учет, снабжение и некоторые другие нужно принять во внимание.

Таким образом формальное исполнение маленьких обязанностей превращается в разнообразную и интересную работу. Каждый, даже рядовой член кружка, от простого исполнительства переходит к творчески-организационной работе, сам строит свой кружок и изыскивает для него новые средства и пути работы.

Н. Блохин.

Межсоюзное соревнование московских струнных кружков.

Организация межсоюзных соревнований струнных кружков г. Москвы принадлежит Культотделу МГСПС. Можно только приветствовать это начинание и надеяться, что и в дальнейшем таковые будут происходить ежегодно. Музыкальная работа в клубах настолько подвинулась вперед, настолько шире стали ее рамки, настолько музыкально-культурный уровень как кружковцев, так и клубных аудиторий повысился, что показ работы кружков стал насущной необходимостью. С другой стороны, прошедшие соревнования явились серьезными экзаменами и для руководителей этих кружков.

3 и 4 июня нам пришлось прослушать 20 кружков различных клубов Москвы. Кружки делились на две группы: тип домовый (квинтовые домры) и тип домово-балалаечный (квартовый строй). Первого типа было представлено 11 кружков, второго — 8 и 1 кружок смешанного типа (домры квинтовые и квартовые, балалайки, мандолины, виолончель). Жюри состояло из представителей музыкального мира Москвы, представителей МГСПС, Горкома кружководов и представителей печати. Председателем жюри был народный артист М. М. Иполитов-Иванов. В первый день выступило с показательной работой 10 кружков. Каждый кружок должен был продемонстрировать 4 пьесы: одну революционную, одну народную, одну из произведений русских классиков и одну из произведений классиков Запада.

Первым выступил домовый кружок клуба Тормозного завода (союз металлистов, руковод. т. Александров). В силу ли волнения, охватившего как кружковцев, так и самого руководителя, или каких-либо других причин, но кружок вышел на эстраду с совершенно расстроенным инструментами, т. ч. судить о результатах его работы было невозможно. Репертуар, подготовленный к показу, отличался строгой выдержанностью.

Музкружок клуба им. Профинтерна (союз пищевиков, руковод. т. Тихомиров) выступил в составе инструментов различного вида и типа. Там были и домры, и балалайки, мандолины, гитары

и виолончель. Вряд ли можно приветствовать создание такого ансамбля, ибо впечатление от него остается сумбурным. Кружок довольно многочислен по составу. Если не было средств на покупку однородных инструментов для всех, то лучше было бы сократить число играющих или разделить их на две группы. Репертуар отличался большой невыдержанностью. Сомнительные „русские народные песни“, заигранная „колыбельная“ — Годара и какой-то пошленький марши.

Домовый кружок клуба „Красная Площадь“ (союз совторгслужащих, руковод. т. Крылов) оставил цельное и хорошее впечатление аккуратным исполнением репертуара, хорошим подбором вещей. Видна добросовестная работа руководителя, преследующего определенные задания.

Домово-балалаечный кружок месткома № 104 союза строителей (руковод. т. Чернов) показал как не надо играть и как не надо вести работу в рабочем клубе. Неужели за все время революции руковод. не поинтересовался узнать, что есть нового в муз. литературе и чем интересуется сейчас рабочая аудитория. Выходить с „показательной“ работой, имея в репертуаре такие „жемчужины“ как вальс „Орхидея“, „Полянка“ и прочую дребедень трактирного пошиба, поистине изумительно. Полбеды было бы, если бы даже этот репертуар был сыгран ровно, четко, а то и этого не было: все было скомкано, сыграно грязно.

Такого же состава кружок красного угла и м. Хорохорина (союз горняков, руковод. т. Бородин) так же показал работу невысокого качества как по исполнению, так и по репертуару.

Прекрасное впечатление оставил домовый кружок клуба Сельского союза (союз Рабземлес, руковод. т. Семенов). Опять таки видна серьезная работа руководителя. Если можно и спорить о пригодности некоторых вещей для кружка, то только со стороны звучности. По художественному качеству репертуар не оставляет желать лучшего. Все исполненное кружком носило печать музыкальной культуры и добросовестной работы.

Кружок клуба им. Ильича (балалаечно-домовый при 1-й фабрике Госзнак (союз печатников, руковод. т. Спай) сыграл свою программу с большим подъемом и нюансировкой. Но репертуар оставляет желать лучшего. Такому кружку пора бы играть нечто цельное, художественное. Играть же увертюру к „Кармен“ в детской транскрипции или украинскую песнь „Реве та стогне“ в очень шаблонной гармонизации и инструментовке не следовало. Руководу надо серьезно обдумать репертуар, т. к. исполнители в кружке переросли детские переложения.

Домовый кружок клуба им. Ухтомского в Люберецах (союз металлистов, руковод. т. Фришман) показал свою работу за период его существования 6 месяцев. Кружок оставил самое благоприятное впечатление. Отсутствие контрабаса и малочисленность кружка не позволяют судить о нем полностью. Репертуар очень выдержаный.

Домовый кружок клуба 1-й Образцовой типографии (руков. т. Фефелов) мог бы показать несомненные достижения крупного размера, но вялое и безразличное руководство отразилось и на всем исполнении. Репертуар включал в себя

вещи, где есть что показать кружку, но все прошло нудно и скучно. Даже такая зажигательная вещь как „Марсельеза“ была сыграна на редкость вяло и однотонно, словно под метроном.

Последним кружком первого дня соревнований выступил об'единенный кружок клуба им. Дзержинского сотрудников О.Г.П.У. и Трудкоммуны О.Г.П.У. (балалаечно-домровый, союз совторгслужащих, руковод. т. Чагадаев). Кружок произвел впечатление как своим исполнением, так и выдержанностью репертуара. Вещи сыгранные им не отличались особыми техническими трудностями, но нюансировка и толкование были доведены до совершенства. Интересно отметить то обстоятельство, что кружок Трудкоммуны О.Г.П.У. состоит из б. юных правонарушителей, ныне коренным образом исправившихся и принимающих самое деятельное участие в культурной работе клуба. По всем своим данным и по работе, показанной на испытаниях, об'единенный кружок надо безусловно отметить как один из выдающихся.

Второй день соревнований начался выступлением домового кружка клуба им. Воровского при Наркоминделе (руковод. т. Мисайлова). Это один из лучших кружков Москвы. Видна исключительно добросовестная работа руководителя и отчетливое понимание тех вещей, которые исполняются кружком. Среди домовых кружков этот кружок отличается очень густым, сочным звуком, чего нельзя сказать про остальные, т. к. квинтовые домры в большинстве случаев обладают малозвучностью.

Домовые кружки клуба им. Астахова и завода „Авиоприбор“ (союз металлистов) руководятся т. Кавериным. Исполнение добросовестное, не превышающее уровня клубных требований. Репертуар выдержаный. Следует пожелать руководителю не увлекаться внешними приемами дирижирования, а вести кружок спокойно и понятно.

Балалаечно-домровый кружок клуба „Красный Октябрь“ (союз пищевиков, руковод. т. Добронравов) оставил самое грустное впечатление. Братясь за такие вещи как „Moment musical“ Шуберта и играть эту вещь без нюансов, в неправильном темпе и неверном вступлении инструментов—непозволительно! Ведь кружок воспитывается в клубе, надо кружковцам давать доброкачественный материал, а руковод. „Красного Октября“ мешает в одну кучу Шуберта с каким-то пошлым маршем и протяжную русскую песню играет в темпе Allegretto.

Кружок домристов клуба работников Связи им. Подбельского (руковод. т. Быстров) показал несомненные достижения. Стоит ли только исполнять в малом составе такие вещи как „Эй ухнем“—Глазунова, или вещи, не звучащие на домрах. Видна во всяком случае хорошая работа.

Таковой же кружок клуба им. Коминтерна (союз деревообделочников) руковод. т. Тэш может претендовать в ближайшем будущем на первое место. Недостаток кружка—плохие инструменты и неуверенное местами исполнение.

Клуб им. Октябрьской революции и союз железнодорожников (руковод. т. Илюхин) показал свой балалаечно-домровый кружок с наилучшей стороны. Немногочисленный по составу, с хорошими инструментами и репертуаром кружок сы-

грал свою программу четко, живо. Руководу следует обращать внимание на то, что он берет слишком ускоренные темпы, благодаря чему ослабляется общее впечатление.

Балалаечно-домровый кружок центра клуба коммунальников (руковод. т. Якубовский) среднего уровня. Репертуар требует пересмотра.

Оркестр „центрального клуба совторгслужащих“ (40 чел; домры, балалайки, гусли; руководители тт. К. С. Алексеев и Яковлев) нельзя ставить на одну доску с клубными кружками как по своему составу, так и по подготовке играющих. Это уже почти профессиональный оркестр, с большими задачами и достижениями. Показанные ими пьесы представляют собой трудные образцы симфонической музыки („Дубинушка“ Р.-Корсакова, „Торреадор и Андалузка“ Рубинштейна и проч.). Безусловно это самый опытный кружок в Москве. Можно только оспаривать трактовку вещей руковод. т. Алексеева. Излишнее задержание темпов в такой вещи как „Торреадор“ Рубинштейна свело на нет весь ее эффект.

Домровый кружок союза металлистов завода „Пролетарская кузница“ (руковод. т. Егоров) хорошо известен широким массам Москвы по своим выступлениям в Колонном зале во время съездов и проч.; программа отличается большой выдержанностью и хорошей проработкой. Мы не согласны лишь с тем, что после „Катакомб“, „Гопака“ Мусоргского и русской народной песни стоило играть увертюру к „Кармен“, да еще с большим барабаном и тарелками (!) Можно было бы взять старинного классика, который и звучит лучше на квинтовых домрах.

По окончании соревнований жюри приступило к обсуждению, какие кружки заслуживают присуждения им премии. Первая премия досталась кружку дома завода „Пролетарская кузница“ как чисто рабочему коллективу, созданному в тяжелое время разрухи и гражданской войны, крепко спаянному и не разложившему ни при каких тяжелых обстоятельствах. Вторая премия была разделена поровну между кружками клуба ОГПУ и клуба им. Воровского, показавшими максимум художественных достижений. Третья премия разделена поровну между кружками клуба Селькосоюза и клуба им. Октябрьской революции.

Центральный клуб Совторгслужащих был поставлен вне конкурса ввиду того, что достижения кружка превышают уровень клубной работы, но заслуживают похвального отзыва. Кружки клуба „Красная площадь“, клуба „им. Подбельского“, клуба „им. Коминтерна“ заслуживают одобрения своей деятельностью и служат хорошим примером клубной работы. Кружкам клубов „Красный Октябрь“ „месткома № 104“, „Красного уголка им. Хорохорина“ предложено обратить серьезное внимание на их работу и в текущем зимнем сезоне коренным образом исправить свои ошибки. В общем же жюри признало, что налицо несомненно факт быстрого роста кружков как с музыкальной так и с идеологически-культурной стороны.

Подведя итоги дневных соревнований можно отметить тот факт, что руководители домовых кружков безусловно музыкально-культурнее, чем руководители балалаечных (за некоторым исключением). Ни один

из домовых кружков не показал в своем репертуаре дешевых заигранных вещей, и таковые все достаточно проработаны в смысле нюансировки, динамики и проч. В то же время балалачные кружки все еще пытаются литературой „довоенного“ времени, пригодной для увеселения в трактирах, ресторанах. Горкому кружководов следовало бы обратить серьезное внимание на музыкальную подготовку некоторых руководителей, ибо вместо пользы они разлагают кружки и прививают кружковцам дурные вкусы в музыке. Такие выступления балалак кружков как „Красный Октябрь“, местком союза строителей № 104, красного уголка горнорабочих невольно вселяют тревогу за ведение музыкального воспитания наших рабочих масс. Пора бы на десятом году Революции забыть про трактирно-ресторанную музыку, да еще преподносимую в клубе под видом музыкального образования.

Бемоль.

ХРОНИКА.

Редколлегией Музсектора Госиздата за июнь, июль, август и первую половину сентября с. г. просмотрены и одобрены следующие произведения: По общему художественному отделу,— 1) Блуменфельд, оп. 53 „2 пьесы“, оп. 54 „Этюд“ для ф.-п. 2) С. Василенко, оп. 58 „Струнный квартет“ e-moll, 3) его же, оп. 31 „Сerenада“ для виолонч. с ф.-п., 4) его же, оп. 47 „Восточный танец“ для кларн. и ф.-п., 5) его же, оп. 35 „Паванна“, „Мадонна Терерина“, „Сerenада“, „Рыцари“—для альта, виолонч. и ф.-п. 6) Книппер, б номеров из балета „Кандид“ (Марш, Португальская пляска, Менуэт, Марш и др.) для ф.-п. в 2 руки. 7) Половинкин, 7-ое „Происшествие“ для ф.-п., 8) Шостакович „Симфония“ в обр. Славинского, для ф.-п. в 4 руки, 9) Штрейхер „Песни“ (Не жду).

По агитационно-просветительному отделу— 1) Алексеев „Баркарола“ (Чайковского) для великорус. орк. 2) его же, „Менуэт“ (Рамо) для великорус. орк. 3) Белый „26“ (памяти бакинских комиссаров) для гол. с ф.-п., 4) Н. С. Жильев и Н. Метлов „Музыкальная хрестоматия“— сборник муз. отрывков для ритмических движений, вып. 3 и 4, 5) М. Ипполитов-Иванов „Гимн труду“ для хора с сопр. ф.-п. 6) В. Калиников „Песня темного леса“ (Бородина), смеш. хор с ф.-п. 7) его же, „Море“ (Бородина) смеш. хор с ф.-п. 8) О. В. Ковалева, 10 крестьянских песен „Октябрю“ в обработке для гол. и ф.-п. Г. Лобачева, 9) Ковалев „Завод“, смеш. хор с ф.-п. 10) Корчмарев „Двенадцать против сорока“ (рассказ из гражданской войны) для гол. с ф.-п. 11) его же, 6 отрывков из оперы „Иван-Солдат“ для ф.-п. и гол. с ф.-п. 12) Красов „Великий Советский Союз“ (материалы к инсценировке) ряд №№ для гол. с ф.-п. и для хора с ф.-п. 13) Г. Лобачев „К Октябрьской революции“ хор с ф.-п. на слова Безыменского 14) А. Сергеев „Песня о Наркоме и его друзьях“—хор 15) Туренков „Разговор моторов“—2-х голос. хор с ф.-п. 16) А. Чесноков „Траурный марш“ (Шопена) для духов. орк. 17) Д. Шостакович „Октябрю“ симфони-

ческое посвящение с заключ. хором на слова Безыменского, для большого симфонического оркестра и хора.

По педагогическому отделу— 1) Брош „Первоначальная школа для скрипки“ на русск. и украин. яз. 2) Майкапар „Маленькая сюита“ для ф.-п.

Книги— 1) Киселев „Лист и его отношение к русскому искусству“.

В ближайшее время выходят из печати несколько новых выпусков серии „Биографии Современных Русских Композиторов“ в издании Музсектора Госиздата, именно: В. Беляев „А. Н. Александров“, В. Яковлев „А. Ф. Гедике“, С. Богуславский „Р. М. Глиэр“, А. Дроздов „М. Ф. Гнесин“, С. Чемоданов „М. М. Ипполитов-Иванов“, В. Яковлев „Н. К. Метнер“.

16/IX началась Всероссийская конференция по художественному образованию, заседания которой происходят в здании М.Г.К. В повестке дня следующие доклады по общим и специальным вопросам: Н. Брюсовской „Очередные методические задачи художественных ВУЗов“, Н. Челяпова „О методах преподавания „основных“ художественных дисциплин и увязке с ними „специальных дисциплин“, доклады представителей Л. Г. К. и М. Г. К. доклад Л. В. Николаева „Классы изучения стилей и муз. литературы на исполн. фак.“, М. Ф. Гнесина „Задачи класса сочинения в Композиторском отд.“, Н. Я. Брюсовой „Квалификационные задания и оценка квалификационных работ“, доклады Оссовского и Тоота „Методы анализа художественных способностей на приемных испытаниях.“

Росфил об'явила продажу абонементов на 3 цикла концертов: 14 симфонических и 8 сольных в Большом зале Консерватории и 10 камерных в Большой аудитории Политехнического музея. В числе заграничных гастролеров приглашены: дирижеры— Ансерме и Онеггер (Париж), Вальтер, Клемперер и Фрид (Берлин), Шейнфлуг (Дрезден), Шерхен (Франкфурт и М); скрипачи— Ваза Пшигода (Прага), Жозеф Сигетти (Париж); пианисты— Вильгельм Бакгауз (Берлин), Жозэ Итурби (Париж); певцы— Сергей Радамский и Роланд Хэйс (тен. из Нью-Йорка); квартет— Амар-Хиндемит; клавесин— Алиса Элерс (Берлин) и др.

В Ленинграде организовано жюри для просмотра направляемых в Музсектор ГИЗа произведений ленинградских композиторов. В состав жюри входят: Б. В. Асафьев, А. М. Житомирский, Л. В. Николаев, М. О. Штейнберг и В. В. Шербачев.

Открылась продажа абонементов на концерты Персимфанса. Солистами приглашены: Боровский, Петри, Прокофьев, итальянский пианист Карло Цекки, Батурина, Оборин, Каменский и др. Ведутся переговоры с известным скрипачом Коханским. В программы концертов намечены следующие авторы: Бах, Балакирев, Бородин, Брамс, Вагнер, Гайдн, Глазунов, Корелли, Лист-Бузони, Моцарт, Мясков-

ский, Онеггер, Прокофьев, Рахманинов, Римский-Корсаков, Равель, Стравинский, Танеев, Шостакович, Штраус и др. Первый концерт назначен на 3 октября.

Ленинградская Гос. Ак. Филармония об'явила ряд абонементов по 10 вечерних симфонических концертов, в которых принимают участие оркестр филармонии, хор гос. ак. капеллы и дирижеры: Эрнест Ансермэ (Париж), Герман Абендрот (Кельн), Бруно Вальтер (Берлин), Отто Клемперер (Берлин), Ганс Кнаппертсбуш (Мюнхен), Клеменс Краус (Франкфурт на Майне), Фридрих Штидри (Вена), народные артисты республики А. К. Глазунов и В. И. Сук, А. Гаук, В. А. Драницников, Николай Малько. Из солистов участвуют: скрипачи А. Буш и А. Мооди, виолончелист — Э. Файерман, пианисты — Р. Серкин, Э. Фишер, А. Шнабель, К. Н. Игумнов и певцы — И. В. Ершов, Р. Г. Горская и др.; кроме того квартеты — Амар-Хиндермит (Франкфурт) и им. Стравинского.

ПРОВИНЦИЯ.

Севастополь.

Недавно в Севастополе состоялся симфонический концерт местного общешкольного великорусского оркестра. Явление незаурядное в практике великорусских оркестров. Программа концерта составлена была из таких серьезных произведений, как неоконченная симфония Шуберта, Сюита из оп. „Снегурочка“ Римского-Корсакова (шесть сцен целиком), вступление к оп. „Хованщина“ Мусоргского, вальс из балета „Спящая красавица“ Чайковского, Бенгерская рапсодия № 2 Листа и др.

Оркестр в количестве 38 человек на 80% состоит из учащихся Севастопольских школ II ступени; остальные 20% — рабочие от станка и учителя (2 чел.). Оркестр существует 3 года и начало получил от маленького школьного музкружка в 12 человек.

С момента организации оркестр наметил своей задачей, с одной стороны, стремление к введению в репертуар русских народных песен в художественной обработке (звучавших в великорусском оркестре лучше, чем в каком-либо ином), с другой — серьезной музыки вплоть до симфонической, поскольку она удобна для исполнения на домах и балалайках.

Общешкольный оркестр, в котором учащиеся, ребята в возрасте 14-17 лет, при том сильно нагруженные школьными занятиями, фактически посвящавшие работе на своих инструментах не более 4-5 часов в неделю (2 репетиции по 2-2½ часа), за три года настолько подвинулось в технике, что смог довольно удовлетворительно справиться с рапсодией Листа, вальсом из „Спящей красавицы“ и т. д.

Севастопольский общешкольный оркестр поставил себе, между прочим, задачей пропаганду идей великорусского оркестра на селе, для чего предполагается совершение нескольких музыкально-исполнительских экскурсий в район с самыми примитивными ансамблями в 5 человек (2 балалайки — примы, 1 секунда, 1 альт и 1 бас). В таком составе у нас имеется много переложенных русских песен и несколько небольших музыкальных произведений.

В каждом селе найдется лицо (учитель, избач), могущее взять на себя в дальнейшем роль инициатора и первоначального руководителя молодой муз'ячейки. Затраты на приобретение инструментов в вышеуказанном составе ничтожны. Следовало бы пожелать, чтобы Музсектор ГИЗ'а предпринял издание оркестровок с малым числом инструментов специально для села. Понемногу эти маленькие ансамбли разовьются в великорусские оркестры, через которые проникнет в народные массы настоящая, хорошая музыка.

Руководитель Севастопольского общешкольного великорусского оркестра.

А. Твердохлебов.

Пермь.

10/XII-26 г. в Центральной Библиотеке при Кабинете Политпросвета, основана Муз. Секция. Цель и задачи Муз. Секции: выявить недочеты музыкальной работы не только в городе, но и в деревне, поднять квалификацию работников, направить работу по определенному руслу, путем обмена мнений и связи с деревней, обратив особенное внимание на деревню, где муз. вок. работников совсем нет, а спрос на музыку увеличивается. План работы: 1. Изучение музыкально-вокальной работы в городе и округе (клубы, избы-читальни). 2. Изучение условий работы музыкантов кинотеатров. 3. Проработка 1-й Конференции муз. политработы. 4. Подготовка и переподготовка муз. работников в сфере политко-просвет. работы.

М. Воробьева.

Павлов, Нижегородская губ.

Клуб „Металлист“ союза металлистов.

За нынешний сезон клуб широко развернул работу музыкальных кружков. Организованы и работают кружки: 1) хоровой и солисты, 2) симфонический ансамбль, 3) струнный и 4) духовой. Наличие активно работающих 4-х муз. кружков, помимо драмкружка и „синей блузы“ дало возможность клубу выдержать большие программы концертов, а также и содержательность их.

Хоркружок и солисты — 40 чел. — работает 3 раза в неделю. Им проработано с 1 декабря 1926 года по 1-е мая около 50 произведений для хора и почти столько же солистами. Концертов было 20. Например, 9-е января и Ленинский день представлены были следующими №№: „День 9 января“ Лобачева, „Реквием“ и „Памяти героев“ Анцева, „Снежинки“ Красева и друг. Помимо этого кружок проработал и провел „Вечер русской песни“ и „Вечер музыки Чайковского“. В последнем, помимо хоров и соло, были исполнены два отрывка из опер: 1) сцена „Поединка из оп. Евгений Онегин“ с симфоническим ансамблем и 2) сцена в тюрьме из оп. „Мазепа“ с аккомпанементом.

Симфонический ансамбль, начал свою деятельность с января м-ца с. г. и принимал уже участие в нескольких концертах, исполнив: марш из оп. „Тангейзер“, антракт IV д. оп. „Кармен“, уверт. „Раймонд“, интермессю из оп. „Сельская честь“ и др. С организацией этого кружка явилась

возможность ознакомления посетителей клуба с музыкой в большем размере. В кружке работает 12 человек.

Струнный кружок—30 человек. Кружок имеет большой разнообразный репертуар, часто выступает в концертах. В концертах иногда выпускает солистов на мандолинах, балалайке. Работает в неделю 3 дня. Духовой оркестр—25 человек. Играет

часто. Работает 2 дня в неделю; общая сыгрюка в воскресенье (3-й день). Большую часть работы кружок несет, обслуживая драм. спектакли, играя в антрактах.

В летнее время все кружки клуба перешли на обслуживание садов и экскурсий.

В. Н. Бочкарев.

ЗА РУБЕЖОМ.

Новое в области камерной музыки.

На концертах празднества „Немецкой камерной музыки“, происходивших нынешним летом вместо Донауэшингена в Баден-Бадене, демонстрировался между прочим ряд произведений, не совсем подходивших под старое понятие о камерной музыке, как категории сочинений, рассчитанных на исполнение небольшим числом исполнителей, для немногочисленных слушателей, в сравнительно небольшом помещении. Уже самий выбор для устройства этих концертов многолюдного фешенебельного курорта показывает, что устроители решили выйти с своей программой из замкнутого, спевшегося круга музыкантов и любителей и выступить с своими достижениями пред лицом широких кругов публики. Программа составлена была в виду этого довольно разнообразно, и кроме обычных камерных произведений (квартетов, трио, сонат и пр.), среди которых выделилась „Лирическая сюита“ автора „Водца“ Альбана Берга, она дала и кое-что новое, среди которого больше всего обращают внимание несколько „камерных опер“. Из них, по музыке и оригинальности сюжета, выделяется драматический эскиз Хиндемита „Туда и обратно“, в котором поступательный ход драматического действия заканчивается на половине пьесы, а во второй ее половине события развертываются в обратном порядке, приводя слушателя под конец снова к исходному пункту. Музыка весьма темпераментна и характерна, и в ней очень кстати и удачно применен (во второй части) старинный прием зеркального канона.

За этой пьесой упомянем германско-американскую кабаретную шутку Курта Вейля „Mahagonny“ (утопическая страна, в которой происходит действие)—по музыке нечто вроде юмористической канаты, где каждый поет „кто во что горазд“ (действующие лица поют большей частью одновременно, при чем каждый голос пользуется полной самостоятельностью), а также „оперу-минуту“ Дариуса Мило „Похищение Европы“. Последние две пьесы отличаются почти полным отсутствием осмыслиенного сценического действия, хотя автору „Mahagonny“ и удается дать несмотря на это довольно веселую и оживленную сценическую и музыкальную картинку.

Следует указать на другое еще „камерное“ новшество—это ряд пьес, специально написанных для нового механического фортепиано (или органа) фирмы Вельте (Фрейбург), на котором современные композиторы могут сами записывать свои сочинения. Исполнены были м. пр. пьесы Николая Лопатникова, Ганса Гааза, Теха, Хинде-

мита и американца Джоржа Антейла (механический балет). В вещах их уже чувствуются некоторые затратки нового стиля, проявляющегося главным образом при использовании новых возможностей, представляемых механической игрой и выражающихся в недоступных человеческой технике на громождениях и комбинациях звуков, с одной стороны, и головокружительных быстротах темпов и пассажей (глиссандо), с другой. Некоторые из механических пьес (напр. „Felix Kater“ Хиндемита) написаны были для исполнения в качестве „киномузыки“, т.-е. в полном сочетании с фильмом, чemu, повидимому, предстоит большое будущее.

Б. Ю.

Хроника.

С необычайной торжественностью и огромным успехом прошли „Германские Бетховенские торжества“ в Бонне в мае с. г., рассчитанные первоначально на пять дней, но сильно затянувшиеся, ввиду того, что их пришлось повторить дважды из-за колосального наплыва публики. Торжества имели характер общенародного празднества, и к участию в них были привлечены лучшие музыкальные силы Германии. Самый день смерти 26 марта, кроме торжественного заседания общества Дома Бетховена, был ознаменован еще торжеством открытия Бетховенского Исследовательского Института, руководство которым предоставлено известному исследователю жизни и деятельности великого композитора профессору Шидермайеру.

Маститый чешский композитор Лео Яначек написал еще одну оперу на русский сюжет (первая—„Катя Кabanova“ т.-е. „Гроза“ Островского). На этот раз им использованы в качестве либретто для трехактной оперы „Записки из мертвого дома“ Достоевского. Либретто обработано и написано самим композитором.

В Берлине состоится первое представление новой оперы Стравинского „Эдип-царь“, которая пойдет в один вечер с „Маврой“ того же автора. Дирижирует Отто Клемперер.

Новая опера Рихарда Штрауса „Египетская Елена“ будет поставлена в первый раз в Дрезденской Государственной Опере во второй половине сезона. Дирижировать изъявил желание автор.

НОТОГРАФИЯ И БИБЛИОГРАФИЯ.

Примерные программы к X годовщине Октября.

(Окончание) *)

IV. Программа. Песни народов СССР. Здесь материал преимущественно для одного голоса. Из хоровых назовем: „Грузинскую и Чувашскую“ в обработке Лобачева, легкие хорошо сделанные (ц. 18 коп.), „Про дьяка“—украинская, в обработке Корчмарева (ц. 24 к.), „Ой, чия це хатинка“ и „Ой, чи чула“—двухголосные украинские песни в обработке Лобачева, белорусские песни из сборника Мацисона. Украинские песни отлично обработаны Леонтиевичем (6 тетрадей). Из сольных песен отметим сборники Лобачева, Красава и Кончевского. В „Мелодиях народов“, обработанных Лобачевым, есть песни черкесские, осетинские, армянские, грузинские, татарские и башкирские. У Красава и Кончевского обработаны исключительно песни крымских татар. Два сборника украинских песен обработаны Корчмаревым (старый и новый быт). Давиденко собрал 30 чеченских мелодий, которые легко исполнимы на балалайке, кларнете, скрипке, вообще любом инструменте, находящемся в клубе. Обработаны они для ф-но в 2 руки (ц. 90 к.). Для рояля же сделан ряд обработок киргизских мелодий Затаевичем. Для хора отличный материал представляет сборник Кленовского „Этнографический концерт“. Здесь дан ряд песен русских, украинских, белорусских, грузинских, чувашских, татарских, узбекских, армянских и др. народов. Хоровое изложение довольно сложное, сопровождение—фортепианное, легко поддающееся оркестровке. Программу лучше всего завершает Интернационал.

V. Программа. Песни профсоюзов СССР. Эта программа должна быть насыщена песнями, отражающими то или иное производство.

Металлисты: Туренков—„Песня кузницы“ (ц. 30 к.), его же „Размахнись и приударь“ (ц. 18 к.)—хоровые песни, очень эффектные, отображающие труд кузнеца. Анцев—„Песня металлистов“, „Песня кузнеца“, „Мы медные руки и спины“ (все песни в сборнике Анцева „Песни революции“ ц. 54 коп.)—песни непосредственно описывающие труд металлистов. Юда же относится ряд сольных песен на ту же тему: „Кузнец“—Давиденко (ц. 45 к.), Шехтера „За днями день“ (баритон, ц. 45 к.), Касьянова „Кузнец“ (ц. 60 к.), Орлова—„Мы кузнецы“, (ц. 45 к.) Васильева-Буглая „Кузнец“ (из сборника 6-й Октябрь). Для хора еще есть Туренкова „Кузнец“, (ц. 30 к.), Лазарева „Бей молотом“, (ц. 45 к. один из лучших хоров, очень трудный).

Текстильщики: Песня ткачихи: „За рекою, на горе“, для высокого гол. муз. Красава (ц. 60 к.), Рославец „Ткач“ (ц. 60 к.). Песня Красава проста, мелодична, выразительна. „Ткач“—трудная, ответственная песня, сложная мелодически.

Кожевники: Туренков—„Песня о коже“. Хоровая, эффектная, не трудная песня.

Швейники: Корчмарев: „Песня швейных машинок“, (для высок. и средн. гол. ц. 60 к.). Бодкая

песня, с очень сложным аккомпанементом. Требует от певца хорошей дикции. Васильев-Буглай—„Песня швеи“ (ц. 60 к.). Красивая, нетрудная песня, написана для среднего голоса.

Деревообделочники: Сергеев—„В мастерской“, Левина „Песня плотника“, Либединский „Рубанок“. Все песни для одного голоса, очень доступны и мелодичны.

Коммунальники: „Вагоновожатый“—песня Васильева-Буглая (изд. Музторга). Рославец „Мельница“. Хор сложный (ц. 36 к.).

Горнорабочие: Красев „Шахтерские песни“ (ц. 18 к.), Лобачев „Взрывая горные громады“ (Песня динамика),—Никша-Дебольского, те же слова, Рукин—„В шахте молотки стучат“ (цена 45 к.). Все песни—хоровые, средней трудности. Красевские „Шахтерские“—с запевалами очень хороши, широки и правдивы.

Серебротемлю: Может быть охарактеризован любой из народных песен, отлично гармонизованных Лобачевым, Кастальским. Особенно здесь уместны „Сельские работы“ Кастальского для хора со струнным оркестром.

Рабпрос: „Марш рабфаковцев“, Лобачева. „Красный факел несите во тьму“ Сиваковского. Обе песни—хоровые.

Печатники: „Гимн рабкоров“ Васильева-Буглая. Двухголосный хор.

Железнодорожники: „Поезд“ Кастальского, очень сложный хор. „Красный машинист“ Буглая, для голоса с ф.-п.

Представлено песнями 12 профсоюзов, всех же союзов, как известно, 23. Но пока еще нет песен, точно относящихся к данным профсоюзам. Да и указанные песни лишь под тем или иным углом освещают производство данного профсоюза.

Профсоюзную программу хорошо заключить песней Рославца или Туренкова на слова Поморского „Рабочий дворец“. Рабочие гордо строят свой рабочий дворец. Обе песни нетрудны, изложены для хора удобно.

VI. Программа. От Степана Разина до наших дней. Цель программы—в песнях проследить этапы русской революции, начиная с конца 17-го века (1670 год—казнь Степана Разина).

Песни о Степане Разине: Кастальский „Стенька Разин“ (ц. 18 к.)—хор в сопровождении струнного (великорусского) оркестра. Широкая, складная песня, отлично передающая ширь казацкой вольницы, ухарство и удальство размаха атамана Степана. Кастальский „Песня товарищей Разина“ (ц. 18 к.) Легкая, двухголосная песня; буйный напев, картиность изложения делает песню желанной в клубной инсценировке. Белкин „Степан Разин“—хор (ц. 12 к.). Простой бесхитростный напев сопровождает содержательный рассказ о подвигах Степана. На эти же слова есть двухголосный хор Анцева (сборник „Песни революции“). Далее хорошо исполнить Буглаевские песни „Сказку про царицу Катеньку“ и „Сказку про Николая I“ (обе песни во 2-м выпуске песен Революции Пролеткульта). Песни слушаются легко. Тексты остроумны. Хоры трудны, но усваиваются и кружками средней квали-

*) См. „Музыка и Революция“ № 7-8—1927 г.

ификации, т. к. голосоведение удобное. После этих песен—вспоминаем Декабристов (песни о декабристах перечислены в I-й программе).

Далее следует использовать песни народовольцев (сведения о них в программе I). Затем переход к песням неволи и крестьянского подъярменного труда. Чесноковские „По кремнистому берегу“ и „Дубинушка“, „Дубинушка“ Копченкова, для солистов и хора, „Дубинушка“ Слонова для запевалы и хора. „Эй ухнем“ Балакирева и Глазунова дают картину безрадостного труда бурлаков. Этот ряд песен дополним „Бурлаками“ Давиденко (ц. 18 к.), „Дубинушкой“ в обработке Калинникова (I сб. Пролеткульта) и оркестровой „Дубинушкой“ с хором Римского-Корсакова. Уместны здесь 2 песни неволи Рукина (ц. 45 к.) „А и скучно же мне“, (двугоолосный, легкий хор) и „В шахте молотки стучат“ из Сибирских песен (смешанный хор а capella). Обработанные Красевым „Сибирские песни“ и „Песни подполья“, перечисленные в I-й программе, вполне отвечают теме. Песня Буглая „Урожай“ (2-сборник Пролеткульта) хорошо подводит к следующей песне „Мщение“. Песня Белкина „Мщение“ (легчайший двухголосный хор, ц. 12 к.) рисует картину помешичьего произвола и яростной мести мужика. Песня Лазарева „Слушай“—ответственнейший и труднейший хор (ц. 30 к.). Тюрьма, бегство из нее, погоня, убийство заключенного—мастерски изображены и поэтом и композитором. По теме соответствует песня Шведова „Узник“. Кончается она надеждой и светом, а не мрачно, как предыдущая. Этот раздел песен можно кончить песнею „Смело, товарищи, в ногу“ в гармонизации Энгеля. Далее следуют песни 1905 года (включить „Море яростно стонало“ Давиденко из сборника „Массовые песни“), Февраль и Октябрь по I-й программе.

VII. Программа. „Гражданская война и победа Революции“ Красноармейские песни очень ярко рисуют эпоху гражданской войны. В „Красноармейском песеннике“ (составл. Шульгиным, ц. 1 р. 80 к.) есть песни, обясняющие и подготовляющие самый факт гражданской войны. Таковы „Песня империалистической войны“ муз. Буглая, „Часовой“ муз. Васильева-Буглая, „Серая шинелька“, „Октябрьская“, „На рассвете“, „Расстрел коммунаров“. Все эти песни—несложные, двух и трехголосные хоры, доступные исполнению кружком, мало подготовленным. Две песни очень характерные для отражения эпизодов гражданской войны находятся в сборнике „Песни Красной Армии“ (составил Шульгин, ц. 1 р. 08 к.): „Мы три года воевали“ и „Веселый эскадрон“. Музыка первой песни—Сергеева, второй—уличная песня. Обе песни совсем просты, двухголосны. Интересна и содержательна песня из того же сборника „В девятнадцатом году“. В ней упоминаются бои со всеми врагами советской власти, генералами и атаманами. Характерный юмор, сопутствующий песне во всех, даже драматических куплетах, окрашивает всю песню в шутливый, бодрый тон. Хороша „Кубанская песня“ муз. Сергеева (тот же сборник). Злобой тех дней наполнены песни „Марш червонного казачества“ и „По морям“. В песне Буглая „В Октябре“ (мужской квартет) сгущенно и ярко дано настроение Красной Гвардии, беззаветно умиравшей на баррикадах Октября

(все песни легки, „В Октябре“—трудней; все в сборнике „Песни Красной Армии“).

Непосредственным воспоминанием о днях гражданской войны в Петербурге посвящена песня Давиденко „Свинцовий град косил свои покосы“ (ц. 45 к.). Сильная, красочная, очень трудная песня (для баса соло). Отдельное место занимает баллада для баса муз. Давиденко „Коммунист“ (ц. 1 р. 50 к.). Весьма трудная для исполнения, эта баллада производит сильное впечатление. Слова—выразительны, правдивы и прости. Для сольного исполнения рекомендуем Корчмарева—драматический эпизод „Паровоз С—15“ (для высок. и низк. голоса, ц. 90 к.) Произведение сложное, но содержательное, насыщено героикой и драматизмом. Известная поэма „Двенадцать“ Блока положена на музыку К. Шведовым. Эффектная, иллюстративная песня для одного голоса (баритон)—очень трудна, по содержанию весьма близка теме. Несложна и мелодична песня Сергеева „Сын красноармейца“ (ц. 45 к.). Песня для одного голоса с ф.-п., рисует эпизод из гражданской войны.

Хорошее впечатление производят песни Багрева (Хор сборник „7-й Красный Октябрь“) и Денбского (соло) на тему: „Набат“. На эти же слова есть песня у Орлова (ц. 75 к.) для высокого и низкого голоса. Обе песни нетрудны. Хор Багрева и песня Денбского для солиста желательны к исполнению в указанной программе.

Отметим песню Корчмарева для баритона „Буденовцы“ (ц. 45 к.), горловую песню Давиденко „Конная Буденного“ и песню „Орлята Буденного“ муз. Сергеева. В сборнике массовых песен ч. II отметим две песни, относящиеся к эпохе гражданской войны—это песня Давиденко „Часовой“—двугоолосный хор, описывающий мысли, думы часовщика, стерегущего царя, и песня Шехтера „На рассвете“. Казнь рабочего-финна, красногвардейца, его готовность отдать жизнь за свободу воплощены и поэтом и композитором убедительно и просто. Хорошая, нетрудная хоровая песня. Аналогична по настроению песня, посвященная памяти павших революционеров Молдавии. Называется она „За Днестром“ муз. Шехтера (ц. 18 к.). Из песен, не отмечающих каких-либо конкретных фактов, но темой себе избравших гражданскую войну, отметим песню Спиваковского „О незабываемом“ (ц. 24 коп.), „Песню борьбы“ Анцева (ц. 45 к.), „Три гудка“ Красева, (ц. 45 к.) и его же „Братские могилы“ (ц. 45 к.). Первые две песни—несложные хоровые, вторые две—для среднего голоса с ф.-п. Особенно впечатляют „Три гудка“, рисующие картины рабства, восстания и победы, и „Братские могилы“—песня, вводящая непосредственно в финал гражданской войны. Призыв бойцов, лежащих у Кремлевской стены к живым—бороться до конца—прекрасно завершает картину гражданской войны и создает переход к одной из следующих траурных песен, в свою очередь служащих переходом к другим картинам революции. Красиво звучит траурный марш Потоцкого „За дело свободы рядами шли“, (ц. 45 к.). Написан он для двух голосов (дуэт), в сопровождении ф.-п., но может исполняться и хором. Песня нетрудна, сдержанна, посвящена памяти жертв Октябрьского переворота. Не плох траурный марш Анцева „Мы грозные тени“ (ц. 60 к.).—Это

четырехголосный, не сложный, с настроением—хор. Очень глубокая музыка, и прекрасные слова (Веры Фигнер), в сложном хоре К. Шведова „Погибшим борцам“ (ц. 18 к.). Хор требует тонкого, художественного исполнения. Очень распространенный хор Черепнина „Не плачьте над трупами“ (ц. 30 к.) великолепно передает чувства и пафос оставшихся, уцелевших после борьбы, их готовность нести знамя павших в борьбе—до конца. Хор Черепнина—средней трудности. Очень красив, величественен траурный марш Павлова „Памяти павших“ (I сборник Пролеткульта). Необычайные гармонии (увеличенные) хором усваиваются с трудом. После траурной песни хорошо исполнить песню Буглая „Дружно, смело, все за дело“ (ц. 18 к.). Нетрудный хор на тему о производстве (подражание стику машин в фортепианном сопровождении). После этой песни предлагаем исполнить один-два хора из перечисленных и описанных в I-ой программе, в рубрике „Октябрь“.

Среди траурных песен можно исполнить оркестром, струнным или духовым, прелюдию Шопена № 20; для дух. оркестра, взять ее из сборника А. Чеснокова, выпуск I (№ 4), для струнного (великорусского) оркестра взять ее из сборника Чагадаева, часть I № 3. Кроме того, дух. орк. может сыграть Похоронный марш в инструм. Чеснокова и в его же обработке Траурный марш-дуэт Потоцкого (3-й выпуск „Собрание пьес“ № 10). Разнообразить хоровые № № следует еще и следующими песнями дух. орк.: „Варшавянка“, „Марсельеза“, „Смело, товарищи, в ногу“, „Дубинушка“, „Марш Буденного“, „Мы кузнецы“, „Продоводы“. Все они находятся в сборнике революционных песен для дух. оркестра (ц. 2 р. 50 к.). Струнный (великорусский) оркестр также может внести свою лепту в программу, исполнив „Комсомольский марш“, „Расстрел коммунаров“, „Пролетарии, вставайте“, „Красная армия“, „Лейся, лейся, удалая“ и др. песни, помещенные в I-м и II-м выпуске „Сборника“ Чагадаева. Для апофеоза использовать песни, указанные в I-ой программе, в рубрике „Апофеоз“.

Заканчивая изложение программ, скажем, как мыслим мы себе конкретное пользование их клуб-

ными кружками. Сознательно расширяя рамки каждой рубрики данной программы, мы преследовали цель—не замкнуть свободу выбора каждым клубом более приемлемых для него пьес, не ограничивать самодеятельность его, но лишь направить мысль руководителя и кружковцев по определенному руслу. Программы являются гибкими как в смысле продолжительности (можно брать по одной и по несколько пьес из каждой рубрики), так и в смысле траты на ноты, рассчитывая на разные составы по квалификации и мощности кружков. Самодеятельность кружков должна выразиться не только в выборе из того или иного раздела более подходящих песен, но и, главное, в умении связать их репликами как отдельных кружковцев, так и целых групп. Реплики, разумеется, должны быть короткими и заполнять бреши, образующиеся от недостатка по разным причинам в программе песен, отображающих какой-либо важный момент. Повторяем: цикличность, завершенность, округлость программы—главное и основное свойство ее для того, чтобы оставить глубокое впечатление у слушателей. Если выше перечисленные примерные программы помогут нашим читателям в устройстве их Октябрьской программы и придании ей желаемой полноты, округлости,—цель наша будет достигнута.

Георгий Поляновский.

Почтовый ящик.

Г. Позднякову. Тамбов. Материал получен,—используем.

Б. Б. Зекклю. Одесса. Письмо получили; о результатах сообщим позже.

Г. Болычевцеву. Нижний Теребуж, Кургуб. Присланный материал и анкеты интересны. Пойдут в следующем №. Пишите еще.

В. Фомину. Смоленск. Заметка получена; используем.

В. Мельникову. Коломна. Письмо и заметку получили.

Ответственный редактор **Л. ШУЛЬГИН.**

Издатель **МУЗСЕКТОР ГОСИЗДАТА**

Главлит № 92691. Москва, 1927 г.

Тираж 1.500 экз.

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

Заключительный хор из материалов к инсценировке
„ВЕЛИКИЙ СОВЕТСКИЙ СОЮЗ“

№10. Марш - гимн.

Слова М. КЛОКОВОЙ.

Музыка М. КРАСЕВА.

Бодро, как марш.

СОПРАНО.
АЛЬТЫ.

ХОР.

ТЕНОРЫ.
БАСЫ.

Ф.-НО.

Весь хор. Сво-

Запев.

1. Нас выковал огненный молот! Нас выковал Красный Октябрь!

бо - ден, и дер - зок и мо лод вчё - раж - ний при ни -

жен - ный раб. 2. Он стал из ра - ба вла - сте ли - ном, весь

Эй!

усиливать

в мол - ни_ях твор - чес - ких сил про - шел по ле - сам и до - ли - нам и

усиливать

ff

все на пу -ти по -бе -дил.

для конца.

Один.
7. Нас

вы -ко-вал ог - иен-ный мо - лот! Нас

Запев.

Весь хор. Сво - бо - ден и дер - зок и мо - лод вче -

вы -ковал Красный Ок -тябрь!

замедлять

раш - ний прини - жен - ный раб! При - ни - жен - ный

В темп.

раб!

ЗАНОВЕС.

3
Из бархатной нефти фонтаны
Ракетами брызнули в выс.
Блестящие аэропланы
По синему небу взвились.

4
Сияйте в горах, самоцветы!
Урал, рассыпайся рудой!
Гори электрическим светом
Наш юный титан, Волховстрой!

5
Не страшны нам черные тени
Снюющие около нас.
Весь мир в бесконечном смятении
Глядит на нас тысячью глаз.

6
Не выстронят новые стены
Погибшая старая Русь.
Сверкай перед целой вселенной
Великий Советский Союз!!!

В МУЗЫКАЛЬНОМ СЕКТОРЕ ГОСИЗДАТА

имеются в продаже,

между прочими, следующие книги о музыке:

Рогаль-Левицкий, Д. Сергей Василенко и его альтовая соната . . .	— р. 40 к.
Рубинштейн, А. Музыка и ее представители. Разговор о музыке . . .	— р. 75 к.
Русанов, В. Гитара и гитаристы. Исторические очерки.	
Выпуск I. М. Т. Высотский. Биографический очерк с двумя портретами	— р. 60 к.
Выпуск II. Гитара в России, с тремя портретами и биографическим очерком А. Сихры	— р. 60 к.
Сабанеев, А. Воспоминания о Скрябине	3 р. — к.
Что такое музыка	— р. 35 к.
Сафонов, В. Новая формула. (Мысли для учащих и учащихся на фортепиано)	1 р. 20 к.
Соколов, Н. Образцы модуляционных прелюдий	1 р. 50 к.
Соколовский, Н. Руководство к практическому изучению гармонии в 3-х частях, с приложением задач устных, письменных и за фортепиано (1000).	
Часть I. Построение и определение аккордов	1 р. — к.
Часть II. Сочетание и разрешение аккордов	1 р. 50 к.
Часть III. Модуляция в отдаленные тональности. Модуляция секвенции. Органный пункт. Случайные сочетания. Хроматически видоизмененные аккорды. Фигурация	1 р. — к.
Сборник задач, упражнений и вопросов по элементарной теории музыки, с приложением образцов решения письменных задач. Приложение к учебнику элементарной теории музыки Н. Кашкина	— р. 80 к.
Сборник задач для практического изучения гармонии. Часть I	— р. 60 к.
Сборник письменных упражнений, с приложением вопросов за фортепиано для подготовки к устному экзамену по II курсу гармонии	1 р. — к.
Стасов, В. Статьи о Мусоргском и его произведениях	— р. 75 к.
Степанов, В. Построение модуляции на основе родства строев	1 р. — к.
Танеев, С. Подвижной контрапункт строгого письма	10 р. — к.
Танеев, С. И. Личность, творчество и документы его жизни. К 10-летию со дня его смерти 1915-1925 гг. Под редакцией профессора К. Кузнецова	3 р. 25 к.
Тимофеев, Г. Алябьев А. Очерк жизни и творчества	1 р. — к.
Трифонов, П. Франц Лист. Очерк его жизни и деятельности	2 р. — к.
Улыбышев, А. Новая биография Моцарта. Перевод М. Чайковского, с примечаниями Г. Лароша и его же статьюю „О жизни и трудах Улыбышева“. Том I, II и III по	1 р. — к.

ВСЕ ЗАКАЗЫ И ЗАПРОСЫ НАПРАВЛЯТЬ ПО АДРЕСУ:

Москва, Центр, Неглинный проезд, 14, МУЗСЕКТОРУ ГОСИЗДАТА.